

W. A. MOZART

Sämtliche Streichquintette

Complete String Quintets

Herausgegeben von / Edited by
Ernst Hess
Ernst Fritz Schmid

Revision und Einleitung von / Revision and Introduction by
Manfred Hermann Schmid

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 159

EINLEITUNG

ZUR GATTUNGSGESCHICHTE

Die vier zwischen 1787 und 1791 entstandenen Quintette Mozarts KV 515, 516, 593 und 614 haben Geschichte gemacht, wurden sie doch zu Mustern einer neu sich etablierenden Gattung Streichquintett, deren Kennzeichen die beiden Bratschen sind.¹ Was Mozart bewog, sich einer Besetzung zuzuwenden, in der es bis dahin nur vereinzelt Werke gab, ist unklar, will man nicht hinter der Widmung der posthumen Erstausgabe von KV 593 bei Artaria 1793 *composto per un amatore ongarese*, mit der Johann Tost, Großhandelsgremialist in Wien und Widmungsträger von Haydns zwölf Streichquartetten opus 54–55 und 64, angesprochen sein könnte,² einen spezifischen Auftrag vermuten. Die Anzeige des Verlags in der Wiener Zeitung vom 18. Mai 1793 für KV 593 und 614 erwähnt jedenfalls die *sehr thätige Anfeierung eines Musikfreundes*.³

Der Wunsch nach Quintetten könnte wiederum von einem neu erwachenden modischen Wiener Interesse an der Gattung veranlasst gewesen sein. 1783–84 waren von Traeg Quintette verschiedener Besetzungen annonciert worden, 1785 bei Hoffmeister das erste in Wien gedruckte Werk des Typs mit zwei Geigen, zwei Bratschen und Violoncello erschienen, ein *Quintetto in Es* von Ignaz Pleyel, der ihm 1786 und 1787 drei weitere Werke folgen ließ, offen-

bar so erfolgreich, dass ihnen der Verleger Hoffmeister noch eine eigene Komposition zugesellte.⁴ Über die Entwicklung war Mozart, der den Besetzungstyp schon aus Salzburg kannte, von Anfang an informiert. Er besaß ein Exemplar des Hoffmeister-Drucks von 1785 mit Pleyels erstem Quintett.⁵

Die historischen Voraussetzungen

An Mozarts Auseinandersetzung mit der Gattung, so neu sie in Wien gewirkt hat, ist im Einklang mit jener unterschwellig wegweisenden Eigenkraft des Künstlerischen, die man im Gedenken an Thomas Manns schönes Wort, wonach Werke klüger seien als ihre Autoren, „historisches Gedächtnis“ nennen mag, eines besonders auffällig: das produktive Weiterentwickeln alter Vorgaben. Wie die meisten instrumentalen Gattungen des 18. Jahrhunderts – und eben nicht nur Konzert und Sinfonie – hat auch das Quintett seine Wurzeln in der italienischen Instrumentalmusik des Barock. Aus der Fünfstimmigkeit der „klassischen Vokalpolyphonie“ waren im 17. Jahrhundert zwei instrumentale Nachfolger hervorgegangen. Französische und italienische Version unterscheiden sich dabei charakteristisch in Besetzung und Schlüsselung. Während der fünfstimmige französische Ensemblesatz drei gleich gestimmte Instrumente für die Mittelstimmen fordert,⁶ ordnet die italienische Version ihre Instrumente paarweise über dem Bass: 2 *Violini* und 2 *Viole*. Die beiden Bratschen sind gleich ge-

1 Ludwig Finscher, Artikel „Streichquintett“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neu bearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 8, 1998, Sp. 1992.

2 Ernst Fritz Schmid, Vorwort zum Taschenpartitur-Vorabdruck (TP 11) der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA), Quintett in D, KV 593, Kassel etc. 1956, S. 3 (vgl. Mozart, Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch [= NMA X/34], Kassel etc. 1961 [Dokumente], S. 372).

3 Ebenda S. 3 (vgl. Mozart, Die Dokumente seines Lebens, Addenda und Corrigenda zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl [=NMA X/31,1], Kassel etc. 1978, S. 79).

4 Cliff Eisen, Mozart and the Viennese String Quintett, in: Mozarts Streichquintette, hrsg. von Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert, Stuttgart 1994, S. 127–151; im Anhang S. 145–150 gibt Eisen eine Liste erwähnter oder nachweisbarer Werke.

5 Faksimile bei Ulrich Konrad und Martin Staehelin, allzeit ein buch. Die Bibliothek W. A. Mozarts, Wolfenbüttel 1991, S. 107.

6 Jürgen Eppelsheim, Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys, Tutzing 1961, S. 36–63.

stimmt, aber unterschieden in Baugröße und Disposition; das kleinere Instrument bevorzugt die höhere, das größere die tiefere Lage des gemeinsamen Gesamtambitus. Die Verteilung spiegelt sich in der Schlüsselung mit Alt- und Tenorschlüssel.⁷ Erst wenn das große Instrument ausstirbt, weil eine neue Technik umsponnener Saiten auch dem leichter handhabbaren kleineren Instrument eine sonore Tiefe ermöglicht,⁸ gleichen sich bei vorgeschrivenen zwei Bratschen im Laufe des 18. Jahrhunderts die Schlüssel an.

Das fünfstimmige italienische Streicherensemble der Schlüsselung G2, G2, C3, C4, F4, belegbar seit Monteverdis *Orfeo* von 1607, wird im Laufe des Jahrhunderts zu einer Standardformation. Seine Wirksamkeit von Merula über Legrenzi bis Albinoni konnte es entfalten, weil es sich mit dem modernsten Satztypus des 17. Jahrhunderts, dem konzertanten Triosatz mit zwei gleichrangigen (und gewöhnlich auch gleich geschlüsselten) Oberstimmen, verbinden ließ. Im einfachsten Fall werden die Bratschen phasenweise ausgespart und nur noch für Tutti-Wirkungen des *voce-piena*-Satzes genutzt. Andererseits lassen sich auch die Bratschen solistisch separieren. Dann teilt sich der fünfstimmige Satz der Ordnung 2+2+1 in zwei Trioformationen (zweimal 2+1), die alternieren können. In weiterer Vervielfachung ließen sich zusätzliche Bläser einbeziehen und so ganz neue Orchestergruppierungen schaffen.⁹ Aber

7 Zu Stimmung, Ambitus und Schlüsselung beider Baugrößen gibt Daniel Speer für das 17. Jahrhundert klare Auskünfte (Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst, Ulm 1687, ²1697, Faksimile Leipzig 1974). In der Literatur spukt gelegentlich noch eine Tenorviola auf F herum; zu diesem Phantom vgl. Jürgen Eppelsheim, Stimmlagen und Stimmungen der Ensemble-Streichinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert, in: *Musica Optimum Dei Donum*, Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Capella antiqua, München 1981, S. 207–242.

8 Zur Erfindung umsponnener Saiten in der Zeit um 1670 vgl. Stephen Bonta, From Violone to Violoncello: a Question of Strings?, in: *Journal of the American Instrument Society* 3, 1977, S. 64–99.

9 Zur Erweiterung der Besetzung durch Bläserpaare in der Musik Salzburgs vgl. Manfred Hermann Schmid, Mozart und die Salzburger Tradition, Tutzing 1976, Bd. 1, S. 269. Der „mehrdimensionale Triosatz“, wie man die

auch im Streichersatz allein führt die latente Zweiteilung zu Aufspaltungen im Satz, zu Wiederholungen in wechselnden Lagen und Echo-Effekten. Für solche Gruppierungsmöglichkeiten des doppelten Triosatzes geben in der Salzburger Musikgeschichte die Sonaten aus dem *Armonico tributo* von 1682 jenes Georg Muffat, den der Erzbischof zum Erlernen der italienischen Manier nach Rom geschickt hatte, ein lehrreiches Bild.¹⁰

Das „doppelte Trio“ in den Salzburger Quintetten von Michael Haydn und Mozart

Elemente des doppelten Trios werden noch Jahrzehnte weitertradiert. Denn Streicherbesetzungen im 18. Jahrhundert kennen auffällig lange die Möglichkeit geteilter Bratschen.¹¹ Für Mozart gehörte das Bratschenpaar zu den selbstverständlichen Gegebenheiten, die schon der Elfjährige nutzt. Zwar dienten in Salzburg doppelte Bratschen primär dem vollstimmigen *pieno*-Satz, doch hatte ihre Beteiligung immer auch den Aspekt solistischen Hervortretens, meist im Dialog mit den Geigen, gelegentlich auch den Oboen.¹² Unter derartigen Voraussetzungen ist es nur ein kleiner Schritt zu Quintetten, wie sie Michael Haydn und Mozart 1773 schreiben werden. Die Bratschen rücken dabei

typische Schichtung nennen möchte, strukturiert gelegentlich sogar Monumentalbesetzungen. In Bibers vermutlich 1682 entstandener Salzburger Messe a 53 (veröffentlicht in: Denkmäler der Tonkunst in Österreich [DTÖ] X/1 unter dem Namen Benevoli) alternieren zu Beginn des *Sanctus* nicht weniger als 13 „Diskantpaare“ verschiedenster Lage und Färbung, alle bezogen auf den einen *Basso continuo*.

10 Siehe beispielsweise die Passacaglia der *Sonata V* (DTÖ 89, S. 63).

11 David J. Rhodes, The Origins and Utilisation of Divided Viola Writing in the Symphony at Mannheim and Various Other European Centres in the Second Half of the 18th Century, in: Mannheim. Ein Paradies der Tonkünstler?, hrsg. von Ludwig Finscher u.a., Frankfurt/M. etc. 2002, S. 67–170.

12 Vgl. *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* KV 35 (*Sinfonia* T. 15–20: Geigen/Bratschen) *Apollo und Hyacinth* KV 38 (*Intrada* T. 19ff.: Geigen/Bratschen; T. 45–49: Bratschen/Oboen). In der Messe KV 139 ist das separierte Bratschenpaar an solistische Posaunen gekoppelt.

von der gewohnten Neben- in eine ergiebigere „Hauptrolle“. Michael Haydns erste Kompositionen in Quintettbesetzung sind zwei *Notturni* in C und G.¹³ Geradezu lehrhaft demonstrieren sie, wie Besetzung musikalische Erfindung und Satzanlage prägen kann. Denn das Prinzip des Alternierens von Geigen und Bratschen wirkt sich schon auf die Themenbildung aus. Im Kopfsatz beider Werke entwickelt sich das Hauptthema jeweils in zwei Zügen, wobei für den zweiten Anlauf immer die Bratschen zuständig sind. Im weiteren Satzverlauf verengen sich die Abstände zwischen den Gruppen bis hin zu kleingliedrigen Echomannieren.¹⁴ Der erste Satz des G-Dur-Quintetts schließt denn auch prompt mit einem Echo-Takt. Die Echo-Idee beherrscht gleichermaßen die langsamten Sätze, allerdings in einer solistischen Verwandlung, in der jede Gruppe einen Einzelspieler stellt. So trägt der Bratschensolist im C-Dur-Quintett eine gesangliche Melodie vor, deren Endungen regelmäßig in der ersten Geige ihr Echo finden, bis sich im zweiten Teil die Verhältnisse umkehren; im G-Dur-Quintett potenziert Michael Haydn den Effekt sogar noch, weil Endungsrepetitionen in die Hauptstimme zurückgeworfen werden.

Das Echo ist ein besonders auffallendes Detail, aber nur ein Sonderfall jenes allgemeinen, in der Besetzungsstruktur begründeten „Zweimalssagens“ aller musikalischen Bausteine. Dieses „Zweimal“ wird schlechthin zum Kennzeichen der Gattung, die als „Quartett mit einer Stimme mehr“ nur unzureichend beschrieben wäre. Das Quintett hat durch seine historische Wurzeln ganz eigene Strukturen.

13 Charles H. Sherman und T. Dorley Thomas, J. M. Haydn. A Chronological Thematic Catalogue of His Works, Stuyvesant/NY, 1993, MH 187 und 189, datiert mit 17. Februar 1773 und 1. Dezember 1773. Edition von Hans Albrecht 1950 (Organum III, 38 und 40).

14 Ständige Wiederholungen kennzeichnen auch ein Quintett von Franz Joseph Aumann (Tilman Sieber, Das klassische Streichquintett, Bern und München 1983, S. 15; Notenbeispiel bei Nicole Schwindt-Gross, Zur Bedeutung des „Sinnlichen Ergetzens“ für die Satztechnik des Divertimentos, in: Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Hubert Unverricht, Tutzing 1992, S. 76).

Mozart machte sich das Verfahren Michael Haydns mit dem B-Dur-Quintett KV 174 rasch zueigen.¹⁵ Dessen Kompositionen waren ihm gut vertraut; noch 1777 erwähnt er eine Aufführung in München: „wir machten gleich zu erst die 2 quintetti von Hayden“.¹⁶ Bei Mozart tritt das Gruppenprinzip am deutlichsten in beiden Versionen des Finale zutage. Sonst bevorzugt Mozart den eher solistischen Dialog zweier Hauptstimmen, nämlich erster Geige und erster Bratsche. Das befördert wiederum ein konzertant-virtuos Element, dem Mozart bis zum Es-Dur-Quintett KV 614 treu bleiben wird. Die Triovergangenheit äußert sich bei Mozart über Michael Haydn hinaus in einem bezeichnenden Detail: In Rücksicht auf die Rivalität lagengleicher Partner – Grundprinzip des einfachen Trios – wird auch zweiter Geige und Bratsche eine Führungsrolle zugebilligt, so, wenn sie sich gegen Ende des Finales T. 233–245 ablösen dürfen; die frühere Parallelstelle T. 65–77 hatten dagegen erste Geige und Bratsche beansprucht. Für Wechsel bieten sich demnach immer zwei Möglichkeiten an. Primär funktioniert das Alternieren zwischen den Lagen (Geige/Bratsche), sekundär *innerhalb* der Lagen (Violine I/II). In der Technik des Alternierens begnügt Mozart sich nicht mit bloß additivem Nachspielen von Themen und Themenstücken, sondern nutzt beim Wechsel auch unerwartete Augenblicke, nämlich schon beim ersten Auftreten der selbstherrlichen Viola (1. Satz, T. 12), die vorher weitgehend ausgespart geblieben war. Anders als Michael Haydn liebt Mozart zudem orchestrale Effekte, wenn nämlich beide Gruppen zur Deckung kommen wie in der Schlusspartie des ersten Satzes, wo die Geigen in Verstärkung hinzutreten.

15 Auf den Zusammenhang haben erstmals Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix verwiesen (W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, II, Paris 1912, S. 26–38 und 113).

16 Brief vom 6. Oktober 1777, vgl. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Textbände, Kassel etc. 1962/63 [Briefe I–IV], auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl, 2 Kommentarbände, Kassel etc. 1971 [Eibl Kommentar V und VI], Briefe II, S. 40.

treten, so dass die Oberstimmen in Oktaven gekoppelt sind (T. 75). Solche Oktaven können auch solistische Dialogpartner partiell zusammenführen (1. Satz T. 29–30, Menuett T. 5–8). Das kurzgliedrige Echo Michael Haydns spart Mozart sich für den Schluss des ersten Satzes auf (T. 209–212). Die Endungsnachklänge aus den langsamten Sätzen kehren wiederum in der zweiten Triofassung wieder. Für seinen langsamten Mittelsatz beginnt Mozart dann gleich gesteigert mit dem Endstadium von Michael Haydns F-Dur-Adagio und seiner Durchdringung der beiden Hauptstimmen. Auch wenn Mozart somit weniger weitschweifig ist, fordert das „Zweimalssagen“ unweigerlich seinen Tribut. Die Sätze werden merklich länger als in allen zu dieser Zeit entstandenen Quartetten.¹⁷

Die Salzburger Werke von 1773 bilden noch keine eigene Gattung, sondern gehören als Sondererscheinung in den größeren Kontext des Divertimento, das beim Bass auch sechzehnfüßige Ausführung erlaubt. Deshalb kann die zweite Bratsche gelegentlich die notierte Unterstimme unterschreiten (Michael Haydn, C-Dur-Quintett T. 2, 44–47; Mozart 2. Satz T. 21, Trio T. 46). Bei Mozart hat sie den neutralen Namen *Basso*, traditionell eine Angabe der Stimmfunktion und nicht eines Instruments.¹⁸ Michael Haydns Autographen sind nicht erhalten; die authentischen Stimmenkopien in St. Peter in Salzburg schreiben ein *Violoncello* vor. Bei späteren Quintetten kann aber auch ausdrücklich ein *Contrabasso* verlangt sein,¹⁹ der erst in Wiener Quellen zum *Violoncello* mutiert.²⁰

17 Wolf-Dieter Seiffert, Mozarts „Salzburger“ Streichquintett, in: Mozarts Streichquintette, Stuttgart 1994, S. 32.

18 Wolf-Dieter Seiffert, Mozarts frühe Streichquartette, München 1992, Kapitel „Basso“, S. 282–285.

19 Beim F-Dur-Quintett MH 367 von 1784 heißt in einer Abschrift des Haydn-Kopisten Nikolaus Lang die tiefste Stimme *Contrabasso*, vgl. Marius Flothuis, Quintette für Streichinstrumente von Michael Haydn, in: Mozart-Jahrbuch (MJb) 1987/88, Kassel etc. 1988, S. 50.

20 Cliff Eisen ist die interessante Beobachtung zu danken, dass Werke, die anderswo mit neutraler Basso- oder konkreter Violone-Angabe kursierten, in Wien vorzugsweise mit Violoncello besetzt und notiert wurden (1994, vgl. Anm. 4, S. 134).

Der Divertimento-Kontext bot auch die Möglichkeit zu Bläsererweiterungen. Eine *Cassatio ex Es* von Michael Haydn fügt mit zwei immer wieder solistisch eingesetzten Hörnern dem Quintett ein weiteres Oberstimmenpaar an.²¹ Entsprechend alternieren in stereotyper Gruppierung das ganze Werk über ständig drei Trioformationen. Mozart hat diese Erweiterung nicht mitvollzogen. Aber die strukturelle Konzeption war ihm wohl bewusst. Als er 1788 seine c-Moll-Bläserserenade KV 388, die drei unterschiedliche Oberstimmenpaare (Oboen, Klarinetten und Hörner) über den beiden Fagotten einsetzt, wenn auch befreit von mechanischen Triostrukturen, die nur noch gelegentlich durchschimmern, für Streicher umzuarbeiten hatte, kam nur die Quintettbesetzung in Frage, weil sie in Analogie wenigstens zwei der Paares nachbilden konnte. Auch die „orchestralen“ Oktaven der Serenade, die das Seitenthema des ersten Satzes so hörbar auszeichnen, waren nur im Quintett wiederholbar. Bei der Umbesetzung fiel den Bratschen eine prominente Rolle zu, weil sie sowohl für die Klarinetten (1. Satz, T. 13–16) als auch die Hörner einspringen mussten (1. Satz, T. 66, 2. Satz, T. 20–22, Finale T. 97–100). Aber auch die zweite Geige war besonders gefordert, wenn sie als zusätzlicher Solist zwischen erster Geige und erster Bratsche zu fungieren hatte (2. Satz T. 18–20 in Rolle der ersten Oboe, da die erste Geige für den Part der ersten Klarinette gebraucht wird, der für die erste Bratsche zu hoch liegt).²² Mozart kam mit seinen variablen Zuweisungen trotz dreier fehlender Instrumente zu einem erstaunlich schlüssigen Ergebnis. Es gibt nur eine einzige Stelle in der Komposition, wo Besetzung und Kompositionssstruktur sich nicht in Einklang bringen ließen. Die Serenade kennt im kurzen Mittelstück des Andante drei Anläufe zur Reprise, die dann T. 69 der ersten

21 Sherman/Thomas MH 208, um 1775 (Edition von Kurt Janetzky, Ebersberg 1992).

22 Vgl. auch das Finale T. 141–144, wo die erste Geige für den Themeneinsatz von T. 144 gebraucht wird, die Bratsche aber nicht frei ist, weil sie T. 138 am Hornmotiv mitwirken muss.

Oboe zufällt. Die tastenden Themenversuche zuvor sind jeweils dem ersten Spieler eines Paars übertragen; entsprechend kommt es zu eben drei Anläufen. Im Quintett hat Mozart die drei auslösenden Paare nicht mehr; er behalft sich mit der zweiten Geige, die gleich zweimal eröffnen muss (T. 47 und 60). Entsprechend den drei „Lagen“ in der Serenade hatte Mozart zudem in einem Innehalten vor dem letzten Hörnereinsatz T. 61 das Rhythmus-Motiv  dreimal im Wechsel der Instrumente ausfedern lassen. Im Quintett standen ihm nur noch zwei echte Lagen zur Verfügung. Kurzerhand strich er ein Rhythmus-Segment, so Besetzung und Formverlauf neu aufeinander abstimmd. Die Quintettfassung ist damit um einen Takt kürzer.

Stimmgruppierungen und Satzstrukturen in Mozarts Wiener Quintetten

Für die Serenadenbearbeitung hatte Mozart die Erfahrungen mit den im Vorjahr geschriebenen ersten Wiener Quintetten von 1787 nutzen können. Hier sind die Wechsel- und Verteilungsstrukturen gegenüber KV 174 erheblich verfeinert. Zwar feiert das alte Dialogisieren von erster Geige und Bratsche im *Andante* des C-Dur-Quintetts KV 515 einen wahren Triumph. Doch wie das Thema in seinen Stimmgruppierungen variiert, weil die Partner nicht nur in Führung und Ergänzung ihre Plätze tauschen, sondern sich auch in ihrer Lage so umfunktionieren lassen, dass die Bratsche sowohl über als auch unter der Geige liegen kann, zeugt von einem veränderten Umgang mit den einzelnen Instrumenten. Dazu zählt vor allem auch, dass hohe Streichergruppen ihren eigenen Bass erhalten können, der einer der beiden Bratschen zufällt, was ein Alternieren zusätzlich zwischen Bass-Stimmen erlaubt (KV 515, 1. Satz, T. 57–64; vgl. auch das Fragment KV Anh. 80, T. 1–8).²³ Im Zusammenfallen sind wiederum schattierende Bass-Oktaven möglich (KV 515, 1. Satz, T. 113–115), Gegen-

23 Ansätze zu einem Bratschenbass zeigt schon Michael Haydns G-Dur-Quintett (1. Satz, T. 71–74).

gewicht zu den häufigen Melodie-Oktaven. Die neue Aufgabe verleiht der ersten Bratsche quasi zwei Gesichter. So beginnt sie im g-Moll-Quintett KV 516 beim nach alter Manier zweizügigen Thema als „Bassett“ des hohen Trios, um nach der Halbschluss-Zäsur in die führende Oberstimme des tiefen Trios zu wechseln.

In ihrem ausgearbeiteten Satz profitieren die Quintette unverkennbar von den Entwicklungen im Streichquartett, das wieder, sobald es eines prominenten Spielers wegen dem Violoncello einen Sonderstatus zubilligt, dem Quintett in der Tendenz zum Alternieren und zu Stimmenspaltungen – wie Joseph Haydn in opus 20, 2 und dann in der 1787 erschienenen Serie opus 50 demonstriert hatte – nahekommen und so auch auf es einwirken kann.²⁴ Im C-Dur-Quintett KV 515 meldet sich jedenfalls unüberhörbar der selbstbewusste Violoncellist des speziellen Quartett-Typs. Doch wird in der Folge das Quintett seinerseits auf die verbreitere Gattung Quartett zurückwirken. Mozarts „Celloquartette“ KV 575, 589 und 590 sind ohne die Quintette kaum denkbar, war doch allein die Bassrolle der Quintett-Bratsche eine wichtige Voraussetzung für die melodische Beteiligung des Violoncello im Quartett. Einen auffälligen Beleg für die Wechselwirkungen liefert das D-Dur-Quartett KV 575. Sein Anfang vertraut nicht nur der zweizügigen Anlage von Quintett-Themen; die Wiederholung fällt sogar der Bratsche zu, nachdem Mozart einen zunächst im Violoncello geplanten Themeneinsatz wieder verworfen hatte.²⁵

Die zwei späten Streichquintett-Fragmente KV Anh. 79 und 83 versuchen beim Hauptthema eine neue Ensembleformation. Mozart beginnt jeweils in Gegenüberstellung von

24 Hartmut Schick, Ein Quintett im Diskurs mit dem Streichquartett, in: Mozarts Streichquintette, Stuttgart 1994, S. 69–101.

25 Vgl. das Faksimile des Autographs: W. A. Mozart. The Late Chamber Works for Strings, with an introduction by Alan Tyson, British Library Facsimiles V, London 1987, S. 33. Zum Einfluss des Quintetts auf das Quartett vgl. Thomas Christian Schmidt, Vom Streichquintett zum Streichquartett? Zur Satztechnik in Mozarts später Kammermusik für Streicher, in: Mjb 1996, Salzburg 1996, S. 1–22, hier S. 11–21.

Streichquartett und einem abgelösten Solisten nach Art des späteren Klarinettenquintetts. Erst beim Seitenthema des a-Moll-Fragments Anh. 79 schwenkt er auf die alte Dialogstruktur unter Beteiligung der ersten Bratsche ein. Die vollendeten Quintette von 1790/91 kehren zu dieser Grundkonstellation generell wieder zurück. Bei Musikern weniger populär als das Vorgängerpaar KV 515 und 516, auch ihres technischen Anspruchs wegen gefürchtet und deshalb in Konzerten selten zu hören, sind die zwei späten Werke KV 593 und 614 in ihrer filigranen Arbeit, der Verbindung von virtuosem Gestus mit kontrapunktischer Fügung und nicht zuletzt ihrem formalen Einfallsreichtum in den Finalsätzen für Kenner die Krönung von Mozarts kammermusikalischen Schaffen. Der vielfältig durchbrochene Satz des Quintetts korrespondiert in KV 593 und 614 auf eigene und neue Weise mit thematisch-motivischer Arbeit.²⁶ Bei aller Freiheit der Stimmgruppierungen schlägt an wesentlichen Formpunkten immer wieder die alte Ausgangsstruktur des doppelten Trios mit erster Violine und Bratsche als den entscheidenden Rivalen durch. Das wie unzeitig in eine Generalpause hinein nachklappende Echo der ersten Bratsche (KV 614, Finale T. 150) erinnert gar an Michael Haydns G-Dur-Quintett (2. Satz, T. 52). Für den Schluss des Finale von KV 614 fasst Mozart schließlich bündig alle drei Rollen für die Viola I zusammen: T. 287 ist sie hoher Bass für die Geigen, T. 295 registerverstärkende Oktav für den Primarius und schließlich T. 304 sein Widerpart als Gegenspieler – der im „Zweimalssagen“ das letzte Wort hat (T. 324).

Am Schluss von Mozarts Schaffen steht die Erinnerung an den Anfang. Indirekt ist so auch den historischen Bindungen Reverenz erwiesen. Mit seinen Quintetten hat Mozart der vorübergehend modischen Besetzung zu Ansehen verholfen und gleichzeitig eine Entwicklung zu Ende gebracht. Denn es ist das letzte Mal, dass italienische Instrumentalmusik den

26 Ludwig Finscher, Bemerkungen zu den späten Streichquintetten, in: Mozarts Streichquintette, Stuttgart 1994, S. 153–162.

Anstoß für eine musikalische Gattung geben konnte, die ihre Vollendung bei den Wiener Klassikern erfährt.

DIE PHASEN IN MOZARTS QUINTETTSCHAFFEN

Zur Chronologie
und den Umständen der Entstehung

Von allen Quintettkompositionen Mozarts haben sich glücklicherweise die Autographen erhalten. Lediglich für sechs Takte des g-Moll-Quintetts KV 516 fehlt eine autographische Überlieferung (vgl. „Bemerkungen zu den einzelnen Werken“). Datiert sind von Mozarts Handschriften nur zwei: die zu KV 174 (Dezember 1773) und die zu KV 516 (16. Mai 1787). Die übrigen lassen sich durch Einträge in Mozarts eigenhändigem Werk-Verzeichniß verlässlich bestimmen.²⁷ Zeitangaben von Mozart selbst fehlen deshalb nur bei den Fragmenten und der Serenadenbearbeitung KV 406, die nicht ins Verzeichniß aufgenommen worden war. Für diese Manuskripte bleiben an äußeren Datierungskriterien nur die von Papier und Schrift. Dabei haben sich vor allem Wasserzeichen als wichtige Indikatoren erwiesen.²⁸ Ordnet man die Handschriften nach ihren Papieren in Mozarts Schaffen ein, ergibt sich nebenstehende Reihung.

Die Zusammenstellung lässt für die Beschäftigung Mozarts mit Quintetten in Wien wenigstens drei Phasen erkennen. Die erste, wenn

27 Mozart. Eigenhändiges Werkverzeichnis. Faksimile. Einführung und Übertragung von Albi Rosenthal und Alan Tyson (=NMA X/33, Abteilung 1; Lizenzausgabe mit Genehmigung der British Library London), Kassel etc. 1991.

28 Alan Tyson, New Dating Methods: Watermarks and Paper-Studies, in: Neue Mozart-Ausgabe. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 1981, hrsg. von Dietrich Berke u. a., Privatdruck 1984, S. 49–68; ders., Mozart. Studies of the Autograph Scores, Cambridge/Mass. 1987; ders., Proposed New Dates for Many Works and Fragments Written by Mozart from March 1781 to December 1791, in: Mozart Studies, hrsg. von Cliff Eisen, Oxford 1991, S. 213–226; ders., W. A. Mozart. Wasserzeichen-Katalog (=NMA X/33, Abteilung 2), Kassel etc. 1992.

| KV | Zeit | Werk |
|---------|------------------------|---|
| KV 174 | 1773, Dezember | QUINTETT in B |
| Anh. 81 | [1784–85] | Fragment eines 1. Satzes in Es |
| Anh. 80 | [Anfang 1787] | Fragment eines 1. Satzes in B |
| KV 515 | 1787, 19. April | QUINTETT in C |
| Anh. 86 | [1787] | Themen-Entwurf für ein g-Moll-Finale zu KV 516 |
| KV 516 | 1787, 16. Mai | QUINTETT in g |
| Anh. 83 | [1787–89] | Fragment eines 1. Satzes in D (19 Takte) |
| Anh. 82 | [1786–91?] | Fragment eines 1. Satzes in Es (19 Takte) |
| KV 406 | [1788, früh] | QUINTETT in c nach der Bläserserenade KV 388 |
| KV 593 | 1790, Dezember | QUINTETT in D |
| Anh. 79 | [1791, nicht vor März] | Fragment eines 1. Satzes in a |
| Anh. 87 | [1791, nicht vor März] | Andante-Thema in F für ein Quintett in a oder C |
| KV 614 | 1791, 12. April | QUINTETT in Es |

Normale Type: Datum im Autograph

Kursive Type: Datum im *Verzeichniß*

In []: vermutetes Datum nach Papierbefund

auch dem Publikum verborgene, begann schon 1784 oder 1785, mit dem Es-Dur-Satz KV Anh. 81, den Mozart, möglicherweise in Reaktion auf Pleyels erwähntes erstes Quintett, immerhin bis zum Seitenthema führte. Doch den Plan, ein vollständiges Werk zu schreiben, ablesbar an der Überschrift *Quintetto*, die alle vollendeten Werke auszeichnet, gab er wieder auf. Erst 1787, mit der zweiten Phase, wurde es ernst. Nun entstanden die beiden großen Quintette in C und g KV 515 und 516. Für das Finale von KV 516 ist ein nicht weiter geführter Anfang mit einem Moll-Thema in *ongarese*-Manner erhalten (Anh. 86). Es könnte also sein, dass der unbekannte ungarische Musikliebhaber schon 1787 bei Mozart vorstellig geworden war.²⁹

Zu den Entwürfen des Jahres 1787 gehört auch ein erster Satz in B KV Anh. 80, von dem die komplette Exposition fertig wurde,³⁰ ferner vermutlich das Fragment KV Anh. 83. Allerdings ist der Datierungsspielraum hier so groß

und der Versuch mit nur 19 Takten für Beurteilungen zu kurz, so dass die Zusammenhänge spekulativ bleiben müssen.³¹ Beide Werke hätten jedoch sinnvoll für eine Ergänzung der „Zwillinge“ KV 515 und 516 zu einer Dreiergruppe der Tonart-Ordnung C–g–B oder C–g–D dienen können. Beendet wird die Phase 2 jedenfalls mit der Seradenbearbeitung KV 406 zu Anfang des Jahres 1788. Sie dürfte ihren Anlass in eben diesem Wunsch haben, eine Dreierserie präsentieren zu können.

Die späte Realisierung könnte mit rein geschäftlichen Erwägungen Mozarts zu tun haben. Beauftragt und bezahlt wurde er möglicherweise für zwei Quintette. Ein knappes Jahr später, einer einigermaßen dezenten Frist, beschloss er unter dem Druck erster Geldnöte, die Werke weiter zu veräußern, und zwar in einer ganz neuen Vertriebsart, die ihm Einkünfte sichern sollte, die sonst dem Verleger zufielen. Mozart unternahm eine ihm risikolos scheinende Subskription, in der die Noten handschriftlich vertrieben werden sollten, so dass die Eigenkosten für den Kopisten bere-

29 Ernst Hess, Vorwort zu NMA VIII/19, Abteilung 1, 1967, S. X.

30 Den Versuch einer Vervollständigung haben Caspar Diethelm (Amadeus-Verlag, Winterthur 1980) und Franz Beyer (Edition Kunzelmann, Lottstetten/Aldiswill 1992) unternommen.

31 Zu den Fragmenten insgesamt vgl. Ulrich Konrad, Fragmente aus der Gegenwart. Mozarts unvollendete Kompositionen für Streichquintett, in: Mozarts Streichquintette, Stuttgart 1994, S. 163–193.

chenbar blieben und erst bei sicherer Bestellung fällig wurden. Auf die Serenade fiel seine Wahl bei der Komplettierung zur Serie sicherlich aus Gründen der Arbeitsvereinfachung, mitgetragen aber wohl auch von der Absicht, einem Werk, das seiner gattungsüberschreitenden Tendenzen wegen nicht weiter mit Verbreitung in Kreisen der Harmoniemusik rechnen konnte, eine neue Zukunft zu eröffnen.

Am 2. April 1788 veröffentlichte Mozart im Anhang zur *Wiener Zeitung* Nr. 27 (S. 802) folgende „Musikalische Nachricht“:

„Drey neue Quintetten a 2 Violini, 2 Viole, e Violoncello, welche ich, schön und korrekt geschrieben, auf Subskripzion anbiete. Der Preis der Subskripzion ist 4 Dukaten, zu 18 fl. Wienerkurent. – Die Subskriptionsbillets sind täglich bey Herrn Puchberg, in der Sallinzischen Niederlagshandlung am hohen Markte zu haben, alwo vom 1. Julius an auch das Werk selbst zu haben seyn wird. Ausländische Liebhaber ersuche ich, ihre Bestellungen zu frankiren. Wien den 1. April 1788. Kapellmeister Mozart in wirkl. Diensten Sr. Majestät.“

Die Anzeige wurde am 5. und 9. April wiederholt, diesmal statt der Geschäfts- mit Puchbergs Privatadresse „in dem gräfl. Walseggischen Hause Nr. 522 am Hohen Markt“.³² Der Vertrieb über Puchberg sollte diesem Sicherheit bei einem Darlehen geben, wie ein Brief Mozarts andeutet: es ist der erste jener immer beängstigender werdenden Bittbriefe, in dem zunächst nur von 8 Dukaten (also 36 Gulden) Schulden die Rede ist, verbunden aber gleich mit der Bitte um 100 Gulden bis zur nächsten Woche: „bis dahin muss ich nothwendigerweise mein Subscriptions=Geld in Händen haben und kann Ihnen dann ganz leicht 136 fl. mit dem wärmsten Dank zurück bezahlen“.³³ Puchberg half Mozart aus, wie sein lakonischer Vermerk „100 fl. überschickt“ auf dem Brief belegt. Mit dem „ganz leichten“ Zurückzahlen hatte sich Mozart freilich getäuscht. Puchberg war der erste, der den Misserfolg der Subskription absehen konnte und offenbar seine

„Sorge“ zum Ausdruck brachte. Mozart kündigte darauf in seinem nächsten Brief, eingeleitet von der Bitte um „1 oder 2 tausend Gulden“, eine Verlängerung des Termins an: „... wegen der Souscription dürfen sie keine Sorge haben; ich setze nun die zeit um einige Monathe mehr hinaus; – ich habe hofnung auswärtig mehrere liebhaber zu finden als hier“.³⁴

Mit dem letzten Passus spielt Mozart auf die Verbreitung seiner Anzeige im *Journal des Luxus und der Moden* an. Dort war der Aufruf im Juni 1788 mit Datum vom 5. April zu lesen, allerdings, was die Werke anging, mit der fehlerhaften Besetzungsangabe „à 2 Violini, 2 Violoncello“.³⁵ Auch in der neuen Hoffnung wurde Mozart getrogen. Vermutlich war der Preis einfach zu hoch. Im Falle des Druckes hätte ein Verleger pro Quintett etwa zwei Gulden verlangt (das ist der Preis Artarias für KV 516 im Jahre 1790); für drei große Quintette durfte ein Käufer also mit 6 Gulden rechnen. Mozart verlangte dagegen 18 Gulden, freilich mit der Garantie des absolut Neuen. Doch war das offenbar nicht ausreichend für Erwerbungsentscheidungen. Einzelne Käufer hätte Mozart sehr wohl sofort bedienen können. Aber dann wäre er Gefahr gelaufen, dass sich die Werke ohne seine Beteiligung zu reinen Kopierkosten weiterverbreitet hätten. Am 25. Juni sah er sich deshalb zu einer peinlichen Mitteilung in der *Wiener Zeitung* gezwungen:

„Musikalische Nachricht. Da die Anzahl der Herren Subscribenten noch sehr geringe ist, so sehe ich mich gezwungen, die Herausgabe meiner 3 Quintetten bis auf den 1. Jäner 1789 zu verschieben. Die Subscriptionsbillets sind noch immer gegen Bezahlung [von] 4 Dukaten, oder 18 fl. Wien Korrent bey Hrn. Puchberg in der Salitzischen Niederlagshandlung am hohen Mark zu haben. Wien den 23. Juni 1788. Kapellmeister Mozart, In wirkl. Diensten Sr. Majestät“.³⁶

34 Briefe IV, S. 66 (vom 16. oder 17. Juni 1788).

35 Gertrud Haberkamp, Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften, Teil III, in: Mozart Studien 3, Tutzing 1993, S. 226.

36 Dokumente, S. 280f.

Auch die Terminverlängerung dürfte keinen Erfolg gebracht haben. Mozart überließ seine Dreierserie schließlich dem Verleger Artaria, der die Werke einzeln herausbrachte, das C-Dur-Quintett KV 515 im Jahre 1789, das g-Moll-Quintett KV 516 ein Jahr später 1790 und die Serenadenbearbeitung in c-Moll KV 406 erst nach Mozarts Tod, 1792. Angezeigt davon wurde nur das g-Moll-Quintett, und zwar in der *Wiener Zeitung* vom 21. August 1790: „In der Kunsthändlung Artaria u. Komp. am Kohlmarkt sind folgende Stücke ganz neu zu haben: ... Mozart grand Quintetto per 2 Violini, 2 Viole e Violoncello Nr. 2 2fl.“.³⁷

Dem Fehlschlag des Jahres 1788 folgte bei Mozart eine längere Pause im Quintettschaffen. Mehr als zweieinhalb Jahre vergingen, ehe er sich wieder der Gattung zuwandte und im Dezember 1790 mit seinem D-Dur-Quintett KV 593 eine dritte Phase begann. In diesem einen Fall wird der namentlose ungarische Besteller (*amatore ongarese*, wie das Titelblatt des Erstdrucks von Artaria 1793 sagt) aktenkundig, der auch für die anderen Quintette eine Rolle gespielt haben mag. Die Wahl der bei Mozart gern als „exotisch“ verstandenen Tonart a-Moll für ein Quintettfragment (Anh. 79) könnte auf diesen Auftraggeber gemünzt sein, zumal die auffällige Chromatik des Hauptthemas an das Finale von KV 593 gemahnt. Zu dem geplanten a-Moll-Quintett ist nicht nur die komplette Exposition des ersten Satzes niedergeschrieben, sondern auch ein Themenentwurf für den langsamen Satz (KV Anh. 87).³⁸ Die Zusammenghörigkeit erweist neben der passenden Tonart F-Dur das gemeinsame Papier, das wiederum mit jenem von KV 614 übereinstimmt,³⁹ dem Zwillingswerk zu KV 593. War dieses a-Moll-Quintett als dritte Nummer einer Serie vorgesehen, die nur Mozarts Tod verhindert hat?

37 Dokumente, S. 325f.

38 Eine Vervollständigung des ersten Satzes haben Caspar Diethelm (Amadeus-Verlag, Zürich 1979) und Franz Beyer (Edition Kunzelmann, Lottstetten/Aldiswill, 1991) versucht.

39 Alan Tyson 1987 (Anm. 28), S. 142.

Zeitlich ganz unbestimmt bleibt das Es-Dur-Fragment Anh. 82, überschrieben mit *Quintetto*, also dazu auseinander, ein gesamtes Werk zu eröffnen, von dem aber nur 19 Takte zur Niederschrift kamen. Deren sinfonischer Gestus lässt ans C-Dur-Quintett KV 515 denken; die auffällige Punktierung wiederum gemahnt an den Beginn von KV 593. Aus solch punktuellen Verwandtschaften lässt sich allerdings keine Datierung ableiten.

BEMERKUNGEN ZU DEN EINZELNEN WERKEN

KV 174

Das Autograph (derzeit Krakau, Biblioteka Jagiellońska) trägt auf der ersten Seite oben in der Mitte die Überschrift *Quintetto* und am rechten oberen Rand die Autorenangabe *del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgang / Mozart à Salisb: / nel Decembre / 1773*. Beide Einträge stammen von Leopold Mozart, der ordnend für die Verwahrung und Bezeichnung der Manuskripte sorgte. Vom Vater stammt auch eine wichtige Anweisung an den Kopisten in der oberen Akkolade f. 14', nach dem Schluss-Doppelstrich des Menuetts: *Hier wird nicht das folgende / Trio und Allegro, sond[ern] / das hint[en] pag. 22 stehende / Trio und pag: 23 das Allegro / geschrieb[en]*. Beim Herausschreiben der Stimmen sollen nicht die ursprünglichen Sätze, sondern in zwei Fällen verbesserte Versionen berücksichtigt werden, nämlich beim Trio und beim Finale. Beide Stücke finden sich an den angegebenen Stellen des Autographs. Sie müssen also noch vor einer ersten Probe mit Stimmen neu komponiert worden sein, sei es auf Empfehlung des Vaters oder auf Wolfgang's eigenen Wunsch hin. Dass die Bekanntschaft mit Michael Haydns G-Dur-Quintett vom 1. Dezember 1773 die Umarbeitung veranlasst habe und das Werk schon im Sommer entstanden sei, ist eine originelle, aber durch nichts begründete Hypothese.⁴⁰ Zur zeitnahen

40 Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix, II, 1912, S. 113–115.

Entstehung der Verbesserungen Ende 1773 passt, dass für sie das gleiche Papier Verwendung fand wie bei allen übrigen Sätzen.

Für den langsamen Satz galt zunächst ein unterhalb des Basso-Systems geschriebenes *sempre piano*. Später präzisierte Mozart die Vortragsanweisung (in etwas hellerer Tinte) zu einem *pianissimo*, das nach Art einer Überschrift über der Akkolade steht. Wie diese Lautstärkeangabe hat auch das *con sordini* Züge einer Charakterbezeichnung und ist vermutlich allen Instrumenten zugeschrieben, nicht nur den besonders bezeichneten (Violine I, II und Viola I); Mozarts Plural *sordini* dürfte sich auf die Gemeinschaft der Spieler beziehen und kann insofern nicht als Argument für chorische Besetzung dienen. Eine eigene Tempobezeichnung trug der Satz zunächst nicht. Das *Adagio* wurde erst später nachgetragen, möglicherweise von Leopold Mozart.

Mozart hat sein Quintett noch Jahre später für vorzeigbar gehalten. Es begleitete ihn auf der Mannheim-Paris-Reise 1777/78. Seinem Mannheimer Gönner Heinrich von Gemmingen ließ er sogar eine Stimmenabschrift als Präsent überreichen: „ich hab vor meiner abreise zu Mannheim dem H: v: Gemmingen das Quartett welches ich zu Lodi abends im wirthshaus gemacht habe, und dann das Quintet, und die Variationen von fischer abschreiben lassen. er schrieb mir dann ein besonders höfliches Billet, bezeugte sein vergnügen über das andencken so ich ihm hinterlasse“.⁴¹ In Wien hatte Mozart sein Salzburger Quintett vermutlich nicht mehr greifbar, bekam die Partitur aber spätestens 1787 wieder, nach dem Tod des Vaters am 28. Mai – wenige Wochen, nachdem das g-Moll-Quintett vollendet worden war.

KV 515

Im *Verzeichniß* ist das Werk unter dem Jahr 1787 mit dem Eintrag *den 19.^{ten} April / Ein Quintett für 2 Violini, 2 Viole und Violoncello* angeführt. Das Autograph (Washington, Library of Congress) trägt von Mozarts Hand ledig-

lich die Überschrift *// Quintetto. //* in gleicher Form wie beim g-Moll-Quintett KV 516; auf eine Namensangabe ist bei KV 515 verzichtet. Die insgesamt zügige Niederschrift weist einige wenige, doch signifikante Korrekturen auf: Im 1. Satz T. 259 sollte das Violoncello seine Endungsformel zunächst „aussingen“ dürfen wie immer zuvor. Dann zog Mozart jedoch den Einsatz der ersten Geige um einen Takt vor, schreibtechnisch dadurch bewältigt, dass der ursprüngliche Takt 259 komplett gestrichen und im Einsatztakt der Geige die Vorhaltsfigur des Violoncello nachgetragen wurde. Bei der Coda des Satzes ab T. 322 sollte ursprünglich die erste Geige beginnen, aber schon nach vier Takten entschloss Mozart sich anders, strich und ließ bei gleichen Tönen der zweiten Geige den Vortritt.

Im Andante ist die Reprise abgekürzt notiert: für die Takte 63–85 wird mit einem *Da capo*, 23 Täckt auf den Anfang zurückverwiesen, das Ende von Takt 23 dann mit einem dicken Kreuz markiert. Zu einem Schreibversehen kam es während des Trios. Beim quintversetzten Kopieren der Takte 51–66 nach T. 9–24 geriet Mozart in die Seiteneinteilung des Anfangs und begann die letzte Akkolade irrig mit T. 56; deshalb mussten später sechs übersprungene Takte (T. 51–55) am Rand nachgetragen werden.

Beim Finale wechselte Mozart mehrfach die Gesamtdisposition. Die entscheidende Formfrage stellte sich an der Mittelzäsur von T. 210. Zunächst war nach Rondo-Art eine vollständige Wiederholung des Themas vorgesehen (vgl. Anhang S. 183, T. 211–227“). Dann entschied sich Mozart aber, das Thema wieder streichend, für eine Sonatensatzanlage und zog nach der Generalpause von T. 211 ein Wiederholungszeichen :|| (vgl. Anhang S. 183, vor T. 212“). Das neue Konzept verlangte nach einer Durchführung, der Mozart mit Themenfragmentierung und abrupter Modulation in die VI. Stufe a-Moll gerecht wurde (vgl. Anhang S. 183f., T. 212“–232“). Nach 21 Takten brach er das Experiment jedoch wieder ab und kehrte mit Streichung der neuen Durchführungs-Takte und des Wiederholungszeichens zur Rondo-Idee zurück: mit einer „wörtlichen“

41 Brief vom 24. März 1778 (Briefe II, S. 326).

Wieder-Aufnahme von 73 Takten (T. 212–284); sie werden nicht nochmals geschrieben, sondern mit einem kurzen Vermerk *Da capo 73 Takt* gefordert.

Zu einem erstaunlich späten Zeitpunkt hat Mozart also das ganze Formkonzept abgewandelt, doch nicht komplett umgeworfen. Von Anfang an bewegt sich der Satz zwischen den Polen Rondo- und Sonatenanlage. Schon im Sonatenkonzept wirken Rondo-Elemente: Teile des Themas, das Rondocharakter hat, kehren nach dem Seitensatz wieder, der auch noch Modulationstendenzen wie ein Couplet verrät. Allerdings verschieben sich durch die Neuorientierung in der Durchdringung von Rondo- und Sonatenbestandteilen die Gewichte: in Richtung Rondo, ohne dass ein echtes Rondo entstünde. Der Satz ist durch keines der konventionellen Schemata erklärbar.⁴²

Erstes Allegro und Andante sind der Schrift und dem Papier nach eng zusammen entstanden: so dicht hintereinander, dass Mozart die Besetzungsangabe beim Andante nicht wiederholt, sondern vom ersten Satz her weiter gelten lässt. Menuett und Finale benutzen dagegen ein jeweils eigenes Papier und notieren den kompletten Vorsatz *Violini, Viole, Violoncello* bzw. *2 Violini, 2 Viole, Violoncello* neu. Die beiden Sätze dürften einzeln für sich entstanden sein. Das Finale trägt entsprechend auch eine eigene Blattzählung von 1–8; Andante und Menuett blieben dagegen ohne Nummern. Bei der Zusammenfügung der Teile ist eine klärende Gesamt-Zählung unterblieben. Das hat die viel diskutierte und unterschiedlich beantwortete Frage ausgelöst, in welcher Reihenfolge die Mittelsätze gespielt werden sollen. Ernst Fritz Schmid plädierte für Andante–Menuett, Ernst Hess für Menuett–Andante.⁴³ Das Autograph hat das Andante an erster Stelle. Da aber die Mittelsätze, wie gesagt, nicht foliert sind, sagt diese Ordnung wenig aus, weil unklar ist, wann die Blätter gebunden worden sind und

42 Dazu Rudolf Bockholdt, Der Schlussatz von Mozarts Streichquintett in C-Dur, KV 515. Bau im Großen und Geschehen im Kleinen, in: Mozarts Streichquintette, Stuttgart 1994, S. 103–112.

43 Vorwort zu NMA VIII/19, Abteilung 1, S. IX.

wer für die Bindung verantwortlich war. Der Erstdruck von Artaria 1789 wiederum bringt das Menuett zuerst. Der Druck ist allerdings fehlerhaft und in vielen Details unzuverlässig. Zur Lösung der Frage trägt ein Stimmensatz bei, der erst im Jahre 2001 bekannt wurde und der in Mozarts Gebrauch gewesen war.⁴⁴ Am 22. August 1800 hatte Constanze Mozart die fünf Stimmen einem Carl Anton Ziegler verehrt, von dessen Nachkommen sie an das Beethovenhaus in Bonn gelangt sind.⁴⁵ Diese „Bonner“ Stimmen bringen das Menuett an zweiter Stelle. Man darf somit sicher sein, dass zu Mozarts Zeiten das Werk in der Satzfolge Allegro–Menuett–Andante–Finale erklungen ist. Das erledigt allerdings nicht die schwierige Frage nach Mozarts ursprünglicher Intention. Denn musikalisch hat die Folge, auch wenn man für sie Argumente finden kann,⁴⁶ erkennbare Nachteile. Das Menuett kadenziert nach zehn Takten beim Doppelstrich regulär aber doch ungewöhnlich auf der I. anstelle der vertrauten V. Stufe. Eine solch frühe Tonikakadenz wirkt nach einem überdimensionalen ersten Satz, der gegen Ende fast hundert Takte lang nur noch C-Dur hatte hören lassen, eigenartig kleinlich und auf der Stelle tretend. Zudem wird mit dem Trio die Tonart der ganz anderen Sphäre des Andante antizipiert und so dem langsamen Satz Wesentliches an Eigenwert genommen. Beide Mängel verschwinden bei der Reihenfolge Andante–Menuett. Menuett–Schluss und Finale–Beginn sind dann im Klangcharakter sorgfältig getrennt, denn das Menuett endet in der tiefstmöglichen Lage, das

44 Vgl. Ernst Herttrich, Eine neue, wichtige Quelle zu Mozarts Streichquintetten KV 515 und 516, in: Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift für Gertraut Haberkamp, hrsg. von Paul Mai, Tutzing 2002, S. 435–445.

45 Eine Aufschrift am rechten unteren Eck der ersten Seite von Violine I lautet: *Dieses Quintett habe ich von / der Wittwe des verstorbenen / Verfassers Constanze Mozart / zum Andenken erhalten. / Wien den 22=ten August 1800. / C. A. Ziegler impia.* Ziegler hat auch die Stimmen zum g-Moll-Quintett KV 516 erhalten, die allerdings keine Korrekturen Mozarts aufweisen.

46 Isabelle Emerson, A Question of Order: Andante, Minuet, Or Minuet, Andante – Mozart's String Quintet in C major, K. 515, in: Mjb 1989/90, Kassel etc. 1990, S. 89–98.

Finale hebt, sich absetzend, im hohen Register neu an. Eine Erklärung für den heterogenen Befund könnte eine – ganz und gar spekulative – Hypothese liefern, die auch das g-Moll-Quintett KV 516 mit erfasst. Denn dort trifft der Hörer auf ein merkwürdig verstörendes Ereignis. Auf das besinnliche *Adagio ma non troppo* folgt ein weiterer langsamer Satz, nämlich die ausgedehnte *Adagio*-Einleitung zum Finale. Bei KV 516 ist die Reihenfolge Allegro–Menuett–Adagio–Finale nie unklar gewesen. Allerdings war ursprünglich ein Moll-Finale in sofortigem Allegro vorgesehen (vgl. unten Einzelkommentar zu KV 516). Die Einleitung, die einen Wechsel im Tongeschlecht vorbereitet, entstand erst nach der späten Entscheidung für das Dur-Finale. Erst jetzt stoßen zwei langsame Sätze von ähnlichem Gestus aufeinander. Das Problem ließe sich durch Tausch der beiden Mittelsätze leicht beheben. Könnte Mozart, auch wenn ihm die Frage vielleicht gar nicht so wichtig war, seinem Kopisten eine derartige Anweisung erteilt haben, die dann irrtümlich auf das Zwillingswerk in C-Dur KV 515 angewandt wurde?

In einem zweiten Punkt ist der „Bonner“ Stimmensatz ungleich aussagekräftiger. Denn Mozart hat in ihm eine Reihe dynamischer Angaben ergänzt: einerseits solche, bei denen der Kopist ungenau gearbeitet hatte, andererseits aber auch solche, die in der Partitur gar nicht zu finden gewesen waren und zu denen sich Mozart neu entschloss. Diese autographen Präzisierungen geben Hinweise auf Mozarts aufführungspraktisches Verständnis, sind aber auch Zeugnis einer kritischen Revision. Da die Tintenfarben wechseln, könnten Mozarts Einträge auf unterschiedliche und zeitlich weit auseinanderliegende Aufführungen zurückgehen; einzelne Details sind möglicherweise erst von Vorbereitungen zum Druck 1789 veranlasst worden. Der Erstdruck, in puncto Dynamik Vorbild auch für die Alte Mozart-Ausgabe (AMA) und für viele praktische Ausgaben einschließlich der vielgespielten Edition Peters, folgt jedenfalls bei den Lautstärkebezeichnungen weitgehend den handschriftlichen Stimmen. Paradoxe Weise hat sich also gerade jene

Schicht, die von der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) in Berufung auf die autographen Partituren als Zutat des 19. Jahrhunderts ausgeschieden worden war, als authentisch erwiesen. Um die Quellen nicht zu mischen, folgt der Notentext dieser Studienausgabe Mozarts Partitur. Die autographen Ergänzungen aus dem Stimmensatz sind in einer eigenen Liste aufgeführt (S. 211).

Im Finale weisen die „Bonner“ Stimmen, aus denen Mozart nicht zuletzt selbst gespielt haben dürfte, bei T. 444 im Part der zweiten Violine mit *h-c¹-d¹-g* noch eine abweichende Tonfolge auf, korrespondierend mit den Achtteln der zweiten Bratsche in T. 187 und 452; auch diese Änderung, obwohl in der Handschrift des Kopisten, könnte auf Mozart zurückgehen.

KV 516

Im *Verzeichniß* ist das Werk unter dem Jahr 1787 mit dem Eintrag *den 16.^{ten} May / Ein Quintett für 2 Violini, 2 Viole und Violoncello* angeführt. Das Autograph (derzeit Krakau, Biblioteka Jagiellońska) trägt auf der ersten Seite oben von Mozart in der Mitte die Überschrift *// Quintetto //* und am rechten oberen Rand die Autorenangabe *di Amadeo Mozart mpria / Viena*. Wenig später fügte Mozart in anderer Tinte auch noch Datum und Adresse an: *li 16 di maggio 1787 / Landstraße*. Die Adressenangabe – Mozart wohnte bis Anfang Dezember 1787 in der Vorstadt Landstraße Nr. 224⁴⁷ – könnte mit einem weiteren, allerdings wieder durchstrichenen und kaum leserlichen Eintrag am rechten oberen Eck zusammenhängen: *bitte sofliech* [eine Mischung aus sofort und sogleich?] *sorgen* [?]. Es handelt sich vielleicht um eine Mitteilung an seinen Kopisten nach Art jenes *Lassen Sie gleich die Trompeten und Paucken herauschreiben* bei den hinzukomponierten Stimmen zu Viottis Violinkonzert Nr. 16.⁴⁸

Für die Niederschrift griff Mozart auf Papier zurück, auf dem er ursprünglich ein Klari-

47 Eibl Kommentar VI, S. 370.

48 Mozart Studien 5, Tutzing 1995, S. 149.

nettenstück hatte niederschreiben wollen. Das *in B / Clarinetto* im Vorsatz des obersten Systems wurde einfach wieder gestrichen; mit dem Quintett steht es jedenfalls in keinem Zusammenhang.

In den kommenden Jahren hatte die Handschrift, die aus lauter einzelnen und ungehefteten Doppelblättern bestand, ihr eigenes Schicksal. Bei der Sichtung von Mozarts Nachlass war sie schon nicht mehr vollständig. Insgesamt vier Blätter fehlten:

- f. 9 Ende des Trios (T. 86–91), Anfang des Adagio in Es (T. 1–24)
- f. 10 Fortsetzung des Adagio in Es (T. 25–65)
- f. 13 Ende der langsam Einleitung zum Finale (T. 33–38)
- f. 21 Ende des Finales (T. 320–335).

Um das Manuskript verkaufsfähig zu machen, musste es Franz Jakob Freystädtler, als ehemaliger Schüler Mozarts wohl von Constanze gebeten, nach anderen Quellen vervollständigen. Dazu benutzte er sicherlich Stimmen, allerdings nicht die bei Artaria gedruckten; seine Vorlage für die Ergänzungen war besser als der fehlerhafte Druck, wenn auch nicht in allen Details verlässlich. Bezeichnend ist die großzügige Notierung des berühmten Einwurfs der zweiten Bratsche in T. 19/21 und 56/58 des langsam Satzes mit der Artikulation  statt Mozarts .

Mit Freystädtlers Zusätzen wurde das Autograph am 27. Februar 1800 in Ergänzung zum schon verkauften Nachlass an Johann André geschickt.⁴⁹ Wenig später ließen sich drei der fehlenden Blätter aber wieder finden, pflichtschuldigst schickte Constanze Mozart auch sie am 31. Mai nach Offenbach.⁵⁰ Dort wurden sie nicht dem Autograph einverleibt, sondern

49 Brief von Constanze Mozart an André vom 27. Februar 1800: „.... und schick sie Ihnen ... zugleich mit einer mangelhaften Partitur zu dem Violinquintett in G moll und einigen andern Bruchstücken, die Sie vielleicht hin und her zur Ergänzung brauchen können“ (Briefe IV, S. 321). Mit „mangelhaft“ konzediert Constanze, dass Teile von Mozarts Handschrift fehlen.

50 Brief von Constanze Mozart an André vom 31. Mai 1800: „14. Von diesem Quintett habe ich Ihnen izt einige Fragmente gesandt“ (Briefe IV, S. 355). Die Erwähnung

separat aufbewahrt und später von Julius André – samt Echtheitsbestätigungen – wieder verschenkt, haben allerdings die Zeiten überdauert.⁵¹ Lediglich Blatt 13 ist verschollen geblieben. Es war bei der Komposition als ungeplantes Einlageblatt nur dadurch entstanden, dass Mozart das G-Dur-Finale noch vor der Einleitung begonnen hatte: Der langsame Es-Dur-Satz war in der oberen Hälfte von Blatt 11' zu Ende gekommen, das G-Dur-Allegro auf der Rückseite des zugehörigen Doppelblatts (f. 12') begonnen worden. Demnach stand für eine nachträgliche Einleitung maximal der Raum von drei Akkoladen zu Verfügung, der letztlich nicht reichte, so dass für sechs Takte ein Zusatzblättchen nötig wurde; es erhielt die Nummer 13. Um den Anschluss zu kennzeichnen, vermerkte Mozart zum Allegro eine 14, kurzzeitig von der Foliierung auf Paginierung übergehend. Mit der 15 setzt sich dann die traditionelle Blattzählung wieder fort. Bei seiner Rekonstruktion hat Freystädtler kein Blatt 13 ergänzt, das als Einzelstück auch nicht bindefähig gewesen wäre, sondern die fehlenden sechs Takte auf freie Plätze der gegenüberliegenden Seiten 11' und 12 gequetscht (die Takte 33–35 am rechten Rand von f. 12, die Takte 36–38 nach dem Ende des Adagio auf f. 11') und den Fortgang mit einem „Vi-de“-Vermerk kenntlich gemacht. Bei der Vervollständigung des langsam Es-Dur-Satzes hatte Freystädtler Schwierigkeiten, das Fehlende platzgenau einzufügen, musste noch in der Akkolade des Trioschlusses beginnen und ziemlich eng schreiben, nicht ahnend, dass Mozart es sich viel bequemer gemacht hatte, weil er die Themenwiederholung (T. 38–49 = T. 1–12) nicht ausgeschrieben, sondern nur mit dem Hinweis *Da capo 12 Täckt* angegeben hatte.

Im Finale folgt Mozart einer speziellen Notierungskonvention, die im 20. Jahrhundert zahlreiche Missverständnisse ausgelöst hat,

der Nummer 14, die sich noch heute auf Blatt 9 befindet (zu N.14 in H. André's Brief vom 2 Mai 1800) bestätigt den Zusammenhang.

51 Heute befinden sich Blatt 9–10 in Paris (Bibliothèque nationale, Collection Pleyel), Blatt 21 war bis 1982 im Besitz von Clifford Curzon, London.

weil nach modernen Gewohnheiten das Dur-Thema auftaktig erscheint.⁵² Nach historischem Verständnis handelt es sich jedoch um einen *zusammengesetzten Takt*.⁵³ Das heißt, dass Grundlage die $\frac{3}{8}$ -Einheit ist, aber nur jeder zweite Taktstrich gezogen wird. In der Setzung dieses Taktstriches orientiert sich Mozart an der Endung des Themas. Sie soll in Übereinstimmung mit Konventionen italienischer Vers-Vertonung nach einem Taktstrich stehen. Der Anfang fällt dadurch optisch in eine „Taktmitte“, ohne dass er dadurch aber seinen abtaktigen Charakter verlöre.⁵⁴

Das g-Moll-Quintett ist das einzige vollendet Werk, zu dem Vorarbeiten, alternative Entwürfe und Skizzen erhalten sind. Sie betreffen allesamt das Finale, aufgeworfen durch die Frage nach Moll oder Dur. Ein Skizzenblatt enthält übereinander in einstimmiger Notierung zwei $\frac{6}{8}$ -Themen, das erste in Moll, das zweite in Dur (wiedergegeben im Anhang I/3/d und c, S. 184).⁵⁵ Im Dur-Thema kündigt sich schon die endgültige Version an; ob das Moll-Thema (mit immerhin ähnlichen Rhythmus- und Skalenbausteinen) ebenfalls für KV 516 vorgesehen war, ist nicht sicher – Mozart mag auch an die g-Moll-Sinfonie KV 550 gedacht haben.⁵⁶ Ein erster Partitur-Entwurf

52 Auftaktig las das Thema beispielsweise Diether de la Motte, wozu Carl Dahlhaus vermerkte, dass ein unbefangener Hörer es „nieder-taktig“ auffassen müsse (Diether de la Motte, *Musikalische Analyse*. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus, Kassel etc. 1968, S. 31–47; W. A. Mozart, *Streichquintett g-moll KV 516*). Marius Flothuis sah sogar einen „Großauftakt von anderthalb Taktten“ (Mozart, *Streichquintett g-moll*, Münchener Ausgabe 1987, *Meisterwerke der Musik*, Heft 44, S. 48).

53 Zur Bedeutung vgl. Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971 (S. 75–93; „Die Doppeltaktnotierung“) und Claudia Maurer Zenck, *Vom Takt. Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien etc. 2001.

54 Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern* (Mozart Studien 4), Tutzing 1994, S. 236–239.

55 Faksimile des Blattes in NMA X/30,3, Skizzen, vorgelegt von Ulrich Konrad, Kassel etc. 1998, Nr. 81.

56 So vermutete Ernst Hess (Vorwort zu NMA VIII/19, Abteilung 1, S. X); vgl. Sidney Newman, *Mozart's G minor Quintet and Its Relationship to the G minor Symphony*, in: *The Music Review* 17, 1956, S. 287–303.

für das Quintett-Finale, der nicht mehr als die acht Takte des Themas enthält, entschied sich allerdings wirklich für einen Mollsatz, und zwar mit einem wiederum neuen $\frac{6}{8}$ -Thema, für das ein Abstoßen der Eins im Schlusstakt nach erwähnter *ongarese*-Manier charakteristisch ist (Anhang I/3/e, S. 185). Letztlich wählte Mozart aber doch das Dur-Thema, nur ohne seine einfachen Endungskorrespondenzen; der konventionelle stumpfe Schluss wird ausgeschieden.⁵⁷ Die Dur-Entscheidung erst dürfte zur exzeptionellen Adagio-Einleitung (und den beschriebenen Platzproblemen im Autograph) geführt haben.

Bei der ersten Themenwiederkehr des Dur-Finales schrieb Mozart nur die erste Violine aus und ließ ansonsten den Kopisten für die Takte 146–162 wissen: *Die [übrigen] Instrumente wie zuvor*.

Zum langsamen Es-Dur-Satz sind die sechs Anfangstakte in der Form eines Klavierauszugs erhalten (vgl. Anhang I/3/b, S. 184). Die Funktion der Aufzeichnung ist unklar. Da Mozart nicht in die typisch flüchtige Skizzenschrift verfällt, sondern „regulär“ sorgfältig schreibt, handelt es sich jedenfalls nicht um einen Vorentwurf, sondern eher um eine nachträgliche Wiederholung zu einem nicht mehr erkennbaren Anlass. Vielleicht wollte Mozart ein Klavierarrangement vorbereiten, vergleichbar der im Druck erschienenen Bearbeitung des langsamen Satzes von KV 614 (dazu unten, Anmerkung 66).

KV 406 (516^b)

Das Autograph (London, British Library) trägt von Mozarts Hand lediglich die Überschrift *Quintetto*. – auf eine Namensangabe ist ähnlich KV 515 verzichtet. Bei der flüssigen und fast korrekturfreien Niederschrift lösen sich sehr auffallend zwei verschiedene Tinten ab. Satz 1 und 2 zeigen eine schwärzliche Tintenfarbe, das Menuett ein leuchtendes Rötlichbraun. Das Finale beginnt in der Tinte des Menuetts, wechselt auf der Rückseite des ersten

57 Zu den Konsequenzen der Änderung in den Endungsformen vgl. Mozart Studien 4, Tutzing 1994, S. 236.

Blatts (f. 9') zur schwarzen Tinte des 1. Satzes, um nach dem Doppelstrich T. 135/136 zur rötlichen Tinte des Satzanfangs zurückzukehren.⁵⁸

Zwei längere Passagen sind nicht ausgeschrieben, sondern mit Da-capo-Vermerken abgekürzt (1. Satz: T. 130–153=1–24; Andante: T. 69–90=9–30); beim Andante kompliziert sich der Verweis dadurch, dass Mozart nachträglich mit einem Registerwechsel in die tiefere Oktav für die Takte 80–84 noch eine Änderung vornahm, um das Alternieren zwischen den Instrumentengruppen (in der Bläserserenade wechseln hier in den Oberstimmen Klarinetten und Hörner) deutlicher zu machen. Mozarts Niederschrift lässt nicht klar erkennen, ob diese Änderung parallel auch für T. 20–24 zu gelten hat; dann wären allerdings diese Takte an der früheren Stelle zu streichen gewesen. Der Erstdruck von 1792 führt die Oktavlagen-Korrektur nur in der Reprise (T. 80–84) aus.

KV 593

Im *Verzeichniß* ist das Werk unter dem Jahr 1790 mit dem Eintrag *im Decembre / Ein Quintett. für 2 Violin, 2 Viola e Violoncello* angeführt. Das Autograph (Schweiz, Sammlung Martin Bodmer) trägt die Überschrift: *Quintetto* – auf eine Namensangabe ist wie bei KV 515 und 406 verzichtet. Mozarts eigene Tempo-Vorschriften differieren. Das Autograph sieht anfangs ein *Larghetto* vor, aus dem das *Verzeichniß* ein *Adagio* macht.

Der charakteristische Triller im Thema des ersten Satzes steht verlässlich nur in der Violine I; die anderen Stimmen sind nicht gleichermaßen konsequent bezeichnet. In der Viola I fehlt eine Angabe T. 34 und 145, aber in T. 106 steht der Triller; bei T. 253 ist er durchgestrichen, ob von Mozart oder einem anderen Schreiber (auf der gleichen Seite sind, vermutlich von einem Verlagslektor, die dynamischen Angaben für die Viola II bei T. 254–256 ergänzt), lässt sich nicht entscheiden. Die Edition

bietet nur die Trillerzeichen des Autographs, ohne Spieler in ihrer Entscheidung beschränken zu wollen.

Beim Trio hat Mozart in seinem Autograph nachträglich die Violoncello-Achtel zur Vermeidung der höchsten Töne verändert; statt des klingenden e^2 wird jetzt nur noch das bequem und auch noch als Flageolett-Ton erreichbare a^1 gefordert. Musikalisch ist – unter anderem wegen des Grundtonbeginns analog der ersten Geige in T. 1 – die schwierigere erste Version vorzuziehen (wiedergegeben im Anhang S. 185; wenn der Cellist diese Variante spielt, müssen T. 27–28 auch die anderen Stimmen in ihren Akkordtönen angepasst werden).

Eine weit gravierendere Änderung betrifft das Finale. In Mozarts Autograph hat ein unbekannter Musiker in der Zeit zwischen 1791 und 1793 mit kundiger Hand und punktuell auch in Rücksicht auf andere Stimmen die Themengestalt verändert. Das Thema wurde von seiner chromatischen in eine diatonische Fassung gebracht. So ist das Werk im ganzen 19. Jahrhundert überliefert worden. Erst die Edition von Ernst Fritz Schmid aus dem Jahr 1956 (als Taschenpartitur-Vorabdruck der NMA) hat Mozarts zuvor nur einigen Kennern bekannte originale Konzeption wieder zugänglich gemacht. Die Urteile zu den unterschiedlichen Themenformen gehen bis heute auseinander. Einstein attestierte der Änderung, allerdings im Glauben, sie stamme von Mozart, einen „Gewinn an Grazie und Charakter“.⁵⁹ Ernst Hess dagegen sah in der diatonischen Gestalt eine „augenfällige Entstaltung“ und trat entschieden für die chromatische Version ein, mit guten Argumenten: die Aufhebung der Chromatik zerstöre die Balance der verschiedenen thematischen Elemente im Satz; die Themenumkehrung sei nur in der chromatischen Form logisch. Zudem laufe die Artikulation der diatonischen Fassung mit ihrer akzentuierenden Anfangsbindung der Metrik des Satzes entgegen.⁶⁰ Dieser letzte

58 Zu den Tinten vgl. John Arthur, Some Chronological Problems in Mozart: the Contribution of Ink-studies, in: Wolfgang Amadé Mozart. Essays on His Life and His Music, hrsg. von Stanley Sadie, Oxford 1996, S. 35–52.

59 Alfred Einstein, Mozart. His Character, His Work, New York 1945, deutsche Ausgabe, Stockholm 1947, S. 196.

60 Ernst Hess, Die „Varianten“ im Finale des Streichquintetts KV 593, in: Mjb 1960/61, Salzburg 1961, S. 68–77.

Punkt lässt sich noch präzisieren. Mozarts Finale folgt syntaktisch dem Modell der *aria di smania*, der Wahnsinnsarie, vergleichbar Elviras „Ah chi mi dice mai“ oder Dorabellas „Smanie implacabili“ aus *Don Giovanni* und *Così fan tutte*. Das Moment der *smania* kommt thematisch freilich nur in Mozarts erster chromatischer Idee zur Geltung.⁶¹

Von wem das diatonische „Zickzack“-Thema stammt, verschweigen die Quellen. Ausschließen lässt sich nur, dass Mozart vor einer Weitergabe des Werks das eigene Konzept verworfen hätte. Denn von der chromatischen Fassung existiert mit der Jahreszahl „1792“ eine handschriftliche Stimmenkopie sowie eine Spartierung der Zeit um 1800, die einen ähnlichen Stimmensatz zur Vorlage gehabt haben muss (Berlin K.H. 3101 und Salzburg, Mozarteum Rara 4393/I). Beide Quellen zeugen von einer kurzzeitigen Verbreitung der autographen Version. Dieser Quellenast stirbt jedoch früh ab. Für die allgemeine Überlieferung wurden die gedruckten Versionen ausschlaggebend, beginnend mit der Erstausgabe von Artaria im Mai 1793.

Das Autograph war bis zum Jahr 1800 als Bestandteil des Nachlasses im Besitz von Constanze Mozart. Denkbar ist, dass erst sie ungewollt für die neue Fassung verantwortlich ist. Im Bestreben, Geld aus dem Nachlass zu gewinnen, was vorrangig durch Verkauf unveröffentlichter Musik – und dazu gehörte das D-Dur-Quintett KV 593 – möglich war, könnte sie Bedenken des Verlags gegen das „gespensitische“ und spieltechnisch unangenehme Thema dadurch ausgeräumt haben, dass sie einen der ehemaligen Schüler zu einer Umwandlung in die „diesseitige“ und freundlichere Fassung veranlasst hat. Der Verlag Artaria ging in den Änderungen dann noch einen Schritt weiter und dehnte die Diatonisierung auch auf die Themenumkehrungen aus.⁶²

61 Mozart Studien 4, Tutzing 1994, S. 181–205, zum Quintett KV 593 s. S. 239–243.

62 Gegen Ende des Jahres 1793 veranstaltete André in Offenbach einen Nachstich, ebenfalls mit dem diatonischen Thema.

Die diatonische Fassung ist in Wien und im engen Umkreis Mozarts entstanden. Sie wurde mit Sachverstand, wenn auch ohne Rücksicht auf Mozarts subtile Konstruktion, dem fertigen Werk angepasst. Da für die Wirkungsgeschichte allein diese zweite Version verantwortlich war, scheint es, auch wenn jeder Beleg einer Billigung durch Mozart fehlt, gerechtfertigt, die Partitur der diatonischen Fassung nach dem Befund der Änderungen in Mozarts Autograph im Anhang mitzuteilen (S. 186–197); mit Kleinstich sind, dem Beispiel der Edition Ernst Fritz Schmids folgend, zudem die Abweichungen der Erstausgabe von Artaria kenntlich gemacht.

Zum Finale provoziert die Überlieferung noch eine weitere und offene Frage. Offen, weil Mozarts Autograph zu einer der Wiederholungen keine sichere Auskunft gibt. Der Doppelstrich .::: nach T. 100 fordert ein Zurückgehen, aber er hat keinen klaren Partner. Denn das vorausgehende Zeichen :: bei T. 37 weist nur nach vorne, nicht nach hinten. Das mag ein Versehen sein. Mozart könnte aber auch einen Neubeginn von T. 1 an im Auge gehabt haben. Dem entspräche, dass der Doppelstrich von T. 100, eine ausgebreitete Kadenz auf der V. Stufe abschließend, für das Wiederholungszeichen der Sonatenanlage steht. Ein Beginn ganz von vorn gibt dem Satz allerdings beträchtliche Ausdehnung, wird freilich auf eigene Weise dem „perpetuum-mobile“-Charakter gerecht und verstärkt zudem das Rondo-Element, weil das Thema sonst insgesamt nur zweimal (das zweite Mal bei der „Reprise“ T. 171) erschien. Doch stellt die Anfangswiederholung wiederum neue Fragen, nämlich die nach den Binnenwiederholungen T. 10 und 36. Die erwähnte Berliner Stimmenkopie umgeht das Problem kurzerhand. Sie verzichtet T. 100 mit :: auf die Wiederholung. Das schließt dann musikalisch allerdings auch die Wiederholung des zweiten großen Teils T. 101–279 aus, obwohl das Zeichen zu ihr einlädt.

Verständnisfragen wirft gelegentlich auch Mozarts Notierung dynamischer Zeichen auf. Ein *f: p:* kann akzentuierende Bedeutung im Sinne des modernen *fp* haben, oder aber

auch einen Übergang mit verschwiegenem decrescendo *f>p* anzeigen. Und es kann für unvermittelte Schnitte stehen. Eine solche Interpretation scheint bei Beginn der laufenden Sechzehntel-Triolen T. 16 im Adagio vorstellbar, weil nur so die antithetische und beschleunigte Umgruppierung von Dreiton-Gruppen  zum Klingen kommt.⁶³ Auffällig ist, dass Mozart jeweils den Eintritt des Ereignisses sehr genau bezeichnet (T. 16, 33, 72) und allein in Folgetakten eine abkürzende Notierung mit  wählt, die nur noch das undifferenzierte *fp*: erlaubt. – Ein kantables Motiv des Satzes (T. 29–32), anklingend auch in der Haffner-Serenade KV 250 (2. Satz, T. 5 bis 7), hat seinen Ursprung übrigens in einer Arie des *Re pastore* KV 208 von 1775.⁶⁴

KV 614

Im *Verzeichniß* ist das Werk unter dem Jahr 1791 mit dem Eintrag *den 12.^{ten} Aprill / Ein Quintett für 2 Violini, 2 Viole, Violoncello* angeführt. Das Autograph (London, British Library: ehemals im Besitz von Stefan Zweig – Faksimile: W. A. Mozart. The Late Chamber Works for Strings, with an introduction by Alan Tyson, British Library Facsimiles V, London 1987, S. 117–154) trägt die Überschrift: *Quintetto*. – auf eine Namensangabe ist wie bei KV 515 und 406 zunächst verzichtet. Auf der letzten Seite, wo nach dem Schluss-Doppelstrich noch Platz frei geblieben war, entwarf Mozart dann aber einen Titel, der als Vorlage für den Druck gedacht gewesen sein könnte: *Quintetto / à / 2 Violini / 2 Viole / e / Violoncello. / di Wolfgang Amadeo Mozart*. Die Drucklegung hat Mozart allerdings nicht mehr erlebt. Das Werk erschien erst im Mai 1793 (zusammen mit KV 593) bei Artaria in Wien.

63 Genaueres zur Stelle bei Manfred Hermann Schmid, Notation und Aufführung zur Zeit der Wiener Klassiker, in: Notenschrift und Aufführung. Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München, hrsg. von Theodor Göllner, Tutzing 1980, S. 121–135, hier S. 132f.

64 Bert Klein, Beobachtungen an Mozarts Arie „*L'amerò sarò costante*“, in: Mozart Studien 5, Tutzing 1995, S. 101 bis 117, hier S. 107–110.

Der 1. Satz mit seinem „Hörnerthema“, Erinnerung an das „Jagdquartett“ KV 458 und zudem Reflex der Serenadenbearbeitung KV 406, wo die Bratschen mehrfach Hörner zu vertreten hatten, sollte zunächst ganz im *piano* beginnen. Wieder war Mozart aber an einer Verdeutlichung des dialogischen Prinzips gelegen. So entschloss er sich für ein *forte* der Bratschen gegenüber einem *piano* des „*Tutti*“, wie es die Reprise von Anfang an zeigt. Im Trio des Menuetts greift die Dynamik sogar rhythmische Strukturen an. Das auffällig jeweils über zwei Takte hinweggestreckte *crescendo* (T. 16–17 und 24–25) fasst „falsche“ Zweiergruppen zusammen (nämlich jeweils Schluss- und Anfangstakt), was im weiteren Verlauf (T. 26) zu einer Umgruppierung der durchlaufenden Melodie führt: ihr zweiter Takt verwandelt sich syntaktisch in einen ersten.⁶⁵

Das Thema des Andante hatte zunächst etwas ruhigere Konturen:



Die Schärfung des Rhythmus mit Sechzehnteln dürfte von der Variation ab T. 37 veranlaßt worden sein, um der Zwischenfigur der zweiten Geige Raum zu geben. Entsprechend wurden alle betroffenen Stellen (T. 3, 7, 28, 39 und 43) korrigiert. Danach erscheint regelmäßig die neue Version, die Mozart auch wohl bevorzugte, weil ihre artikulatorische Kürze eine rhythmische Korrespondenz zu jenem zweitönigen Auftakt schafft, der quasi omnipräsent dem ganzen Satz sein federndes Abstoßen aufprägt.⁶⁶

65 Dazu Manfred Hermann Schmid, Musikalische Syntax in Menuetten Mozarts. Anmerkungen zur Bläserserenade KV 361 und zum Streichquintett KV 614, in: Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik (vgl. Anm. 14), hrsg. von Hubert Unverricht, Tutzing 1992, S. 119–130.

66 Dieser langsame Satz erschien ab 1793 in verschiedenen Klavierarrangements, die „als *Andante varié* oder *Andante variato* beim klavierspielenden Publikum anscheinend großen Anklang gefunden haben“ (Ernst Hess, Vorwort zu NMA VIII/19, Abteilung 1, S. XII).

Die Themenwiederkehr im 4. Satz (Auftakt zu T. 182) ist nur verbal angedeutet, mit einem *Da Capo durchaus 24 Tackt*. Die Takte 182–205 sind somit aus T. 1–24 zu übernehmen. Ein Sonderproblem bietet T. 132 des Finale. Die zweite Note der Violine II hat Mozart mit einem groben Strich so korrigiert, dass sich sowohl c^1 als auch c^2 lesen lassen. Vermutlich hatte er motivkonform (vgl. Viola I, T. 117) zuerst c^2 notiert, dann aber die Unteroktav c^1 bevorzugt, um den Einsatzton der ersten Violine nicht zu stören.

Eine nachträgliche Spielerleichterung gilt der zweiten Bratsche. In der Durchführung des ersten Satzes wurden alle ihre Triller entfernt, zumal sie auch beim Thema im Gegensatz zur ersten Bratsche nicht gefordert waren. Das Eliminieren T. 98–99, 108–109 und 121–122 erfolgte durch sorgfältige Rasur; auffällig sind die Stellen jetzt nur noch durch den entfernt stehenden Bogen. Mozart hätte sich kaum die Zeit für ein derart penibles Unsichtbarmachen genommen, sondern schlicht gestrichen. Auf ihn geht die Änderung sicher nicht zurück, was auch eine frühe, mit 1792 datierte Stimmenkopie (Berlin, K.H. 3101) belegt, die, noch vor der erwähnten Rasur angefertigt, die meisten Triller korrekt enthält. Die vorliegende Edition fügt sie in die Partitur wieder ein.

ZUR EDITION

Der Notentext folgt der Neuen Mozart-Ausgabe: Serie VIII, Kammermusik, Werkgruppe 19, Abteilung 1: Streichquintette, vorgelegt von Ernst Hess und Ernst Fritz Schmid, Kassel etc. 1967; die Edition beruhte ihrerseits in vier Fällen (KV 515, 406, 593 und 614) auf Taschenpartitur-Vorabdrucken (TP 11), herausgegeben von Ernst Fritz Schmid, alle Kassel 1956.

Eine erneute Prüfung der Quellen im Zusammenhang mit dem Kritischen Bericht der NMA⁶⁷ machte – mit Ausnahme von KV 174 –

nur minimale Änderungen nötig. Allerdings wurde in die alten Entscheidungen zu Punkten, Strichen und Keilen nicht eingegriffen, obwohl hier stellenweise auch andere Lesungen denkbar sind, zumal die Zeichengestaltung bei Mozart von Äußerlichkeiten wie Federstärke und Schreibtempo abhängig sein kann. Dass sie zudem auch mit der Dynamik wechselt, belegt eindrücklich das Autograph des Es-Dur-Quintetts KV 614, wo der ursprüngliche Themenbeginn im *piano* nur kleine Punkte trägt, die Reprisenfassung, bei der das neue *forte* von Anfang an feststand, dagegen längere Keile.

Einer grundlegenden Revision war nur der Text von Mozarts erstem B-Dur-Quintett KV 174 zu unterziehen gewesen, weil sich die früheren Editoren allein auf eine Kopie Otto Jahns hatten stützen können. Der Vergleich mit dem wieder zugänglichen Autograph erbrachte zahlreiche kleine Änderungen: in einzelnen Tönen, Tempobezeichnungen, vor allem aber der Bogensetzung und Dynamik – und sei es nur, dass ein vermutetes Zeichen im Autograph wirklich nachzuweisen war und deshalb typographisch nicht mehr besonders ausgezeichnet werden musste. Bei den übrigen Werken von KV 515 bis 614 war nur wenig zu verbessern: einzelne Stichfehler bei Noten (S. 82, T. 66, d^2 in V. I), Notenwerten (S. 67, V. I: Viertel + Achtpause anstelle des punktierten Viertels) oder Bögen (S. 156 Ganztaktbogen T. 54 und 69 zu Va. I). Die Hauptsache an Korrekturen betraf lediglich Entscheidungen zur Typographie und zu Klammern.

Der Anhang wurde neu geordnet und in zwei Teile gegliedert. Der erste enthält Material zu den vollendeten Werken, der zweite die Fragmente, also jene angefangenen Werke, die Mozart nie zu Ende gebracht hat. In den ersten Anhang-Teil sind wichtige Kompositionsdokumente zum g-Moll-Streichquintett KV 516, Varianten und Vorstudien, neu aufgenommen worden. Einbezogen wurde ferner nach dem Vorbild des Taschenpartitur-Vorabdrucks von 1956 (TP 11, erste Auflage) das „diatonische“

67 W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte Serie VIII, Werkgruppe 19, Abteilung 1: Streichquintette (Ernst Hess und Ernst Fritz Schmid),

vorgelegt von Manfred Hermann Schmid, Kassel etc. 2003 (erschienen April 2004).

Finale des D-Dur-Streichquintetts KV 593. Bei den von Mozart wieder gestrichenen Entwürfen zum Fortgang des Finales im C-Dur-Quintett KV 515 bot sich eine selbständige Wiedergabe beider Einträge an, die sich voneinander lösen ließen. Der zweite Anhang-Teil mit den Fragmenten ist in der Reihenfolge unverändert geblieben, die einzelnen Werke wurden aber mit neuen Datierungen versehen, wie sie der Papierbefund nahelegt.

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzen vor Haupt-, Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kur-

siv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

Manfred Hermann Schmid
Tübingen, 7. März 2000
rev. Tübingen, 27. November 2004

INTRODUCTION

A BRIEF HISTORY OF THE GENRE

The four quintets that Mozart wrote between 1787 and 1791 – K. 515, K. 516, K. 593 and K. 614 – may be said to have made history: they became models for a newly emerging genre, the string quintet with two violas.¹ We do not know for certain what moved Mozart to turn to a combination of instruments that had, until then, only occurred in a few sporadic pieces. Possibly the dedicatory lines in Artaria's posthumous first edition of K. 593 (Vienna, 1793), *composto per un amatore ongarese*, refer to Johann Tost, a Viennese textile wholesaler and the dedicatee of Haydn's twelve string quartets, opp. 54, 55 and 64.² If so, the work may have been specifically commissioned. Whatever the case, the publisher's advertisement for K. 593 and K. 614, in the *Wiener Zeitung* of 18 May 1793, mentions the "very spirited instigation of a musically-minded friend" (*sehr thätige Aneiferung eines Musikfreundes*).³

On the other hand, the demand for quintets may have arisen from a nascent fashion for this genre in Vienna. Traeg had already advertised quintets in various combinations in 1783–4; and in 1785 Hoffmeister published the first work of this kind to appear in Vienna: a *Quintetto in Es* for two violins, two violas and violoncello by Ignaz Pleyel, who followed it with three others in 1786 and 1787. So great was

the success of these pieces that the publisher Hoffmeister soon added one of his own.⁴ Mozart, who had already become acquainted with this combination of instruments in Salzburg, kept abreast of these developments from the very start. He owned a copy of Hoffmeister's 1785 print with Pleyel's first quintet.⁵

The Historical Background

However novel this genre may have been in Vienna, Mozart's engagement in it seems consistent with that subliminal and portentous force in all creative endeavor which, recalling Thomas Mann's *bon mot* that works are wiser than their authors, we might wish to refer to as "historical memory". Thus, one aspect in Mozart's quintet compositions is particularly striking: the fruitful cultivation of old models, making them part of a nearly hidden, nevertheless efficacious tradition. Like most eighteenth-century instrumental genres, and not only the concerto and the symphony, the quintet too had its roots in the instrumental music of the Italian baroque. The five-voice texture of Renaissance polyphony had given rise in the seventeenth century to two instrumental successors: a French version and an Italian version, each differing characteristically in their scoring and clefs. While the five-voice French ensemble called for three instruments with identical tuning in the middle parts,⁶ the Italian counterpart grouped the instruments by pairs above the bass into *due violini* and *due viole*. The two violas, though identically tuned,

1 See Ludwig Finscher's article "Streichquintett" in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edition, ed. L. Finscher, *Sachteil*, VIII (1998), col. 1992.

2 Ernst Fritz Schmid, preface to an advance publication in pocket format (TP 11) from the *Neue Mozart-Ausgabe (NMA)*, Quintet in D, K. 593 (Kassel, 1956), p. 3. See also *Mozart: die Dokumente seines Lebens*, ed. Otto Erich Deutsch, *NMA*, X/34 (Kassel, 1961), p. 79, hereinafter referred to as *Dokumente*.

3 *Ibid.*, p. 3; see *Mozart: die Dokumente seines Lebens, Adenda und Corrigenda*, ed. Joseph Heinz Eibl, *NMA*, X/31,1 (Kassel, 1978), p. 79.

4 Cliff Eisen: "Mozart and the Viennese String Quintet", *Mozarts Streichquintette*, ed. Cliff Eisen and Wolf-Dieter Seiffert (Stuttgart, 1994), pp. 127–51; Eisen's list of extant or mentioned works appears on pp. 145–50 of the appendix.

5 Facsimile in Ulrich Konrad and Martin Staehelin: "*allzeit ein buch*": *die Bibliothek W. A. Mozarts* (Wolfenbüttel, 1991), p. 107.

6 Jürgen Eppelsheim: *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys* (Tutzing, 1961), pp. 36–63.

differed in their physical size and tonal compass, the smaller instrument favoring the upper range and the larger one the lower range of the overall ambitus. This distinction was also reflected in the use of alto and tenor clefs.⁷ Eventually the introduction of “roped” or catline strings enabled the smaller and more agile instrument to achieve a sonorous bass register.⁸ Only then, in the course of the eighteenth century, did the larger instrument die out and settings for two violas come to be written in the same clef.

The five-voice Italian string ensemble, scored in the clefs G2, G2, C3, C4 and F4, is documented as early Monteverdi's *Orfeo* of 1607 and became a standard formation in the course of the century. As cultivated from Merula via Legrenzi to Albinoni, it achieved its effectiveness because it could be combined with the most modern instrumental texture of the seventeenth century, the *concertante* trio with two equal-voiced upper parts (usually scored in the same clef). In the simplest instances, the violas fell silent for long passages at a time and were only used for tutti effects in *voce piena* writing. Alternatively, they could be given separate solo roles, in which case the five-voice 2+2+1 texture was divided into two alternating trio formations of 2+1 and 2+1. A further proliferation of parts resulted from the addition of wind instruments, thereby creating wholly new groupings within the orchestra.⁹ But even

7 Solid information on the tuning, ambitus and clefs of both sizes in the seventeenth century can be found in Daniel Speer: *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst* (Ulm, 1687, 2nd 1697; facs. Leipzig, 1974). The fictitious tenor viola in F that still occasionally haunts the literature is discussed in Jürgen Eppelsheim: “Stimmlagen und Stimmungen der Ensemble-Streichinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert”, *Musica Optimum Dei Donum: Festschrift zum 25jährigen Bestehen der Capella antiqua* (Munich, 1981), pp. 207–42.

8 The invention of roped strings in or around 1670 is discussed by Stephen Bonta, “From Violone to Violoncello: a Question of Strings?”, *Journal of the American Instrument Society*, III (1977), pp. 64–99.

9 The addition of pairs of winds in the Salzburg ensembles is discussed by Manfred Hermann Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition*, I (Tutzing, 1976), p. 269. This “multi-dimensional trio texture”, as I would like to call it, is occasionally found even in monumental

when the string writing was taken by itself, this latent dual subdivision led to splits in the fabric, to echo effects and to repeats in contrasting registers. An instructive picture of the potential subdivisions of the “double trio” texture in Salzburg's music history can be found in the sonatas published in *Armonico tributo* (1682) by Georg Muffat, whom the archbishop had expressly sent to Rome to learn the Italian manner.¹⁰

The “Double Trio” in the Salzburg Quintets of Michael Haydn and Mozart

Elements of the double trio were handed down for decades, since the option of dividing the violas can be found in eighteenth-century string ensembles for a noticeably long time.¹¹ Mozart used the pair of violas from the age of eleven and considered it an historical *donnée*. In Salzburg, admittedly, the double violas were primarily used in full-voiced *pieno* writing; but their appearance always had something of a solo aspect, generally in dialogue with the violins and occasionally even with the oboes.¹²

Given this background, it was only a small step to the quintets of the sort that Michael Haydn and Mozart would compose in 1773. Here the violas emerged from their habitual secondary status and took on a more productive “leading role”. Michael Haydn's earliest

scorings. The *Sanctus* of Biber's *Messe a 53* for Salzburg, presumably composed in 1682 (and published in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* [DTÖ], X/1, where it is attributed to Benevoli), opens with no fewer than thirteen “descant pairs” alternating in wide range of registers and timbres, all related to a single basso continuo.

10 See e.g. the Passacaglia of *Sonata V*, published in DTÖ, LXXXIX, p. 63.

11 David J. Rhodes: “The Origins and Utilisation of Divided Viola Writing in the Symphony at Mannheim and various Other European Centres in the Second Half of the 18th Century”, *Mannheim. Ein Paradies der Tonkünstler?*, ed. Ludwig Finscher et al. (Frankfurt/M., 2002), pp. 67–170.

12 See mm. 15–20 of the Sinfonia to *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, K. 35 (violin/violas), mm. 19ff. of the Intrada to *Apollo und Hyacinth*, K. 38 (violins/violas), and mm. 45–49 of the same piece (violas/oboes). The Mass K. 139 combines a *divisi* pair of violas with solo trombones.

compositions in quintet format, two *Notturni* in C and G,¹³ are virtually casebook examples of how scoring can influence musical invention and formal design. Here the alternation of violins and violas already affects the thematic material. Each of the opening movements develops its main theme in two limbs, with the second consigned to the violas. Later in the movements the distance separating the two groups narrows to produce intricate echo effects.¹⁴ Indeed, the first movement of the G-major Quintet tersely concludes with a bar of echo. Echo technique similarly predominates in the slow movements, albeit in a solo variant in which each group puts forth a single player. Thus, the solo violist of the C-major Quintet plays a cantabile melody whose cadences are regularly echoed by the first violin until the second section of the piece, when the roles are reversed. In the G-major Quintet, Haydn even enlarges upon this effect by tossing coda-repetitions back to the principle voice.

The echo, although a particularly striking detail, is only a special instance of a general principle of “double statement”, in which every musical building-block is presented twice. Indeed, such duplication of material is rooted in the scoring itself and is thus a defining feature of the genre *per se*, which cannot be described adequately as a “quartet with an extra part”. The string quintet, by virtue of its historical roots, has structures all its own.

Mozart quickly assimilated Haydn’s approach in his Quintet in B-flat major, K. 174.¹⁵

13 Charles H. Sherman and T. Donley Thomas: *J. M. Haydn: a Chronological Thematic Catalogue of His Works* (Stuyvesant, NY, 1993), MH 187 and MH 189, dated 17 February 1773 and 1 December 1773, respectively. Edited by Hans Albrecht in *Organum*, III (1950), nos. 38 and 40.

14 Constant repetition also characterizes a quintet by Franz Joseph Aumann; see Tilman Sieber: *Das klassische Streichquintett* (Bern and Munich, 1983), p. 15. For a musical example see Nicole Schwindt-Gross: “Zur Bedeutung des ‘Sinnlichen Ergetzens’ für die Satztechnik des Divertimentos”, *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, ed. Hubert Unverricht (Tutzing, 1992), p. 76.

15 This connection was first pointed out by Théodore de Wyzewa and Georges de Saint-Foix in vol. 2 of their

He was well-versed in the compositions of his elder colleague: as late as 1777 he mentioned a performance in Munich in which “we started off by playing Haydn’s two quintets”.¹⁶ In Mozart’s case the principle of group contrast occurs most noticeably in the two versions of the Finale. Otherwise he tended to prefer a dialogue between two principal soloists, the first violin and the first viola. This in turn favored a *concertante* virtuosity to which he remained faithful even as late as the Quintet in E-flat major, K. 614. But in K. 174 the legacy of the trio goes beyond Michael Haydn in one revealing respect: in deference to the rivalry between instruments in the same register (a basic principle of the standard trio sonata), the second violin and second viola are allowed to take on leading roles. This can be heard toward the end of the final movement, where in bars 233–245 they play a passage given to the first violin and viola earlier in the movement (mm. 65–77). Composers thus had two options at their disposal for varying the texture: primarily to alternate between registers (violin vs. viola), and secondarily to alternate within a register (violin I vs. violin II). When employing the technique of alternation Mozart, rather than being content merely to replicate themes or thematic fragments, took advantage of unexpected twists with each change of instrument. This is evident in the very first entrance of the peremptory viola (movt. 1, m. 12), which until then had been for the most part deliberately underplayed. Unlike Michael Haydn, Mozart was also fond of orchestral effects. The two groups can, for example, reinforce each other, as in the concluding section of movement 1 (m. 75), where the violins are paired with the

W.-A. Mozart: *sa vie musicale et son œuvre* (Paris, 1912), pp. 26–38 and 113.

16 Letter of 6 October 1777; see *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, ed. Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, 4 vols. (Kassel, 1962–3) [hereinafter *Briefe I–IV*], with annotations and commentary by Joseph Heinz Eibl, 2 vols. (Kassel, 1971) [hereinafter *Eibl V–VI*]. The letter appears in *Briefe II*, p. 40.

17 Wolf-Dieter Seiffert: “Mozarts ‘Salzburger’ Streichquintett”, *Mozarts Streichquintette* (Stuttgart, 1994), p. 32.

violas doubling the upper voices at the octave. Octave doubling can also bring about a partial convergence of solo interlocutors, as in bars 29–30 of the Minuet or bars 5–8 of the Trio. Haydn’s short-breathed echo effects are set aside for the concluding section of movement 1 (mm. 209–212). Conversely, the cadential repetitions from his slow movements recur in the second version of the trio. Mozart then opens the slow middle movement at the heightened final stage of Haydn’s F-major Adagio, with its interweaving of the two main voices. But even if Mozart is thus less digressive than his elder colleague, the “double statement” principle inevitably exacts its toll: the movements are noticeably longer than in any of his quartets from the same period.¹⁷

The Salzburg works of 1773 do not form a genre in their own right. Rather, they are a special instance of the divertimento, in which the bass part may be doubled by a 16' instrument. This explains why the second viola part occasionally descends beneath the notated bass, as happens in bars 2 and 44–47 of Michael Haydn’s C-major Quintet and in the second movement (m. 21) and Trio (m. 46) of Mozart’s piece. Mozart gave the part a neutral term *Basso*, traditionally a label for a contrapuntal function rather than the name of an instrument.¹⁸ Haydn’s autograph scores have not survived, and the authentic instrumental parts, preserved at St. Peter’s in Salzburg, call for a *Violoncello*. His later quintets may, however, expressly prescribe a *Contrabasso*.¹⁹ It is not until the Vienna sources that this instrument was transformed into a *Violoncello*.²⁰

18 Wolf-Dieter Seiffert: *Mozarts frühe Streichquartette* (Munich, 1992), “Basso”, pp. 282–5.

19 A handwritten copy of the F-major Quintet of 1784 (MH 367), prepared by Haydn’s copyist Nikolaus Lang, refers to the lowest part as *Contrabasso*; see Marius Flothuis: “Quintette für Streichinstrumente von Michael Haydn”, *Mozart-Jahrbuch 1987–88* (Kassel, 1988), p. 50 (hereinafter *Mjb*).

20 Cliff Eisen (1994, note 4, p. 134) has made the interesting observation that works circulated elsewhere with neutral *Basso* or specific *Violone* markings were generally played by (and notated for) the violoncello in Vienna.

The divertimento associations also afforded an opportunity to add wind instruments. A *Cassatio ex Es* by Michael Haydn gives the string quintet an additional pair of horns in the upper voices, often with solo functions.²¹ Consequently, three trio units alternate in stereotyped groupings throughout the piece. Although Mozart did not follow suit in Haydn’s extension of the genre, he was well aware of its structural conception. His C-minor Wind Serenade (K. 388) employs three pairs of upper voices (oboes, clarinets and horns) above two bassoons, albeit without mechanical trio techniques, which only occasionally make an appearance here. When he came to rewrite the piece for strings in 1788 he deliberately chose a quintet texture, which allowed him to reproduce at least two of the pairs by analogy. Similarly, the “orchestral” octaves that audibly highlight the second theme of the Serenade’s first movement could only be re-created in a quintet format. The violas received a prominent role in the new scoring, having to substitute both for the clarinets (movt. 1, mm. 13–16) and for the horns (movt. 1, m. 66; movt. 2, mm. 20–22; and Finale, mm. 97–100). But the second violin, too, was specially featured, being made to function as an additional soloist between the first violin and the first viola. In bars 18–20 of the second movement it can be heard in the role of oboe I since the first violin had to take the part of clarinet I, which was too high for the first violist.²²

Despite the absence of three instruments, Mozart produced remarkably satisfying results by flexibly re-distributing the parts. There is only one passage in the piece where the scoring and the compositional structure are at odds. In a brief middle section of the Andante, the Serenade makes three run-ups to the recapitulation, which is finally accorded to the oboe in bar 69. Each of the preceding tentative

21 Sherman and Thomas, MH 208, c. 1775; edited by Kurt Janetzky (Ebersberg, 1992).

22 See also mm. 141–144 of the final movement, where the first violin is needed for the entry of the theme in m. 144 since the viola is not available, it being occupied with the horn motif in m. 138.

efforts is assigned to the first player of one of the instrumental pairs, hence three attempts altogether. In the quintet version Mozart no longer had three pairs of instruments at his disposal, and he fell back on the second violin, which has to enter twice (mm. 47 and 60). Moreover, as befit the three “registers” of the Serenade, he allowed the rhythmic motif  to wind down three times in alternate instruments during a hiatus before the final entrance of the horns (m. 61). In the quintet, where he only had two fully-fledged registers at his disposal, he peremptorily deleted one of the rhythmic segments, thereby realigning the formal design on the scoring. As a result, the quintet version is one bar shorter.

Instrumental Groupings and Compositional Fabric in Mozart’s Viennese Quintets

When he came to re-arrange the Serenade, Mozart could take advantage of the experience he had gathered the year before in his first “Viennese quintets” of 1787. Here the alternation and distribution of the instruments are far more sophisticated than in K. 174. True, the time-honored dialogue between first violin and first viola had a field day in the Andante of the C-major Quintet (K. 515). But here Mozart varied the instrumental groupings in the theme, not only by having the players change roles in the melody and filler parts, but by redefining their ambitus so that the viola can lie both above and beneath the violin. This bears witness to a new manner of handling the instruments. Equally significant is the separate bass line assigned to one of the two violas in high strings textures, thereby producing yet another form of alternation, namely between bass parts. This phenomenon can be heard in bars 57–64 of the first movement of K. 515 (and also mm. 1–8 of the fragmentary Anh. 80).²³ In turn, and as a counterweight to the frequent octaves in the melody, shaded bass octaves become possible when the two bass lines co-

incide, as happens in bars 113–115 of movement 1 in K. 515. This new task lends the first viola, in a manner of speaking, a Janus-faced aspect. In the G-minor Quintet (K. 516), for example, it opens the principal theme (two-limbed in the time-honored fashion) by playing the *Basset* in the high-register trio only to switch to the leading voice of the low-register trio after the half-cadence.

In their elaborate compositional fabric, Mozart’s quintets obviously profited from the achievements of the string quartet. For its part, from the moment the violoncello was accorded special status to accommodate a prominent player, the string quartet also approached and thereby influenced the quintet in its penchant for alternation and *divisi* textures, as Joseph Haydn demonstrated in op. 20 no. 2 and later in his op. 50 series of 1787.²⁴ In any event, the self-confident violoncellist of this subspecies of string quartet is unmistakably present in the C-major Quintet, K. 515. Later, and in consequence, the quintet would return this influence on the more widespread genre of the string quartet: K. 575, K. 589 and K. 590 (Mozart’s “cello quartets”) are scarcely conceivable without the example of his quintets, the viola’s bass role in the quintets being after all a major precondition for the melodic use of the violoncello in the quartets. Impressive proof of the interaction of these two genres is provided by the D-major Quartet, K. 575. Not only does its opening follow the two-limbed layout of the quintet themes, Mozart even entrusted its repetition to the viola after rejecting the entry he had originally planned for the violoncello.²⁵

Two fragmentary late string quintets, K. Anh. 79 and 83, experiment with a new ensemble

24 Hartmut Schick: “Ein Quintett im Diskurs mit dem Streichquartett”, *Mozarts Streichquintette* (Stuttgart, 1994), pp. 69–101.

25 See the facsimile of the autograph in W. A. Mozart: *The Late Chamber Works for Strings, with an Introduction by Alan Tyson*, British Library Facsimiles, V (London, 1987), pp. 33. The influence of the string quintet on the string quartet is discussed in Thomas Christian Schmidt: “Vom Streichquintett zum Streichquartett? Zur Satztechnik in Mozarts später Kammermusik für Streicher”, *MJb* 1996 (Salzburg, 1996), pp. 1–22, esp. 11–21.

23 An inkling of a viola bass line is already present in Michael Haydn’s G-major Quintet (movt. 1, mm. 71–74).

formation in the principal theme. Each opens with a juxtaposition of string quartet and featured soloist in the manner demonstrated later in the Clarinet Quintet. Not until the secondary theme of the A-minor fragment (K. Anh. 79) does Mozart shift to the traditional dialogue structure with the participation of the first violist. The quintets he completed in 1790–91 generally return to this basic constellation. Though less popular among musicians than their two predecessors K. 515 and K. 516 these two late works K. 593 and K. 614 (they are also dreaded for their technical difficulties and thus rarely heard at recitals), with their bejewelled workmanship, their union of flamboyant virtuosity and contrapuntal rigor, and not least the rich formal invention of their finales, are considered by connoisseurs to be the crown of Mozart's achievement in the realm of chamber music. The varied and multifarious textures of the quintet are matched, in K. 593 and K. 614, with a new and distinctive kind of thematic-motivic development.²⁶ For all the license in their instrumental groupings, the venerable combination of double trio, with first violin and viola as principal rivals, prevails again and again at all critical junctures of the form. The echo of the first viola in bar 150 of the Finale of K. 614, bursting into a general pause as if lagging behind the rest, even recalls Michael Haydn's G-major Quintet (movt. 2, m. 52). Finally, Mozart deftly unites all three roles for viola I in the conclusion of this movement: as a high bass for the violins (m. 287), as an octave reinforcement for the first violin (m. 295), and as the first violin's counterpart and adversary (m. 304) who, in "double statement", is even allowed the final word (m. 324).

The end of Mozart's creative output harks back to its beginnings, and thus does indirect obeisance to its links with history. In his quintets, Mozart helped a temporarily fashionable combination of instruments to achieve renown.

26 Ludwig Finscher: "Bemerkungen zu den späten Streichquintetten", *Mozarts Streichquintette* (Stuttgart, 1994), pp. 153–62.

He also brought a line of development to its appointed end: it was the last time that Italian instrumental music was to beget a genre that would be brought to its zenith in the Viennese classics.

THE EVOLUTIONARY STAGES OF MOZART'S STRING QUINTETS

Notes on Their Chronology and Genesis

By great good fortune, all of Mozart's quintets have survived in autograph score, apart from six bars of the G-minor Quintet, K. 516 (see "comments on the works" below). Only two of these manuscripts are dated in Mozart's hand: K. 174 (December 1773) and K. 516 (16 May 1787). The rest can be reliably dated from the entries in Mozart's autograph catalogue of his own compositions.²⁷ In short, the only works that Mozart left undated are the fragments and the serenade transcription (K. 406), which was omitted from his autograph catalogue. The only external criteria allowing us to date these manuscripts are their paper and handwriting, with watermarks providing especially important evidence.²⁸ Intercalated into Mozart's oeuvre by paper type, the chronology of the quintets is as follows (see p. XXVIII).

This outline allows us to discern at least three stages in Mozart's string quintet output in Vienna. The first, albeit hidden from public

27 Published in facsimile, with an introduction and transcription by Albi Rosenthal and Alan Tyson, as *Mozart: Eigenhändiges Werkverzeichnis*, NMA X/33,1 (Kassel, 1991). A licensed edition published with the permission of the British Library, London.

28 See the seminal studies by Alan Tyson: "New Dating Methods: Watermarks and Paper-Studies", *Neue Mozart-Ausgabe: Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 1981*, ed. Dietrich Berke et al., privately pubd. in 1984, pp. 49–68; *Mozart: Studies of the Autograph Scores* (Cambridge, MA, 1987); "Proposed New Dates for Many Works and Fragments Written by Mozart from March 1781 to December 1791", *Mozart Studies*, ed. Cliff Eisen (Oxford, 1991), pp. 213–26; W. A. Mozart: *Wasserzeichen-Katalog*, NMA X/33,2 (Kassel, 1992).

| K. no. | Date | Work |
|---------|------------------------|--|
| K. 174 | 1773, December | QUINTET in B-flat |
| Anh. 81 | [1784–85] | Fragment of opening movt. in E-flat |
| Anh. 80 | [early 1787] | Fragment of opening movt. in B-flat |
| K. 515 | 1787, 19 April | QUINTET in C |
| Anh. 86 | [1787] | Draft theme for a G-minor finale to K. 516 |
| K. 516 | 1787, 16 May | QUINTET in G minor |
| Anh. 83 | [1787–89] | Fragment of opening movt. in D (19 bars) |
| Anh. 82 | [1786–91?] | Fragment of opening movt. in E-flat (19 bars) |
| K. 406 | [1788, early] | QUINTET in C minor, after Wind Serenade, K. 388 |
| K. 593 | 1790, December | QUINTET in D |
| Anh. 79 | [1791, March or later] | Fragment of opening movt. in A minor |
| Anh. 87 | [1791, March or later] | Andante theme in F for quintet in A minor or C major |
| K. 614 | 1791, 12 April | QUINTET in E-flat |

Roman type: date in autograph score

Italic type: date in autograph catalogue

[]: conjectural date from analysis of paper

view, began as early as 1784 or 1785 with K. Anh. 81, a fragmentary movement in E-flat major that Mozart, perhaps as a response to Pleyel's above-mentioned first string quintet, at least managed to carry out as far as the second theme. But his plan to write a complete work, as indicated by the heading "Quintetto" on all of his finished quintets, was eventually abandoned. Not until 1787, with the second stage, did things become serious. It was this period that witnessed the origin of the great quintets in C major (K. 515) and G minor (K. 516). An abandoned opening of a final movement with a minor-mode *alla ongarese* theme has survived for K. 516 (Anh. 86), perhaps indicating that the unknown Hungarian amateur had already applied to Mozart by 1787.²⁹

Among the other incomplete drafts of 1787 are K. Anh. 80, an opening movement in B-flat major of which Mozart was able to finish the entire exposition,³⁰ and probably the fragmentary K. Anh. 83. Here, however, the leeway in the dating is very broad, and the nineteen-bar

essay too brief to warrant an opinion. As a result, their context remains a matter of speculation.³¹ But either work might have functioned well as a companion piece to the "twinned pair" of K. 515 and K. 516 to form a triptych in C major, G minor and B-flat major, or C major, G minor and D major. Whatever the case, this second stage came to an end in the early part of 1788 with the serenade transcription, K. 406, which arose in all likelihood from this very impulse to present a three-piece cycle.

Mozart's belated realization of this plan may have resulted from purely commercial considerations. Perhaps he had been commissioned, and paid, to write only two quintets. A good year later (a fairly decent length of time) he decided under serious financial pressure to sell the works once again, using a wholly new marketing method designed to secure the proceeds that would otherwise accrue to the publisher. Mozart arranged to launch a seemingly risk-free subscription campaign in which the music was to be disseminated in manuscript copies, so that Mozart would know the

29 Ernst Hess, Preface to NMA, VIII/19.1 (1967), p. X.

30 Its completion has been attempted by Caspar Dietelhelm (Winterthur: Amadeus Verlag, 1980) and Franz Beyer (Lottstetten-Aldiswill: Edition Kunzelmann, 1992).

31 The fragments as a whole are discussed in Ulrich Konrad: "Fragmente aus der Gegenwart: Mozarts unvollendete Kompositionen für Streichquintett", *Mozarts Streichquintette* (Stuttgart, 1994), pp. 163–93.

copyist's expenses, which would have to be paid upon receipt of firm orders. To complete the series he decided in favor of the Serenade, doubtless in order to minimize the amount of work involved, but also with the intention of giving a second life to a piece whose "cross-over" qualities stood in the way of its further circulation among wind bands.

On 2 April 1788, in an appendix to the *Wiener Zeitung*, no. 27 (p. 802), Mozart published the following "Musical Notice":

"Three new Quintets for 2 Violini, 2 Violas, and Violoncello, which I offer on subscription, handsomely and correctly written. The price for subscribers is 4 ducats or 18 gulden Viennese currency. – The subscription tickets are to be had on a daily basis from Herr Puchberg in the Sallinz offices on the High Market, where the work itself [sic] will also be available from 1 July. Music lovers from abroad are asked please to prepay their order. Vienna, the 1st of April 1788. Kapellmeister Mozart, in actual service to His Majesty."

The advertisement was repeated on 5 and 9 April, this time not using the business, but the private address of Puchberg "at the home of Count Walsegg, No. 522 in the High Market".³² By choosing Puchberg as his agent, Mozart was offering him security on a loan, as can be seen from the first of his increasingly frantic letters to Puchberg asking for financial assistance. The first, though it initially only mentions a debt of eight ducats (or 36 gulden), immediately proceeds with a request for another 100 gulden by the next week: "By that time I shall certainly have received my subscription money and shall then be able quite easily to repay your 136 gulden with my warmest thanks."³³ Puchberg obliged, as is apparent from his curt annotation "100 gulden dispatched" on the letter. But Mozart was mistaken if he thought he could "quite easily" repay his debt. Puchberg was the first to foresee the collapse of the subscription venture and evidently expressed his "concern." Mozart's next letter opens with

32 *Dokumente*, pp. 274f.

33 *Briefe* IV, p. 65.

a request for "one or two thousand gulden" and announces an extension of the deadline: "You need not be concerned about the subscription; I am now extending the time by a few months. I have hopes of finding more patrons abroad than here."³⁴

The last sentence alludes to the publication of his advertisement in the *Journal des Luxus und der Moden*, where it appeared in June 1788, bearing the date 5 April and, as far as the work itself is concerned, a faulty description of the scoring ("à 2 Violini, 2 Violoncello").³⁵ But Mozart's new-found hopes were to be dashed again. Presumably the price was simply too high. No publisher would have asked for more than roughly two gulden per quintet for a printed edition (this is the price Artaria sought for K. 516 in 1790), from which it follows that buyers could expect to pay a total of six gulden for three large-scale quintets. Yet here Mozart was asking for 18 gulden, albeit with a guarantee that the works were absolutely new. This was apparently not enough to sway potential buyers. Mozart could obviously have supplied a few copies immediately, but only at the risk of selling the works at the price of the copyist's fees with no benefit to himself. He was therefore forced to publish the following embarrassing notice in the *Wiener Zeitung* on 25 June:

"Musical Notice. As the number of subscribers is still quite low, I see myself compelled to postpone the publication of my three quintets to the 1st of January 1789. The subscription tickets may still be obtained at a price of 4 ducats, or 18 gulden Viennese currency, from Herr Puchberg in the Sallinz offices on the High Market. – Vienna, the 23rd of June 1788. Kapellmeister Mozart, in actual service to His Majesty."³⁶

But neither did the postponement prove successful. Finally Mozart entrusted his trilogy of quintets to Artaria, who published them in

34 *Briefe* IV, p. 66 (16 or 17 July 1788).

35 Gertrud Haberkamp: "Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften, Teil III", *Mozart Studien*, III (Tutzing, 1993), p. 226.

36 *Dokumente*, pp. 280f.

separate editions: the C-major Quintet (K. 515) in 1789, the G-minor Quintet (K. 516) one year later in 1790, and the arrangement of the C-minor Serenade (K. 406) posthumously in 1792. The only one to be advertised was the G-minor Quintet, which was announced in the *Wiener Zeitung* on 21 August 1790: "The following entirely new pieces are available from the art dealers Artaria & Co. on the Cabbage Market: ... Mozart, Grand Quintetto No. 2 for 2 Violins, 2 Violas and Violoncello, 2 gulden."³⁷

The mishap of 1788 was followed by a long hiatus in Mozart's quintet output. More than two and a half years were to pass before he returned to the genre. The third stage opened in December 1790 with his D-major Quintet, K. 593. This is the only instance that records the nameless Hungarian patron (an "*amatore ongarese*", as we are informed on the title page of Artaria's first edition of 1793), who may have had a hand in the other quintets as well. Mozart's choice of A minor, a key he fondly considered "exotic", for the fragmentary quintet K. Anh. 79 may have been aimed at this patron, particularly as the striking chromaticism of the main theme recalls the last movement of K. 593. Not only did this prospective quintet in A minor advance as far as the full exposition, there also exists a draft theme for a slow movement (K. Anh. 87).³⁸ Besides the appropriate key of F major, the link between the two sketches is proved by their common paper type, which in turn matches that of K. 614,³⁹ the companion piece to K. 593. Was this A-minor Quintet intended to form the third piece of a cycle whose completion was only prevented by Mozart's death?

Another fragment, K. Anh. 82 in E-flat major, is headed "Quintetto" and was hence designed to open a full-length piece. It is completely undatable; indeed, only nineteen bars of it were ever committed to paper. Its sympho-

nic gesture is reminiscent of the C-major Quintet, K. 515, while its striking dotted rhythms recall the opening of K. 593. But these isolated similarities are insufficient to establish its date.

COMMENTS ON THE WORKS

K. 174

The autograph score is presently located in the Biblioteka Jagiellońska, Cracow. It bears the heading *Quintetto* centered at the top of the first page, and the name of the composer in the top right-hand margin: *del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgang / Mozart à Salisb: / nel Decembre / 1773*. Both annotations stem from Leopold Mozart, who was then in charge of curating and marking Mozart's manuscripts. Another of Leopold's marginalia is an important instruction to the copyist in the top system of fol. 14', following the final double bar of the Minuet. It reads: *Hier wird nicht das folgende / Trio und Allegro, sond[ern] / das hint[en] pag. 22 stehende / Trio und pag: 23 das Allegro / geschrieb[en]* ("Instead of the following trio and allegro, copy the trio on the back of page 22 and the allegro on page 23 here"). The copyist of the parts was meant to use, not the original movements, but improved versions of two of the movements, namely the Trio and the Finale. Both numbers are duly found on the specified pages of the autograph score, and must therefore have been rewritten prior to the first rehearsal with instrumental parts, whether at Leopold's recommendation or at Wolfgang's request. The notion that the revisions were occasioned by Mozart's acquaintance with Michael Haydn's G-major Quintet of 1 December 1773, and that the piece had been composed the previous summer, is an ingenious but unsubstantiated hypothesis.⁴⁰ The fact that the revisions were made on the same type of paper as the other movements suggests that they both originated at the end of 1773.

37 *Dokumente*, pp. 325f.

38 A completion of the first movement has been attempted by Caspar Diethelm (Zurich: Amadeus Verlag, 1979) and Franz Beyer (Lottstetten-Aldiswill: Edition Kunzelmann, 1991).

39 Alan Tyson 1987 (see note 28), p. 142.

40 Théodore de Wyzewa and Georges de Saint-Foix, II (1912), pp. 113–5.

Originally the slow movement was governed by a *sempre piano* written beneath the basso staff. Later Mozart, in somewhat lighter ink, narrowed down this performance instruction to a *pianissimo*, placed above the system in the manner of a title. Like this dynamic mark, the *con sordini* seemingly denotes the character of the movement and was presumably intended to refer to all the instruments, not just those specifically indicated (violins I and II, viola I). Mozart's choice of plural, *sordini*, most likely applied to the ensemble as a whole and should not be construed as evidence that the piece was meant to be played with two or more players to a part. At first the movement did not have a tempo indication of its own; the *Adagio* was only added later, perhaps by Leopold Mozart.

Mozart still considered this quintet presentable years later. It accompanied him on his great journey to Mannheim and Paris in 1777/78. He even arranged to have a set of parts sent as a gift to his Mannheim patron, Heinrich von Gemmingen: "Before leaving Mannheim I had copies made for Herr von Gemmingen of the quartet which I composed one evening at the inn at Lodi, and also of the quintet and the variations on a theme by Fischer. On receiving them he sent a most polite note, expressing his pleasure at the souvenir I had left him."⁴¹ Mozart probably no longer had access to his Salzburg quintet in Vienna, but the score was restored to him at the latest by 1787 after his father's death on 28 May, a few weeks after the completion of the G-minor Quintet.

K. 515

This work is entered in Mozart's autograph catalogue under the year 1787 with the words "19th of April / a quintet for 2 violins, 2 violas and violoncello". The autograph score, located in the Library of Congress in Washington, DC, is merely headed //Quintetto.// in Mozart's hand, the same heading as is found in the

G-minor Quintet (K. 516). The composer's name was left off. The copy, though quickly executed on the whole, has a small number of corrections which are nonetheless significant. In bar 259 of movement 1 the cello was at first permitted to finish its concluding formula in "lone splendor" as before. Mozart then decided to have the first violin enter one bar earlier, a task accomplished by crossing out the original bar 259 and entering the cello's appoggiatura figure in a single-bar insert for the violin. The first violin was originally intended to open the coda of the movement, from bar 322, but after four bars Mozart changed his mind, crossed out the passage, and gave precedence to the second violin with the same pitches.

The recapitulation in the Andante is given in musical shorthand, with a cross-reference to the opening for bars 63–85 (*Da capo*, 23 *Täckte* or 23 bars *da capo*) and a heavy cross to mark the end of bar 23. Mozart made a scribal error in the Trio: when he came to write out bars 51–66 from bars 9–24, transposed a fifth, he stumbled over the page break at the opening and mistakenly started the final passage at bar 56, thereby skipping six bars (mm. 51–55). The missing bars had to be inserted in the margin.

Mozart changed the overall design of the finale several times. The crucial issue hinged on the central caesura at bar 210. At first he planned to follow it with a complete repetition of the theme in the manner of a rondo (see Appendix, p. 183, mm. 211–227'). He then crossed out the theme and decided in favor of a sonata-allegro form, drawing a repeat sign :|| after the general pause in bar 211 (see Appendix, p. 183, in front of m. 212''). This new concept called for a development section, which Mozart duly provided by fragmenting the theme and modulating abruptly to the submediant A minor (see Appendix, pp. 183f., mm. 212''–232''). After proceeding for 21 bars he put an end to this experiment, however, and returned to the original rondo idea, crossing out the bars of new development and the repeat sign :|| and calling for a "verbatim"

41 Letter of 24 March 1778, *Briefe* II, p. 326.

restatement of 73 bars (mm. 212–84). Rather than writing them out afresh, he simply noted “73 bars da capo”.

In other words, at an astonishingly late point in the work’s genesis, Mozart altered his entire formal concept, albeit without rejecting it wholesale. From the very outset the movement vacillates between rondo and sonata-allegro form. Even the sonata layout harbors elements of the rondo: the theme is rondo-like in character and returns after the second thematic group, which betrays modulatory tendencies in the manner of an episode. The re-orientation caused by hybridizing the rondo and sonata-allegro forms leads to a shift of emphasis in the direction of a rondo, but without producing a genuine rondo movement. This movement cannot be pigeonholed into any conventional formal category.⁴²

To judge from the paper type and the handwriting, the first Allegro and the Andante originated in close proximity to each other – indeed, so close that Mozart neglected to repeat the scoring instructions for the Andante but allowed those of the first movement to remain in force. In contrast, the Minuet and the Finale use a completely different type of paper and present the complete scoring instructions afresh: *Violini, Viole, Violoncello* and *2 Violini, 2 Viole, Violoncello*, respectively. These two movements probably arose independently of each other. Accordingly, the Finale received a separate foliation from 1 to 8, while the Andante and Minuet were left unnumbered. When the sections were combined, Mozart neglected to supply a clarifying overall enumeration, thereby giving rise to the much-discussed and variously answered question regarding the order of the middle two movements. Ernst Fritz Schmid argued for Andante plus Minuet, Ernst Hess for Minuet plus Andante.⁴³ The autograph score places the Andante in front of the Minuet; but since the middle move-

42 See Rudolf Bockholdt: “Der Schlussatz von Mozarts Streichquintett in C-Dur, KV 515: Bau im Großen und Geschehen im Kleinen”, *Mozarts Streichquintette* (Stuttgart, 1994), pp. 103–12.

43 Preface to NMA, VIII/19,1, p. IX.

ments are, as already mentioned, unfoliated this order has little to recommend it, particularly as we do not know when the leaves were bound or who was responsible for doing so. Conversely, the original Artaria print of 1789 places the Minuet in front of the Andante. However, this print is flawed and in many instances unreliable. The question is partly answered by a set of parts that only resurfaced in 2001 and were used by Mozart himself.⁴⁴ On 22 August 1800 Constanze Mozart bestowed the five parts upon a certain Carl Anton Ziegler, whose descendants later passed them on to the Beethoven House in Bonn.⁴⁵ These “Bonn parts” present the minuet as the second movement. We may therefore be certain that, in Mozart’s day, the movements were heard in the order Allegro–Minuet–Adagio–Finale. This does not, however, answer the nagging question of Mozart’s original intention, for the sequence of movements has distinct drawbacks from a musical standpoint, although arguments can be advanced on its behalf.⁴⁶ ten bars into the movement, the Minuet cadences at the double bar surprisingly on the tonic instead of the usual dominant. A tonic cadence this early in the movement, particularly after an over-sized first movement which, toward the end, had given us nearly onehundred bars of practically unalloyed C major, sounds oddly aimless and petty. Furthermore, the Trio anticipates the key of the Andante – a different musical realm altogether – and thus robs the slow movement of much of its impetus. Both these shortcomings vanish when the Andante

44 See Ernst Herttrich: “Eine neue, wichtige Quelle zu Mozarts Streichquintetten KV 515 und 516”, *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift für Gertraut Haberkamp*, ed. by Paul Mai (Tutzing, 2002), pp. 435–45.

45 An inscription in the lower right-hand corner of page 1 of Violino I translates as follows: “This quintet was given to me in memory of the late author by his widow, Constanze Mozart. Vienna, 22nd August 1800. C. A. Ziegler *mpria*.” Ziegler also received the parts to the G-minor String Quintet, K. 516, which however do not contain any alterations by Mozart.

46 Isabelle Emerson: “A Question of Order: Andante, Minuet, or Minuet, Andante – Mozart’s String Quintet in C major, K. 515”, *Mjb* 1989–90 (Kassel, 1990), pp. 89–98.

is allowed to precede the Minuet. In this case, the end of the Minuet and the opening of the Finale are clearly distinct in character, for the Minuet ends in its lowest possible register, while the Finale stands out in contrast by entering in the high register. An explanation for these conflicting findings may be found in a (completely speculative) hypothesis that also involves the G-minor Quintet, K. 516. In this latter work the listener encounters a strangely disconcerting event as the contemplative *Adagio ma non troppo* is followed by another slow movement, the extended *Adagio* introduction to the finale. In the case of K. 516, the sequence Allegro–Minuet–Adagio–Finale has never been doubted. However, Mozart originally intended to write a minor-mode finale that immediately opened in allegro (see the detailed commentary on K. 516 below). The introduction, preparing a change of mode, was not written until after Mozart's late decision to use a major-mode finale. It was only then that a juxtaposition arose between two slow movements with a similar underlying character. The problem might easily be solved by switching the order of the two middle movements. Could it be that Mozart, even if the question may not have seemed all that important to him, instructed his copyist to interchange these two movements, only to have the instruction mistakenly applied to the companion piece in C major, K. 515?

The "Bonn parts" are far more revealing in another respect, for Mozart also used them to enter a number of dynamic marks. Some of these marks had been inaccurately handled by the copyist; others are not found in the score at all and represent new decisions on his part. These autograph adjustments shed light on Mozart's view of performance practice while bearing witness to a text-critical revision. As the color of the ink varies, Mozart's additions may derive from different performances at widely disparate points in time; some of the details may not have arisen until the preparations for the 1789 print. In matters of dynamics, the original print also served as a model for the *Alte Mozart-Ausgabe* (AMA) as well as

for many performance editions, including the much-used set of parts from Peters. In any event, it largely follows the handwritten parts in its indications of volume. Paradoxically, the very layer dismissed as a nineteenth-century accretion by the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), referring to the autograph score, thus turned out to be authentic. To avoid mixing the sources, the musical text of our study edition follows Mozart's score. The autograph emendations from the set of parts are itemized in a separate list (p. 212).

In the final movement the "Bonn parts", which, after all, were most likely used in performance by Mozart himself, contain an alternative series of pitches in bar 444 of violin II ($b-c^1-d^1-g$) corresponding to the eighth-notes of viola II in bars 187 and 452. This alteration, though written in the hand of the copyist, may also have originated with Mozart.

K. 516

This work is listed in Mozart's autograph catalogue under the year 1787 with the words "the 16th of May / a quintet for 2 violins, 2 violas and violoncello". The autograph score is presently located in the Biblioteka Jagiellońska in Cracow. The heading //Quintetto// in Mozart's hand appears at the top of the first page, centered. The name of the composer is entered in the top right-hand margin: *di Amadeo Mozart mpria / Viena*. A short while later, using a different ink, Mozart added the date and location: *li 16 di maggio 1787 / Landstraße*. This address (Mozart lived in the suburb Landstrasse no. 224 until early December 1787)⁴⁷ may be related to a virtually illegible entry in the upper right-hand corner which was later crossed out: *bitte soflisch sorgen[?]*, the unintelligible *soflisch* being perhaps a mixture of *sofort* and *sogleich* ("immediately", "at once"). This may have been a message to the copyist in the manner of Mozart's *Lassen Sie gleich die Trompeten und Paucken herausschreiben* ("Have the trumpets and timpani written out at once") in the

47 Eibl VI, p. 370.

instrumental parts he added to Viotti's Violin Concerto no. 16.⁴⁸

To produce the clean copy, Mozart resorted to paper originally earmarked for a clarinet piece and simply crossed out the *in B / Clarinetto* ("B-flat clarinet") prefixed to the upper staff. In any event, this scoring instruction bears no relation to the quintet.

Mozart's manuscript consisted entirely of unbound bifolia and suffered a fate all its own in the years that followed. It was already incomplete by the time Mozart's posthumous estate was appraised, when it lacked a total of four leaves:

- fol. 9 End of the Trio (mm. 86–91), beginning of the Adagio in E-flat (mm. 1–24)
- fol. 10 Continuation of the Adagio in E-flat (mm. 25–65)
- fol. 13 End of the slow introduction to the Finale (mm. 33–38)
- fol. 21 End of the Finale (mm. 320–335).

To give the manuscript a commercial value a former pupil of Mozart, Franz Jakob Freystädler, was asked, probably by Constanze, to complete it from other sources. In all likelihood he did so from a set of instrumental parts, but not those published by Artaria; his model, if not reliable in every detail, was certainly superior to the flawed print. Especially revealing is his lax transcription of the famous interjection from the second viola in bars 19–21 and 56–58 of the slow movement, where we find the articulation  instead of Mozart's .

Garnished with Freystädler's additions, the autograph score was sent to Johann André on 27 February 1800 as a supplement to that part of Mozart's estate, which he had already purchased.⁴⁹ The three of the missing leaves

48 *Mozart Studien*, V (Tutzing, 1995), p. 149.

49 A letter from Constanze Mozart to André, dated 27 February 1800, reads: "I hereby ... send them to you ... along with an imperfect score for the Violin Quintet in G minor and a few other fragments which you may need now and again for the sake of completeness" (*Briefe IV*, p. 321). By using the word "imperfect" (*mangelhaft*) Constanze concedes that parts of Mozart's manuscript are missing.

resurfaced a short while later, and Constanze dutifully forwarded them to André in Offenbach on 31 May.⁵⁰ Rather than being reunited with the autograph, however, they were preserved separately and later given away as presents (complete with certificates of authenticity) by Julius André. All three, however, managed to survive the ravages of time.⁵¹ Only fol. 13 has disappeared. It was an unplanned separate leaf that owed its existence entirely to the fact that Mozart embarked on the G-major Finale before composing the introduction. The E-flat major slow movement came to an end in the top half of fol. 11', and the G-major Allegro began on the back page of the associated bifolium (fol. 12'). As a result, there was only room for, at most, three systems for an interpolated introduction. This space proved inadequate, and an extra slip was required to accommodate six bars. This slip was given the number 13, and to mark its place in the series Mozart wrote a "14" on the Allegro, briefly abandoning the foliation of his manuscript in favor of a pagination. The traditional foliation then resumes with "15". In making his reconstruction, Freystädler did not add fol. 13 since, as an isolated leaf, it could not have been stitched into the binding. Instead, he squeezed the missing six bars into the unwritten space on the opposite fols. 11' and 12, placing bars 33–35 in the right-hand margin of fol. 12 and appending bars 36 to 38 to the end of the Adagio on fol. 11'. He then marked the continuation with a "Vi-de" sign. When completing the E-flat major slow movement, Freystädler had problems in fitting the missing material into the available space. He had to begin in the system containing the end of the Trio and write in a fairly cramped hand,

50 Letter from Constanze Mozart to André, dated 31 May 1800: "14: I have just sent you a few fragments of this quintet" (*Briefe IV*, p. 355). The connection is verified by Constanze's reference to "no. 14" which is still visible today on fol. 9 ("related to no. 14 in Herr André's letter of 2 May 1800").

51 Today fols 9–10 are located in the Pleyel Collection at the Bibliothèque Nationale, Paris, while fol. 21 was in possession of Clifford Curzon in London until 1982.

not realizing that Mozart had taken the much easier course of writing “12 bars da capo” rather than writing out the recapitulation of the theme (mm. 38–49 are identical to mm. 1–12).

In the Finale Mozart employed a special notational convention that caused countless misunderstandings in the twentieth century since, according to modern usage, it seems to imply that the major theme starts on an upbeat.⁵² Viewed in historical context, however, it turns out that we are merely dealing with a “compound meter”,⁵³ i. e. its basis is the $\frac{3}{8}$ unit, but bar lines are drawn every second measure. In placing the bar lines, Mozart took his bearings on the end of the theme, which, according to the conventions of Italian verse settings, had to follow a bar line. The theme thus begins visually in “mid-bar”, but without sacrificing its downbeat character.⁵⁴

The G-minor Quintet is Mozart’s only complete work for which preliminary studies, sketches and alternative drafts have survived. All of them involve the final movement, and all of them hinge on the question of minor or major. One leaf of sketches contains, superposed in single-voice notation, two $\frac{6}{8}$ themes, the first in minor and the second in major (the themes are reproduced in Appendix I/3/d and c, p. 184).⁵⁵ The major theme already adumbrates

52 Thus the interpretation given by Diether de la Motte, prompting Carl Dahlhaus to remark that unbiased listeners would have to hear the theme as “strong-beated” (*nieder-taktig*); see “W. A. Mozart: Streichquintett g-moll KV 516” in Diether de la Motte: *Musikalische Analyse, mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus* (Kassel, 1968), pp. 31–47. Marius Flothuis even describes a “large-scale upbeat of one-and-a-half measures”; see *Mozart: Streichquintett g-moll*, Meisterwerke der Musik, XLIV (Munich, 1987), p. 48.

53 The meaning of this term (*zusammengesetzter Takt*) is discussed in Helmut Hell: *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Tutzing, 1971) under “Die Doppeltaktnotierung” (pp. 75–93), cf. Claudia Maurer-Zenck: *Vom Takt: Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert* (Vienna, 2001).

54 Manfred Hermann Schmid: “Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern”, *Mozart Studien*, IV (Tutzing, 1994), pp. 236–9.

55 A facsimile can be found in *NMA*, X/30,3, *Skizzen*, ed. Ulrich Konrad (Kassel, 1998), no. 81.

the definitive version. It is not certain whether the minor theme (despite its similar rhythmic and scalar components) was intended for K. 516 rather than, perhaps, the G-minor Symphony, K. 550.⁵⁶ Whatever the case, an initial draft of the quintet’s final movement, containing no more than eight bars of the theme in score form, does indeed decide in favor of the minor mode. This time, however, there is an entirely new $\frac{6}{8}$ theme with a characteristic *detaché* on beat 1 of the cadential bar in the above-mentioned *ongarese* manner (Appendix I/3/e, p. 185). Ultimately Mozart returned to the major theme after all, but abandoned its simplistic cadential correspondences by dropping the bland, conventional cadence.⁵⁷ It was doubtless this belated decision for the major mode that occasioned the extraordinary Adagio introduction – and the above-mentioned problems of space in the autograph score.

In the major finale, Mozart only wrote out the first violin part at the first recurrence of the theme, otherwise instructing the scribe to copy “the [other] instruments the same as before” for bars 146–162.

The six opening bars of the E-flat major slow movement also survive in the form of a piano reduction (see Appendix, I/3/b, p. 184). The purpose of this reduction is unclear. Whatever the case, since Mozart employed a “regular” fair hand rather than the hasty scribblings he usually reserved for sketches, it cannot be a preliminary sketch, but is more likely a copy made later for an unknown occasion. Perhaps he wanted to market a piano arrangement like the one he made of the slow movement to K. 614, which was indeed issued in print (see note 66 below).

56 As postulated by Ernst Hess in the Preface to *NMA*, VIII/19,1, p. X. See also Sidney Newman: “Mozart’s G minor Quintet and its Relationship to the G minor Symphony”, *The Music Review*, XVII (1956), pp. 287–303.

57 The consequences of this change in cadential formulae are discussed in *Mozart Studien*, IV (Tutzing, 1994), p. 236.

K. 406 (516^b)

The autograph score is located in the British Library, London. Only the heading *Quintetto* is in Mozart's hand; as in K. 515, the composer's name was omitted. The handwriting is fluent and practically devoid of corrections. Two types of ink stand out in clear contrast: movements 1 and 2 are written in a dark-colored ink, the Minuet in an iridescent reddish brown. The Finale opens with the ink used in the Minuet and changes to the black ink on the verso of the first leaf (fol. 9'), only to return to the reddish ink after the double bar line at measures 135 to 136.⁵⁸

Two lengthy passages are not written out at all, but abbreviated with da capo instructions: mm. 130–53 (=mm. 1–24) of movement 1, and mm. 69–90 (=mm. 9–30) of the Andante. In the case of the Andante, this cross-reference is complicated by the fact that Mozart later introduced a change, switching to a lower register in bars 80–84 in order to underscore the alternation of instrumental groups (the clarinets and horns alternate in the upper voices at this point in the Wind Serenade). Mozart's fair copy does not precisely indicate whether this change should also apply by analogy to bars 20–24, in which case these bars would have to be deleted from the earlier passage. The first edition of 1792 only observes this change of register in the recapitulation (mm. 80–84).

K. 593

Mozart's autograph catalogue lists this work under the year 1790 with the words "in December / a quintet for 2 violins, 2 violas and violoncello". The autograph score, located in the private collection of Martin Bodmer in Switzerland, bears the heading *Quintetto*, but dispenses with the name of the composer, as in

⁵⁸ Further information on the inks can be found in John Arthur: "Some chronological problems in Mozart: the contribution of ink-studies", *Wolfgang Amadé Mozart: Essays on His Life and His Music*, ed. Stanley Sadie (Oxford, 1996), pp. 35–52.

K. 515 and K. 406. Mozart's autograph tempo marks are contradictory: the *Larghetto* called for at the opening of the score is transformed into an *Adagio* in the catalogue.

The characteristic trill in the theme of the first movement is only reliably corroborated in violin I, the other parts not being marked with the same consistency. In viola I the trill sign is missing in bars 34 and 145 but occurs in bar 106; it is even deleted in bar 253, though we have no way of knowing whether this was done by Mozart or another scribe (the dynamic marks in bars 254–256 of viola II have been added on the same page, presumably by the publisher's subeditor). Our edition, rather than restricting the interpretative license of the players, presents only those trill signs found in the autograph score.

In the Trio Mozart subsequently altered the violoncello eighth-notes in the autograph score in order to avoid the top pitches. Rather than a concert *e*², he now called for an *a*¹, which is not only easy to negotiate but even playable as a harmonic. Musically, however, the more difficult first version should be preferred, if only because it opens on the root of the chord in the same way as the first violin in bar 1. (The first version is reproduced on p. 185 of the Appendix. When cellists play this version, the chordal tones in the other parts must be adapted accordingly in bars 27–28.)

A far more serious alteration involves the Finale. Sometime between 1791 and 1793 an unknown musician, with professional skill and a deft eye for the other voices, altered the shape of the theme in Mozart's autograph, removing its chromaticism and giving it a diatonic flavor. It was in this form that the work was handed down throughout the nineteenth century. Not until Ernst Fritz Schmid's edition of 1956 (a preprint from *NMA* in miniature score format) did the piece again become available in its original conception, previously known only to a few connoisseurs. To the present day, opinions on the conflicting forms of the theme are divided. Einstein, admittedly in the belief that the change stemmed from Mozart, attributed to it the theme's "whole

naturalness and charm".⁵⁹ In contrast, Ernst Hess viewed the diatonic theme as an "obvious disfiguration" and pleaded vigorously on behalf of the chromatic version: he argued reasonably that the loss of chromaticism disturbs the balance of thematic elements in the movement and that the inversion of the theme makes sense only in its chromatic form. Moreover, he continued, the articulation of the diatonic form, with its accented opening slur, ran contrary to the movement's meter.⁶⁰

Hess's final point invites amplification. In its syntax, Mozart's finale follows the pattern of the *aria di smania* – the "rage" or "madness" aria – and in this sense is comparable to Elvira's "Ah chi mi dice mai" from *Don Giovanni* or Dorabella's "Smania implacabilità" from *Così fan tutte*. The only aspect of the themes in which *smania* finds expression is, however, Mozart's initial chromatic idea.⁶¹

The sources are silent on the question of who was actually responsible for the diatonic "zigzag" theme. The only possibility we can dismiss out of hand is that Mozart rejected his own conception before releasing it to the public, for the chromatic version exists in a handwritten set of parts specifically dated "1792" and also in a score transcription that arose in or around 1800 and must have been based on a similar set of parts (Berlin, K.H. 3101, and Salzburg Mozarteum, Rara 4393/I). Both sources reveal that the chromatic version must have been briefly in circulation. This branch of the source tradition died off at an early date, however, and the piece's subsequent history was dominated by the printed versions, beginning with Artaria's first edition of May 1793.

Until 1800 the autograph score was owned by Constanze Mozart as part of Mozart's posthumous estate. It is just conceivable that she, however unwittingly, was responsible for the

new version. In an effort to obtain money from the estate (and at that time the best way of doing so was to sell unpublished manuscripts such as that of the D-major String Quintet), she may have wished to ward off publishers' potential objections to a "ghostly" and technically uncomfortable theme by having one of Mozart's former pupils turn it into a more "corporeal" and less forbidding one. Artaria, the publisher, then went one step further and applied the diatonicization to all the inversions of the theme.⁶²

The diatonic version originated in Vienna among Mozart's circle of intimates. It was adapted to the finished work with workman-like expertise but in disregard of Mozart's subtle construction. However, since the subsequent history of the quintet was based entirely on this second version, we are justified in reproducing it here in accordance with the changes entered in Mozart's autograph, even though there is no evidence that he condoned them (see p. 186–97 in the appendix). Following Ernst Fritz Schmid's example, we also use small type to indicate the discrepancies handed down in Artaria's first edition.

The source tradition raises yet another unanswered question regarding the Finale – unanswered because Mozart's autograph gives us no firm information on one of the repeats. The double bar with repeat sign :||: after measure 100 instructs players to return to an earlier point in the score, but there is no clear indication where, for the preceding sign at bar 37 :|| points in the wrong direction. This may only have been a slip of the pen. But Mozart may also have envisaged a repeat from bar 1. This would be consistent with the fact that the double bar line in measure 100, marking the end of an expansive cadenza on the dominant, stands for the repeat sign in sonata-allegro form. On the other hand, a repeat from bar 1 would considerably add to the movement's length, albeit this would, in its own way, do justice to its *moto perpetuo* character and also

62 Toward the end of 1793 André in Offenbach arranged for the piece to be re-engraved, again with the diatonic theme.

59 Alfred Einstein: *Mozart: His Character, His Work* (New York, 1945), p. 148.

60 Ernst Hess: "Die 'Varianten' im Finale des Streichquintetts KV 593", *Mjb* 1960–61 (Salzburg, 1961), pp. 68–77.

61 *Mozart Studien*, IV (Tutzing, 1994), pp. 181–205; see esp. pp. 239–43 regarding K. 593.

reinforce the rondo element, as the theme would otherwise only occur twice (the second time being its "recapitulation" in bar 171). But a *da capo* repeat also raises a new question, namely, whether or not to take the internal repeats at bars 10 and 36. The above-mentioned Berlin set of parts circumvents this problem altogether by writing ||: in bar 100 and dispensing with the repeat. But musically this also jettisons the repeat of the second large section from bars 101 to 279 even though the sign seems to demand it.

Similar problems of understanding occasionally arise in connection with Mozart's notation of dynamics. His *f: p*: may indicate an accent, as in the modern *fp*, or a transition with implicit decrescendo *f>p*. But it may also stand for a sudden cut. Such an interpretation is conceivable at the opening of the throbbing sixteenth-note triplets in bar 16 of the Adagio, as this would be the only way to render the antithetical and accelerated regrouping of the three-note units .⁶³ It is revealing that Mozart very precisely indicates the entrance of this event at each occurrence (mm. 16, 33, 72) and reserves for the measures that follow a shorthand notation  that can only be construed as an undifferentiated *fp*:. Incidentally, it should be noted that a cantabile motif in this movement (mm. 29–32), reminiscent of the Haffner Serenade K. 250 (movt. 2, mm. 5–7), has its origins in an aria from *Il re pastore* of 1775 (K. 208).⁶⁴

K. 614

This work is listed in Mozart's autograph catalogue under the year 1791 with the words "12th of April / a quintet for 2 violins, 2 violas, violoncello". The autograph score, formerly

63 For a more detailed discussion see Manfred Hermann Schmid: "Notation und Ausführung zur Zeit der Wiener Klassiker", *Notenschrift und Aufführung: Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München*, ed. Theodor Göllner (Tutzing, 1980), pp. 121–35, esp. pp. 132f.

64 Bert Klein: "Beobachtungen an Mozarts Arie 'L'amerò sarò costante'", *Mozart Studien*, V (Tutzing, 1995), pp. 101-17, esp. pp. 107-10.

owned by Stefan Zweig, is located in the British Library, London, and has been published in facsimile as *W. A. Mozart: The Late Chamber Works for Strings, with an Introduction by Alan Tyson*, British Library Facsimiles, V (London, 1987), pp. 117–54. The manuscript bears the heading *Quintetto*, but dispenses (for the moment) with the name of the composer, as in K. 515 and K. 406. The blank space following the final double bar on the last page contains a title in Mozart's hand that may have been intended for the printed edition: *Quintetto / à / 2 Violini / 2 Viole / e / Violoncello. / di Wolfgang Amadeo Mozart.* The work did not appear in print during Mozart's lifetime. It was not published until May 1793, when Artaria in Vienna issued it together with K. 593.

The first movement, with its "horn theme", not only recalls Mozart's "Hunt" Quartet (K. 458) but reflects his arrangement of K. 406, where on several occasions the violas have to stand in lieu of the horns. Originally it was intended to open with all instruments playing *piano*. Once again, however, Mozart was concerned with underscoring the musical dialogue, and decided to have the violas play *forte* against the *piano* of the tutti, as is plain from the very outset in the recapitulation. In the Trio of the Minuet, the dynamics even affect the rhythmic structure. The *crescendo* mark spread conspicuously over two bars (mm. 16–17 and 24–25) covers the "wrong" pairs of bars, namely the closing and opening bars of phrases. This prompted a regrouping of the continuous melodic line later in the piece (m. 26), with the second bar now transformed syntactically into the first.⁶⁵

The theme of the Andante was originally more placid in shape:



65 Further discussed in Manfred Hermann Schmid: "Musikalische Syntax in Menuetten Mozarts: Anmerkungen zur Bläserserenade KV 361 und zum Streichquintett KV 614", *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik* (see note 14), pp. 119–30.

Mozart was probably induced to enliven its rhythm with sixteenth notes by bars 37ff. of the variation in order to grant more space to the intervening figure in the second violin. All the related passages (mm. 3, 7, 28, 39 and 43) were altered accordingly, after which the figure appears regularly in its new rhythmic guise. Another reason why Mozart preferred this version is probably because its articulatory brevity established a rhythmic correlative to the virtually ubiquitous two-note upbeat that lends buoyancy to the entire movement.⁶⁶

The repeat of the theme in movement 4 (upbeat to m. 182) is only indicated by the words *Da Capo durchaus 24 Tackt* ("all 24 measures da capo"). Bars 182 to 205 are thus meant to be taken verbatim from bars 1 to 24. Bar 132 of the finale poses a special problem. Here Mozart altered the second note in violin II so roughly that it may be read equally as c^1 or c^2 . Presumably he first wrote c^2 for the sake of motivic consistency (see viola I, m. 117), then decided in favor of the lower octave c^1 so as not to obstruct the entrance of the first violin.

One subsequent simplification involves the second viola. All its trills in the development section of movement 1 have been removed, particularly as, unlike the first viola, they are not required in the theme. Their elimination in bars 98–99, 108–109, and 121–122 was accomplished with a razor, the locations being visible today only from the dangling slur. Mozart would not have taken the time for such a fastidious erasure, but simply crossed them out. These changes are thus certainly not authorial. Their spuriousness is also proved by an early set of handwritten parts, dated 1792 and preserved in Berlin (K.H. 3101), which was prepared before the erasures were made and correctly retains most of the trills. We have reinstated them in our score accordingly.

66 Beginning in 1793, this slow movement appeared in various piano arrangements and "apparently met with a warm reception among pianists as an *Andante variée* or *Andante variato*" (Ernst Hess, Preface to *NMA*, VIII/19, 1, p. XII).

NOTES ON THE EDITION

Our musical text follows the volume edited by Ernst Hess and Ernst Fritz Schmid for the New Mozart Edition, series VIII (*Chamber Music*), group 19, division 1 (*String Quintets*), which was published in Kassel in 1967. In four instances (K. 515, K. 406, K. 593 and K. 614) this volume was in turn preceded by paperback preprints (TP 11) edited by Ernst Fritz Schmid, all likewise published in Kassel (1956).

Except in the case of K. 174, only minimal changes were necessitated by the re-examination of the sources in connection with the critical report to *NMA*.⁶⁷ No alterations were made to the existing decisions regarding dots, strokes and wedges, although in some cases alternatives are conceivable, particularly as Mozart's signs can vary in shape depending on such ancillary factors as the strength of his quill or the speed of his handwriting. That they may also change in relation to the dynamics is abundantly proved by the autograph score of the E-flat major Quintet (K. 614), where the original *piano* opening of the theme has small dots whereas its *forte* recapitulation has elongated wedges.

Only the text of Mozart's first Quintet in B-flat major (K. 174) had to be fundamentally revised since the earlier editors were forced to make do with a copy compiled by Otto Jahn. A comparison with the autograph score, now that it has resurfaced, brought about a large number of minor changes in pitch, tempo, and especially slurring and dynamics, even if this only meant that signs suspected of being in the autograph were corroborated and no longer stood in need of typographical distinction. In the case of the other works, from K. 515 to 614, little had to be changed: a few engraver's errors with respect to pitch (p. 82, m. 66, vn I: d^2), duration (p. 67, vn I: quarter note

67 W. A. Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Kritische Berichte*, Series VIII, Category 19, Part 1: *Streichquintette* (Ernst Hess and Ernst Fritz Schmid), prepared by Manfred Hermann Schmid (Kassel, 2003), published in April 2004.

plus eighth-note rest instead of dotted quarter), and slurring (p. 156, va I: single-bar slurs in mm. 54 and 69). In the main, the changes merely involved decisions regarding typography and the use of brackets.

The appendix has been reorganized and divided into two sections. The first contains material relating to the completed works; the second comprises the fragments, i.e. those works that Mozart began but never finished. The first section presents important new compositional documents (alternative versions and preliminary studies) relating to the G-minor Quintet, K. 516. Following the example of the 1956 pre-publication pocket score (TP 11, first edition), it also includes the “diatonic” finale of the D-major Quintet, K. 593. As for Mozart’s deleted drafts for the continuation of the finale of the C-major Quintet, K. 515, it seemed logical to reproduce both the entries separately as they are mutually distinct. The order of the fragments in the second section has remained but some new dates have been added to the works where warranted by paper analyse.

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, dashes, dots, fer-

matas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes as well as accidentals before main notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment. Mozart always notated isolated sixteenths, thirtyseconds and so forth with a stroke through the stem, i. e.  instead of . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents  etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, “[]” has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.

Manfred Hermann Schmid
Tübingen, 7 March 2000
rev. Tübingen, 27 November 2004
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter