

W. A. MOZART

Die dreizehn
frühen Streichquartette

The Thirteen
Early String Quartets

Herausgegeben von / Edited by

Karl Heinz Füssl

Wolfgang Plath

Wolfgang Rehm

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe

Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 318

VORWORT

Die beiden authentischen Sechsergruppen von Streichquartett-Kompositionen aus Mozarts Jugendzeit (KV 155–160 = Nr. 2–7 und KV 168 bis 173 = Nr. 8–13), die sich mit dem „Vorläufer“, dem sogenannten Lodi-Quartett KV 80 (= Nr. 1) auf insgesamt dreizehn Werke erweitern, sind durchaus als Prototypen früher Streichquartett-Entwicklung anzusehen. Darauf näher einzugehen, würde den Rahmen eines Vorworts ebenso sprengen wie die Behandlung des Spannungsfelds „Joseph Haydn/Mozart“, das seinen Höhepunkt in Haydns Quartett-Zyklus Opus 33 (1778–1781) und in Mozarts „Antwort“, dem älteren Komponisten-Freund gewidmeten Streichquartett-Zyklus KV 387 etc. (Wien: 1782–1785) gefunden und zugleich zur Etablierung des klassischen Wiener Streichquartett-Stils geführt hat. Hier mag es genügen, auf neuere Arbeiten, vor allem auf diejenige von Ludwig Finscher¹, aber auch von Wolf-Dieter Seiffert² oder von Marius Flothuis³ hinzuweisen.

Die hier vorgelegte Studienpartitur von Mozarts dreizehn frühen Streichquartetten folgt dem 1966 erschienenen ersten Band der Werkgruppe „Streichquartette“ (Neue Mozart-Ausgabe = NMA VIII/20/Abteilung 1): Der dort von Wolfgang Plath (1930–1995) für die drei Editoren Karl Heinz Füssl, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm verfassten Einführung „Zum vorliegenden Band“ sind die folgenden Zeilen dankbar verpflichtet.

Entstehung und Überlieferung

„Lodi-Quartett“ KV 80/73¹ (Nr. 1): Während des zweimonatigen Aufenthalts von Vater und

Sohn Mozart in Mailand, der am Beginn ihrer ersten Italien-Reise (Dezember 1769 bis Ende März 1771) stand und Wolfgang unter anderem den Auftrag zur Komposition seiner ersten Opera seria, „Mitridate“ KV 87/74^a, für die Karneval-Saison 1770/71 gebracht hat, stand der junge Komponist ohne Zweifel auch unter dem Eindruck italienischer Kammermusikwerke dieser Zeit. Auf der Weiterreise von Mailand nach Bologna versuchte sich Mozart dann erstmals an einem Streichquartett, gab ihm selbst den Datierungsvermerk „à Lodi 1770“, vom Vater mit den Worten „le 15 di Marzo alle 7. di sera“ (am 15. März um 7 Uhr abends) erweitert, eine in Mozarts Handschriften, soweit zu übersehen, singuläre Präzisierung, auf die der Komponist selbst zurückkommen sollte und damit zugleich bestätigt hat – denn genau acht Jahre später hat sich Mozart seines Streichquartett-Erstlings, ein „nicht allzu bedeutendes Werk“ (Wolfgang Plath), erinnert: Am 24. März 1778 schreibt er aus Paris an den Vater nach Salzburg, dass er vor seiner Abreise aus Mannheim „das Quartett welches ich zu Lodi abends im wirthshaus gemacht habe“ für einen Gönner habe abschreiben lassen, und zwar zusammen mit dem Streichquintett KV 174 und den C-Dur-Klaviervariationen KV 179 (189^a). Das frühe Streichquartett befand sich also im Gepäck Mozarts auf der am 23. September 1777 zusammen mit seiner Mutter angetretenen, wenig erfolgreichen Reise nach Paris – ein schöner Beweis der eigenen Wertschätzung für das am Abend des 15. März 1770 im oberitalienischen Lodi niedergeschriebene Quartett!

Das Manuskript des in vieler Hinsicht stilistisch diffusen und aus mehreren Quellen gespeisten Werks eröffnet einen Sammelband, in dem sich die Handschriften der Quartette KV 169 (Nr. 9), KV 171 (Nr. 11), KV 173 (Nr. 13) anschließen und der mit dem Autograph des A-Dur-Flötenquartetts KV 285 seinen Abschluss findet. Von Leopold Mozart in blau-grauem Karton eingebunden, gelangte das Kon-

1 Siehe den ganz besonders informativen und knappen Artikel „Streichquartett“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart [...] Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 8, Kassel etc. und Stuttgart 1998, Spalten 1924–1977.

2 Mozarts frühe Streichquartette, München 1992.

3 Mozarts Streichquartette, München 1998.

volut 1873 aus dem Nachlass des Offenbacher Musikverlegers und Mozarts jüngerem Zeitgenossen Johann Anton André (1775–1842) in die Königliche Bibliothek Berlin, die es zu einem Halblederband umbinden ließ. Der große Mozartiana-Bestand dieser Bibliothek wurde im Zweiten Weltkrieg aus der Nachfolge-Bibliothek, der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, ausgelagert. Sein überwiegender Teil galt nach 1945 als „verschollen“ und wurde erst 1979/80 in der Biblioteka Jagiellońska Kraków wieder zugänglich. Auch der hier genannte Sammelband gehört zu den jetzt in Krakau aufbewahrten Mozart-Handschriften und stand demnach 1966 für die NMA-Edition des „Lodi“-Quartetts nicht zur Verfügung, doch war schon 1904 ein Teilfaksimile des Originals erschienen, das zusammen mit einer sehr guten, dem Autograph verpflichteten Sekundärquelle als Editionsgrundlage gedient hat. Das Konvolut selbst konnte dann für den 1989 von Wolf-Dieter Seiffert vorgelegten Kritischen Bericht zum NMA-Band von 1966 und damit auch für diese Studienpartitur herangezogen werden.

Im Original des „Lodi“-Quartetts wird der Leser nicht nur die Hand des jungen Mozarts, sondern auch jene des Vaters erkennen: Diese manifestiert sich in Korrekturen, in Eintragungen von Satz- und Tempobezeichnungen, vor allem aber im Trio zum Menuett, dessen endgültige Fassung er voll und ganz zu Papier gebracht hat, nachdem die erste Fassung gestrichen worden war. Aus diesem Sachverhalt mag zu schließen sein, dass Leopold Mozart mit der Arbeit des Sohnes nicht immer zufrieden war und deshalb, wie in so vielen anderen frühen Werken, „in die ‚rohen‘ Manuskripte des Sohnes redigierend und glättend“ eingegriffen hat (Wolfgang Plath). Im Falle des Menuett-Trios aus KV 80 bestand die Redaktion vornehmlich in der Oktavierung der beiden Violinstimmen, die musikalische Substanz der gemeinsam notierten und dann gestrichenen Erstfassung blieb so gut wie unberührt. – Im übrigen sei festgehalten, dass das Doppelblatt, auf dem der Schluss-Satz (das „Rondeau“) notiert ist, einer anderen und späteren Papiersorte als diejenige der drei Sätze

von 1770 („Adagio“–„Allegro“–„Menuetto/Trio“) entstammt. Papier- und Schriftbefund weisen für den Schluss-Satz demnach spätestens in das Jahr 1773, in dem sich Mozart längere Zeit in Salzburg, aber auch in Wien aufhielt, die anderen Quartette der frühen Periode also schon komponiert hatte (so den ersten Zyklus von „angeblich“ 1772/1773) oder sich bereits mit der „Wiener“ Quartett-Serie beschäftigte. Ludwig Finscher, dem wir eine stilkritisch-analytische Studie über das „Lodi“-Quartett verdanken,⁴ will die Entstehung des „Rondeau“ mit durchaus guten Gründen früher, nämlich mit „1772 in Salzburg“ ansetzen. Beide Datierungen, die aus der Stilkritik oder jene aus dem Papier- und Schriftbefund abgeleitete, liegen jedoch so nahe beieinander, dass ihre geringfügige zeitliche Differenz zu vernachlässigen ist. Es sei aber darauf hingewiesen, dass Mozart nicht erst auf der Paris-Reise, sondern schon einige Jahre zuvor (1772/73), also in einem erheblich kürzeren Abstand, auf die Niederschrift des mancherlei Stilrichtungen verpflichteten und „in jeder Beziehung veralteten“ Quartetts (Wolfgang Plath) zurückgekommen ist. Seinen ursprünglich dreisätzigen und damit in formaler Hinsicht der italienischen Triosonate verpflichteten Gattungserstling (dem Ludwig Finscher eher die Nähe zu Luigi Boccherini als jene, wie früher allgemein angenommen, zur Kammermusik Giovanni Battista Sammartinis attestiert) hat er durch ein „französisches“ Rondeau zur Viersätzigkeit erweitert und so das durchweg in G-Dur gehaltene Werk „zu einem programmatischen Exempel des vermischten Stils“ werden lassen (Ludwig Finscher).

Streichquartette KV 155 (134^a) und KV 156 (134^b) sowie KV 157–160 (Nr. 2–7): Die Entstehung dieser sechs „italienischen“ Streichquartette liegt im Dunklen, und es ist auch nicht sicher auszumachen, ob sie von Anfang an tatsächlich als zyklisch angeordnete Sechsergruppe mit konsequenter Tonartenfolge im Quintenzirkel

4 Mozarts erstes Streichquartett: Lodi, 15. März 1770, in: *Analecta Musicologica* 18 (1978), S. 246–270.

D–G–C–F–B–Es konzipiert worden waren – auf diese Frage ist weiter unten bei der Behandlung von Mozarts Autograph zurückzukommen.

Zu Beginn der dritten und letzten Italienreise, die Vater und Sohn 1772/73 unternommen haben und die in erster Linie den Aufführungsvorbereitungen für „Lucio Silla“ KV 135 galt, der zweiten „Karnevalsoper“, die Mozart im Auftrag des Mailänder Regio Ducal Teatro geschrieben und die ihre Premiere dort am 26. Dezember 1772 erlebt hat, vermerkt Leopold Mozart in einem Brief vom 28. Oktober 1772 aus Bozen an seine Frau nach Salzburg: „Der Wolfg: befindet sich auch wohl; er schreibt eben für die lange Weile ein quatro“, und etwa ein Vierteljahr später, am 6. Februar 1773, wird aus Mailand nach Salzburg berichtet: „der Wolfg: schreibt ein Quartetto“. Obwohl über die tatsächliche Komposition dieser beiden „Brief“-Quartette keinerlei Dokumente erhalten sind und auch die Handschriften des kompletten Zyklus keine Datierungen Mozarts (oder des Vaters) erkennen lassen (was ihre eindeutige Identifizierung ausschließt), wurden sie in der Literatur dennoch mit KV 155 (Nr. 2) beziehungsweise mit KV 156 (Nr. 3) in Verbindung gebracht, und in dieser Folge die Komposition der sechs Quartette Nr. 2–8 in die Zeit zwischen Oktober 1772 und Februar–Mai 1773 verlegt. Wolf-Dieter Seiffert zieht als zusätzliches Argument für diese Datierung eine bislang nicht beachtete Passage aus Leopold Mozarts Brief vom 23. Februar 1778 heran, in dem er den Sohn ermahnt, Mannheim endlich in Richtung Paris zu verlassen. Aus ihr geht hervor, dass Mozart in früherer Zeit zum Gelderwerb „einem Italiänischen Cavalier 6 quartetti Componiert“ und offenbar für die Abschrift „etliche duggaten, oder gar ein Tabatierrl von 3 dugatten“ erhalten hat. Die darauf aufgebaute Hypothese, dass es sich bei diesen „6 quartetti“ um KV 155–160 (Nr. 2–7) handeln kann und dass der Verkauf zu Ende des letzten Mailänder Aufenthalts, also zu Beginn des Monats März 1773 erfolgt ist, mag verständlich, wenn auch nicht (oder noch nicht) zu erhärten sein. Welche Quartette in den zitierten Briefstellen auch immer ge-

meint sind, „die Pauschal датierung der ganzen Quartettserie in die Zeit der dritten italienischen Reise [dürfte] richtig sein“ (Wolfgang Plath). Das Notenpapier italienischer Provenienz hat Mozart Ende 1772 in Mailand gekauft, neben anderen, nicht sehr vielen Werken (etwa die Motette „Exsultate, jubilate“ KV 165 [158^a], Mailand Januar 1773) für die Quartette Nr. 2–7 herangezogen, sich damit aber ganz offensichtlich in einer Weise eingedeckt, die es ihm erlaubte, einige Bogen mit nach Salzburg zu nehmen: Das Papier taucht dort nach der Rückkehr aus Italien (13. März 1773) noch sporadisch auf, weshalb in der Tat nicht ausgeschlossen werden kann, dass das letzte der sechs Quartette (KV 160/159^a) möglicherweise erst in Mozarts Geburtsstadt zu Ende gebracht worden ist. Die Entstehungszeit des ersten Quartetts (Nr. 2) schließlich für Bozen/Verona 1772 auf der Reise nach Mailand zu reklamieren (wie das „traditionell“ auch in unserer Edition geschehen ist), dürfte sich aus dem hier Gesagten verbieten; ebenso wenig kann das von Leopold Mozart im Brief vom 28. Oktober 1772 aus Bozen erwähnte aus „lange Weile“ komponierte Quartett mit Nr. 2 (KV 155) in Verbindung gebracht werden.

Die originalen Niederschriften der jeweils dreisätzigen („italienischen“) Quartette Nr. 2–7, in denen sich gelegentlich noch die Hand des Vaters nachweisen lässt (in der Regel durch entsprechende Anmerkungen im Notentext dieser Edition nachgewiesen), werden heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv) aufbewahrt; sie standen 1966 für die NMA-Edition zur Verfügung. Die Manuskripte sind nach 1873 (als sie die Königliche Bibliothek wiederum aus dem André-Nachlass erworben hatte) in Halbleder eingebunden worden. Die Untersuchung der Konvolutstruktur weist deutlich darauf hin, dass die sechs Quartette durchaus einzeln und demnach auch in lockerer Folge komponiert wurden, denn jede Nummer beginnt mit einer neuen Papierlage. Der Zyklus-Gedanke braucht also nicht zwingend am Anfang gestanden zu haben, doch ist das Gegenteil kaum auszu-

schließen. Wenn diese „italienische“ Quartett-Serie von 1772/1773 (oder nur 1773, da die drängende und umfangreiche Arbeit am „Lucio Silla“ andere Kompositions-Beschäftigungen kaum zuließ) von jeher als „authentischer“ Zyklus galt, so deshalb, weil Mozart die sechs Werke jeweils mit der Überschrift „Quartetto“ und der Nummerierung „I“ bis „VI“ versehen hat. Ob dies allerdings bereits während einer möglichen fortlaufenden Komposition geschehen ist oder erst nachträglich, um einen Zyklus in der weiter oben zitierten Tonartenfolge zu erreichen, mag dahingestellt bleiben und ist überdies angesichts des eindeutigen autographen Befunds von eher peripherer Bedeutung. – Am langsamen Satz des Quartetts KV 156 (134^b) hat sich Mozart, wie auch in anderen Werken durchaus üblich, zweimal, und zwar in zeitlich aufeinanderfolgender, jeweils abgeschlossener Weise versucht: Die erste, im Anhang I/2 (S. 196–197) abgedruckte, etwas kürzere Version ist im Autograph deutlich durchgestrichen; anschließend notierte Mozart die zweite, die gültige Fassung. In Ton- und Taktart sowie formal (Sonatensatz) entspricht sie der ersten in ihrer musikalischen Faktur allerdings abweichenden Version.

Streichquartette KV 168–173 (Nr. 8–13): Zwar werden die Autographe der sechs Nummern heute an verschiedenen Orten aufbewahrt, doch kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass es sich erneut um einen Zyklus „a 6“ handelt: Leopold Mozart, der auch in diesen Nummern mit verschiedenen Eintragungen (vor allem Tempobezeichnungen) vertreten ist, hat nicht nur die vier ersten Quartette (Nr. 8–11) mit dem Datierungsvermerk „a Viēna 1773 / nel mese d’Agosto“ versehen (Nr. 6 lediglich mit „a Viēna 1773“, während Nr. 5 undatiert blieb), sondern war auch für die nachträgliche Zusammenfassung und Reihung der in Wien wohl nach- oder nebeneinander und mit Kenntnis von Haydns Quartett-Serien op. 9, 17 und 20 entstandenen Werke verantwortlich; es ist schwer vorstellbar, dass sich dieser Vorgang ohne Zustimmung des Sohnes abgespielt haben soll. Drei der „einzelnen“ Handschriften aus

dem Wiener Zyklus, der tonartlich in Terzverwandtschaft gereiht ist und in dem an letzter Stelle das einzige Moll-Werk in Mozarts früherer Kammermusik steht, werden in der Biblioteka Jagiellońska Kraków aufbewahrt, und zwar für die Nummern 9, 11 und 13, für die dann im Hinblick auf die Edition von 1966 und der hier vorgelegten Studienpartitur gilt, was weiter oben im Abschnitt über KV 80 gesagt wurde: Vorlage war 1966 sekundäres Quellenmaterial; für diese Studienpartitur wurden die drei Werke nach den Autographen revidiert. Das Manuskript von KV 172 befindet sich in der British Library London, jenes von KV 169 in Schweizer Privatbesitz, während das zum F-Dur-Quartett KV 168 (früher ebenfalls in Schweizer Privatbesitz) im Jahr 1969 als Schenkung in den Besitz der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz gelangt ist.⁵ Wie beim „italienischen“ Zyklus, aber auch beim „Lodi“-Quartett, stammen alle Autographe des „Wiener“ Zyklus aus dem Nachlass von Johann Anton André, der von Constanze Mozart um die Jahreswende 1799/1800 den überwiegenden Teil von Mozarts Handschriften erworben hatte, dann ohne durchschlagenden Erfolg versuchte, einen Weiterverkauf zu erreichen, ehe nach seinem Tod eine Verteilung unter seinen Erben erfolgte (1854), die nun ihrerseits ihren Besitz zu verkaufen trachteten. Nur wenige Jahre nach der Erbteilung ging der weitaus überwiegende Teil der André-Mozartiana durch Erwerb oder auch Schenkung an die Königliche Bibliothek zu Berlin.⁶

Den Autographen von Nr. 8–13 kommt (ohne allzu große Korrekturen) Reinschriftcharakter zu, sieht man etwa von dem zunächst kürzeren Schluss des vierten Satzes („Allegro“) aus KV 168 (Nr. 8) ab, mit dem Mozart die Vorderseite des vorletzten im Autograph notierten Blattes

5 Im Mozart-Jahr 1991 erschien im G. Henle Verlag (München) eine besonders gelungene Faksimile-Ausgabe dieser letztgenannten Handschrift, die Mozart, wie die fünf anderen, auf Papier im Reiseformat, dem sogenannten Klein-Querformat, notiert hat.

6 Vgl. dazu im einzelnen Wolfgang Rehm, Mozarts Nachlass und die Andrés. Dokumente zur Verteilung und Verlosung von 1854, Offenbach am Main 1999.

zu Ende gebracht hat.⁷ Es steht damit außer Frage, dass Mozart für den „Wiener“ Zyklus (Nr. 8–13) mit „Skizzen und Konzeptblättern gearbeitet hat“ (Wolfgang Plath); darauf deutet allein die frühere Fassung des Fugensatzes aus KV 171 hin (siehe S. 198–201 im Anhang I/3, Autograph: The British Library London). Schließlich gilt es inzwischen als erwiesen, dass das im Anhang II auf S. 202 abgedruckte, sehr flüchtig notierte Streichquartett-Menuett (KV⁶ „168^a“)⁸ nicht, wie bisher angenommen, mit dem Quartett Nr. 8 in Verbindung zu bringen und der sich darauf stützende Datierungsvermerk („Entstanden vermutlich Wien, August 1773“) auf Grund von Papier- und Schriftbefund eher in „1774“ (Salzburg oder München) abzuändern ist.

Hinweise zur Besetzung

Das Besetzungsproblem, das zumindest für vier der frühen Streichquartette eine nicht unbedeutende Rolle spielt, kann kaum abgehandelt werden, ohne auch auf die drei Quartett-Divertimenti KV 136–138 (125^{a-c}) einzugehen. Von Mozart pauschal mit „Salisburgo 1772“ datiert und original jeweils als „Divertimento“ (I etc.) bezeichnet, auf Grund der Schrift wohl zwischen Ende 1771 bis Frühjahr 1772 in Mailand und Salzburg entstanden, wurden und werden die kleinen und liebenswerten Werke, Paradestücke eines jeden Kammerorchesters, vielfach in die Folge von Mozarts Streichquartett-Corpus eingereiht, nicht zuletzt wohl wegen des originalen Instrumentenvorsatzes

7 In diesem Zusammenhang ist auf den Kritischen Bericht zum NMA-Band von 1966, S. a/53, und auf die in Anmerkung 5 genannte Faksimile-Ausgabe zu verweisen. (Eine ähnliche „Schluss“-Korrektur, das heißt Erweiterung der ursprünglich notierten Kurzfassung, überliefert das Autograph der c-Moll-Klaversonate KV 457 von 1784, ebenfalls im Schluss-Satz.)

8 Zu Papier gebracht auf einem Blatt, das Constanze Mozart in der Mitte auseinandergeschnitten hat und dessen beide Hälften sich heute in unbekanntem Privatbesitz bzw. in der British Library London befinden: Das Menuett war auf der Rückseite des Blattes notiert, was soviel bedeutet, dass sein Text heute nur durch Montage der Blatthälften eruierbar ist.

„Violini, Viole[!], Basso“, der in ähnlicher Form in drei Nummern der „italienischen“ Quartett-Serie wiederkehrt: bei KV 155 „Violini, Viola [korrigiert aus Viole], Basso [durch „Violoncello“ ausgetauscht]“, bei KV 158 „Violini, Viola, Bassi[!]“, bei KV 159 „Violini, Viola, Basso“, KV 157 ist ohne Vorsatz geblieben, bei KV 156 und KV 160 hat Mozart „Violini, Viola, Violoncello“ vor die erste Akkolade gesetzt.

Wie KV 157 weist auch das „Lodi“-Quartett keinen originalen Instrumentenvorsatz auf, und Leopold Mozart wird mit dem Terminus „Quarteto“, mit dem er das Autograph überschrieb, „die reguläre, das heißt solistische Streichquartett-Besetzung“ verbunden haben, so dass „nicht die geringste Veranlassung“ besteht, „sich eine Aufführung des ‚Lodi‘-Quartetts anders als in der üblichen Art des Streichquartetts vorzustellen“ (Wolfgang Plath). Die Fragen, die sich aus dem sowohl für die drei Streicher-Divertimenti als auch für den „italienischen“ Zyklus geschilderten Sachverhalt ergeben, behandelt Wolf-Dieter Seiffert in seiner Arbeit über Mozarts frühe Streichquartette (vgl. Anmerkung 2), so dass sie im Rahmen dieses Vorworts auf die Entscheidung der NMA reduziert werden können: Für die Nummern 2–8 dieser Edition muss, nicht zuletzt wegen der nachträglichen „Quartetto“-Reihung, in jedem Fall von der üblichen Streichquartett-Besetzung ausgegangen werden, während bei den drei Divertimenti KV 136–138 ohne Zweifel nicht nur eine orchestral-chorische, sondern auch eine kammermusikalisch-solistische Ausführung (in diesem Fall durchaus auch mit Violoncello *und* Kontrabass) zur Diskussion steht. Die NMA entschied sich nach Art und Gattung (weniger nach der Besetzung) dafür, die drei Divertimenti, zusammen mit der „Kleinen Nachtmusik“ KV 525, in den letzten Band ihrer Werkgruppe „Kassationen, Serenaden, Divertimenti“ zu stellen, ohne damit ein letztes Wort für die Möglichkeiten in der Besetzung gesprochen zu haben. Blicke nachzutragen, dass in den originalen Niederschriften der Quartette ab KV 168 (also der zweite Zyklus unserer Ausgabe und die „Zehn berühmten Streichquartette“: die sechs Haydn gewidme-

ten Quartette, das Hoffmeister-Quartett sowie die drei Preußischen Quartette) Besetzungshinweise, als selbstverständlich vorausgesetzt, entfallen konnten. (Die „Besetzungs-Varianten“ im Zyklus von 1772/1773 mögen sich aus einer Phase des Übergangs von den Quartett-Divertimenti KV 136–138 hin zu den Quartetten ab KV 168 interpretieren lassen.)

Einzelbemerkungen zur Aufführungspraxis⁹

1) KV 80/73^f, Trio (erste und endgültige Fassung): Die in der autographen Überlieferung durchweg fehlende Artikulation in T. 1ff. lässt es zu, auf die in diesen Takten ergänzte Artikulation (Portato) zu verzichten.



2) KV 80/73^f, Rondeau, Violoncello: Der Triller in T. 7 (und an den entsprechenden Parallelstellen), in der Ausgabe von 1966 nach der damals verwendeten Sekundärquelle gesetzt, fehlt in Mozarts Original und ist in dieser Studienpartitur deshalb gestrichen worden; damit erübrigt sich der seinerzeit in der Einführung zum NMA-Band von 1966 gemachte Vorbehalt: „paralleler Quintentriller“ mit Violine I.

3) Im ersten Satz von KV 155 (134^a) hat Mozart zwischen den Takten 53 und 54 ein ursprünglich gesetztes Repetitionszeichen ausradiiert, während bei KV 160 (159^a) an der entsprechenden Stelle das Wiederholungszeichen von vornherein fehlt. Obwohl manche Gründe für den Verzicht auf eine Teilrepetition angeführt werden könnten, bleibt letztlich die Feststellung übrig, „Mozarts Willen kommentarlos zu respektieren und höchstens darauf hinzuweisen, dass es sich bei den Sätzen ohne Repetition um das erste und um das letzte Werk im Zyklus handelt – ein Umstand, der möglicherweise auch außermusikalische Ursachen haben könnte oder zumindest Gründe, die nicht un-

mittelbar aus dem musikalischen Geschehen allein ableitbar sind“ (Wolfgang Plath).

4) KV 168, erster Satz („Allegro“): Die Artikulation der in der dritten Anmerkung auf S. 99 des Notenteils angesprochenen Figur, die den Übergang vom ersten zum zweiten Thema und den ersten Teil der Durchführung bestimmt, weicht im Autograph mehrfach insofern ab, als der erste Bogen nur zur 1./2. Note gesetzt, also nicht bis zur 3. Note weitergezogen ist. Wenn die NMA auch an T. 14 (Viola) und an T. 15 (Violine I) angeglichen hat, so sollte es doch der Ausführung belassen bleiben, welche der beiden Artikulationsversionen vorzuziehen ist. Beide sind (jeweils aber einheitlich!) von Seiten des autographen Befunds gedeckt.

5) KV 171, erster Satz („Adagio“): Das Staccato in den Takten 44ff. und 100ff. kann in Mozarts Handschrift als Punkte, aber auch als Striche (hier mit den üblichen Nebenformen) interpretiert werden: Möglicherweise ist bei der Ausführung analog der Dynamik (Piano oder Forte) eine geringfügige Differenzierung am Platze.

6) KV 173, erster Satz („Allegro ma molto moderato“): Die Sechzehntelvorschläge  werden häufig als  ausgeführt, doch dürfte es sich eher empfehlen, hier der Anweisung Leopold Mozarts in seiner „Violinschule“ von 1756 zu folgen, nach der für solche Terzfall-Figuren die Vorschläge „nicht in die Zeit ihrer Hauptnote, in welche sie abfallen, sondern in der Zeit der vorhergehenden Note gespielt werden“ müssen.

7) KV 173, erster Satz („Allegro ma molto moderato“): T. 17 und an allen Stellen im weiteren Satzverlauf: In Mozarts Original bleibt die Triller-Figur stets ohne Bogen; wenn er hier dennoch (als Herausgeberzutat gekennzeichnet) durchweg gesetzt wurde, so nur deshalb, um Mozarts üblicher Schreibgewohnheit genüge zu leisten. Die Herausgeber empfehlen jedoch aus Gründen der musikalischen Logik (pochende Achtel und Triller-Figur ergeben ein auftaktiges Motiv), den ergänzten Bogen jeweils bis zur folgenden Achtelnote zu ziehen. (Im übrigen sollte der Triller im ganzen Satz mit der oberen Nebennote begonnen werden.)








⁹ Vgl. auch die Anmerkungen zur Aufführungspraxis im Notenteil.

Dank gilt für Hilfe bei Durchsicht und Revision des Notentextes Faye Ferguson (Salzburg), für kritische Durchsicht des Vorwortes Dietrich Berke (Zierenberg/Kassel).

Hallein (Salzburg), im November 2000
Wolfgang Rehm

ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztakt-pausen werden stillschweigend ergänzt. Mo-

zart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt ,  statt , ); 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 ,  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ 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.

*

Im Notentext dieser Studienpartitur wurden Fehler aus dem NMA-Band von 1966 (VIII/Abteilung 1/Band 1) ebenso korrigiert wie auch die Editionsveränderungen Berücksichtigung fanden, die sich bei den Nummern 1, 9, 11 und 13 auf Grund der jetzt wieder zugänglichen Autographe ergeben haben (vgl. dazu weiter oben und vor allen Dingen den 1989 erschienenen Kritischen Bericht zum genannten NMA-Band).

PREFACE

In his youth, Mozart produced two authentic cycles of six string quartets: K. 155–160 (nos. 2–7) and K. 168–173 (nos. 8–13). Together with their forerunner, the so-called “Lodi” Quartet, K. 80 (no. 1), this adds up to a total of thirteen juvenile quartets, all of which may be regarded as early prototypes of their genre. A detailed discussion of them would go beyond the confines of a preface. The same may be said of the interaction between Mozart and Joseph Haydn that eventually gave rise to the classical Viennese string quartet style, climaxing in Haydn’s op. 33 cycle (1778–81) and in Mozart’s “response”, the set of six quartets he composed in Vienna in 1782–85 and dedicated to his older friend and colleague (K. 387 etc.). It is sufficient for our purposes to refer readers to more recent studies, particularly that of Ludwig Finscher,¹ as well as those by Wolf-Dieter Seiffert² and Marius Flothuis.³

The present study score of Mozart’s thirteen early string quartets follows volume 1 of the “String Quartets” section of the *Neue Mozart-Ausgabe*, published in 1966 (NMA, VIII/20/1). This volume, jointly edited by Karl Heinz Füssl, Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm, opens with an introduction written on behalf of the editorial team by Wolfgang Plath (1930–1995). The remarks below are much indebted to Plath’s introduction.

Origins and Sources

No. 1, “Lodi” Quartet, K. 80 (73^f): At the beginning of their first Italian journey, from December 1769 to late March 1771, Mozart and his father spent two months in Milan, where

the young composer, among other things, was commissioned to write his first opera seria, *Mitridate* (K. 87/74^a), for the 1770–71 Carnival season. At this time there can be little doubt that Wolfgang was under the influence of the Italian chamber music of his day, and after leaving Milan for Bologna he thus ventured his first essay in the string quartet genre. The results are dated “à Lodi 1770” in his own hand, to which his father added “le 15 di Marzo alle 7. di sera” (15 March at 7 o’clock in the evening). A dateline at this level of detail is unique in the known corpus of Mozart’s manuscripts; moreover, the composer himself would later return to it, thereby verifying its accuracy. Mozart recalled this “not inordinately significant work” (Wolfgang Plath) exactly eight years later: on 24 May 1778, writing from Paris to his father in Salzburg, he announced that before leaving Mannheim he had arranged for “the quartet I wrote one evening at the tavern in Lodi” to be copied out for a patron, along with the String Quintet, K. 174, and the Variations for Piano in C major, K. 179 (189^a). In other words, this early string quartet was in Mozart’s luggage when, on 23 September 1777, he set out with his mother on his ill-starred trip to Paris – a clear indication of the high opinion he held of the piece that he had dashed off on the evening of 15 March 1770 in the northern Italian town of Lodi!

The autograph score of this stylistically diffuse and heterogeneous piece is the first item in a collective volume that also contains the manuscripts of three other string quartets – K. 169 (no. 9), K. 171 (no. 11) and K. 173 (no. 13) – and ends with the autograph score of the Flute Quartet in A major, K. 285. Originally this volume was bound in blue-green paperboard by Leopold Mozart, but in 1873 it was purchased from the estate of Mozart’s younger contemporary, the Offenbach music publisher Johann Anton André (1775–1842), by the *Königliche Bibliothek* in Berlin, which had it rebound

1 See his particularly concise and informative article on “Streichquartett” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, revised second edition, ed. by Ludwig Finscher, *Sachteil*, VIII (Kassel and Stuttgart, 1998), cols. 1924–77.

2 *Mozarts frühe Streichquartette* (Munich, 1992).

3 *Mozarts Streichquartette* (Munich, 1998).

in half-leather. During the Second World War the rich holdings of Mozartiana in this library were evacuated by its successor, the *Preußische Staatsbibliothek* in Berlin. Most of them were regarded as “lost” after 1945 and did not re-surface until 1979–80, when they reappeared in the *Biblioteka Jagiellońska* in Cracow. Our manuscript volume, too, is among the Mozart manuscripts currently preserved in Cracow, and was thus unavailable for the 1966 NMA edition of the “Lodi” Quartet. However, a partial facsimile of the original had been published in 1904, and this, along with a very good secondary source faithful to the autograph, served as the basis of the NMA edition. The original manuscript itself was consulted in 1989 by Wolf-Dieter Seiffert while preparing his critical report for the 1966 NMA volume, and has thus found its way into the present study score.

The original score of the “Lodi” Quartet reveals not only the hand of the young Mozart, but also that of his father. This is apparent not only in various revisions, titles and tempo marks, but above all in the trio of the minuet, the final version of which was written out entirely by Leopold after the first version had been deleted. This leads us to conclude that Leopold Mozart was not always satisfied with Wolfgang’s work and therefore, as in so many other Mozart juvenilia, “polished and vetted his son’s ‘rough’ manuscripts” (Wolfgang Plath). In the case of the minuet-*cum*-trio of K. 80, his redaction consisted mainly in octave transpositions of the two violin parts; the musical substance of the jointly notated and later deleted first version was left virtually untouched.

It is also worth mentioning that the bifolium containing the final movement, the Rondeau, uses a different and later brand of paper compared to that of the other three movements of 1770: the Adagio, Allegro and Minuet-Trio. An analysis of the paper and the handwriting reveals that the finale was written at the latest in 1773, a year Mozart spent largely in Salzburg but also partly in Vienna. In this light, it originated after Mozart had written his other early quartets (e. g. the first set, dating “purportedly” from 1772–73) and perhaps while he was occu-

ried with his six “Viennese” quartets. Ludwig Finscher, to whom we owe a stylistic analysis of the “Lodi” Quartet,⁴ claims with some justification that the Rondeau arose at an earlier date, namely in 1772 in Salzburg. Whatever the case, both dates, whether derived from style criticism or from paper and handwriting analysis, are so close together that we can safely ignore the slight distance between them.

It should be pointed out, however, that Mozart did not wait for his Paris journey to return to the manuscript of this stylistically heterogeneous and “in every respect antiquated” piece (Wolfgang Plath), but did so much earlier, namely, in 1772–73. Originally Mozart’s fledgling quartet had three movements, and was thus beholden to the Italian trio sonata for its formal design (Ludwig Finscher finds it closer to Luigi Boccherini than to the chamber music of Giovanni Battista Sammartini, as was once generally assumed). Now he expanded it to four movements by adding a “French” rondeau, thereby creating a work entirely in G major that can serve as a “prime example of the mixed *goût*” (Ludwig Finscher).

String Quartets, K. 155 (134^a), K. 156 (134^b) and K. 157–160 (nos. 2–7): The origins of these six “Italian” quartets are shrouded in obscurity. Nor do we even know for certain whether they were originally conceived as a set of six with a consistent tonal scheme based on the circle of fifths (D, G, C, F, B-flat and E-flat). We will return to this question below when we come to discuss Mozart’s autograph score.

In 1772–73, Mozart and his father undertook their third and last Italian journey. Its primary purpose was to prepare the performance of *Lucio Silla* (K. 135), Mozart’s second “Carnival opera” for the Ducal Theatre in Milan (the première duly took place on 26 December 1772). Writing from Bolzano to his wife in Salzburg on 28 October 1772, Leopold Mozart reported at the beginning of the journey that “Wolfgang is in good spirits and has been writing a quartet

4 “Mozarts erstes Streichquartett: Lodi, 15. März 1770”, *Analecta Musicologica*, XVIII (1978), pp. 246–70.

to ward off the boredom". Roughly three months later, on 6 February 1773, he reported from Milan to Salzburg that "Wolfgang is writing a quartet". No documents survive concerning the actual composition of these two "epistolary quartets", and as the manuscripts of the complete set were left undated by Mozart (and by his father) it is impossible to identify them conclusively. Nonetheless, Mozart scholars have connected them respectively with K. 155 (no. 2) and K. 156 (no. 3), and have consequently relegated the six quartets nos. 2 through 8 to the period between October 1772 and February–May 1773. As additional evidence in support of this date, Wolf-Dieter Seiffert mentions a previously overlooked passage from Leopold Mozart's letter of 23 February 1778, in which he admonishes his son to leave Mannheim posthaste for Paris. It transpires from this letter that Mozart had once earned money by "composing six quartets for an Italian gentleman" and had received "several ducats or even a snuff box worth three ducats" for the manuscript copy. This has given rise to the hypothesis that the said "six quartets" were K. 155–160 (nos. 2–7) and that the sale took place at the end of the Mozart's last visit to Milan, and hence at the beginning of March 1773. This hypothesis, however plausible it may seem, still awaits verification.

But no matter which quartets Leopold was referring to in his letter, "it is surely correct to date the entire set to the period of the third Italian journey" (Wolfgang Plath). The manuscript paper that Mozart drew on for his string quartets nos. 2 to 7 was manufactured in Italy and purchased in Milan toward the end of 1772; he also used it for a few other works, most notably the motet *Exsultate, jubilate* K. 165 (158^a), which he composed in Milan in January 1773. This paper obviously covered his needs to such an extent that he could take a few sheets of it back to Salzburg. As this paper type still crops up sporadically after his return from Italy on 13 March 1773, it is not entirely inconceivable that the last of the six quartets, K. 160 (159^a), reached completion in Mozart's native town. Finally, in view of the above, it is no longer possible to uphold the

"traditional" view (also repeated in the NMA edition) that the first quartet, K. 155 (no. 2), originated in Bolzano and Verona *en route* to Milan in 1772, nor that this was the quartet Mozart composed, according to Leopold Mozart's letter of 28 October 1772 from Bolzano, to "ward off the boredom".

Each of the six "Italian" string quartets nos. 2 to 7 is in three movements. The original manuscripts occasionally reveal the hand of Mozart's father, which is generally identified as such in footnotes to the main body of our volume. The manuscripts are located today in the Music Department (with Mendelssohn Archive) of the *Staatsbibliothek – Preussischer Kulturbesitz* in Berlin, and were thus available for the NMA edition of 1966. Some time after 1873, when they were acquired from the André estate by the *Königliche Bibliothek*, they were given a half-leather binding. An examination of the gatherings in the volume has revealed conclusively that the six quartets may well have been composed separately, and in random order, since each item opens a new gathering. In short, the plan to create a six-piece cycle, though highly plausible, may not have been in Mozart's mind from the very outset. Nevertheless, the "Italian" quartets of 1772–73 (or perhaps only 1773, since Mozart's urgent and extensive labors on *Lucio Silla* precluded other compositional activity) have been regarded since time immemorial as an "authentic" cycle. The main reason for this is that Mozart himself headed each work with the title "Quartetto" and numbered them consecutively from "I" through "VI". Whether he did so during the compositional process itself, or only later to produce a cycle with the aforementioned sequence of keys, is still a moot question and, considering the findings of the autograph sources, of rather peripheral importance.

As in several other of his works, Mozart produced two consecutive self-contained versions of the slow movement of K. 156 (134^b). The first, reproduced in Appendix I/2 (pp. 196–97), is slightly shorter and is clearly crossed out in the autograph. It is immediately followed by the definitive second version, which matches

in key, time signature and formal design (sonata allegro) while departing from its musical fabric.

String Quartets, K. 168–173 (nos. 8–13): Although the autograph manuscripts of these six items are preserved at different locations today, there is little room for doubt that we are once again dealing with a six-piece cycle. Leopold Mozart left his mark on these works in the form of various annotations (especially tempo marks) and added the dateline “Vienna 1773 / nel mese d’Agosto” to the first four quartets (no. 6 is merely dated “a Vienna 1773” and no. 5 is undated). He was also responsible for combining and ordering the pieces, which originated simultaneously or consecutively in Vienna in full cognizance of Haydn’s opp. 9, 17 and 20 quartet cycles. It is hardly conceivable that he did so without his son’s agreement. The pieces in the Vienna cycle are arranged by mediant key relationships, the final item being the only piece in Mozart’s early chamber music to be set in a minor key. Three of the “isolated” manuscripts from the Vienna cycle (for nos. 9, 11 and 13) are preserved in the *Biblioteka Jagiellońska*, Cracow. Accordingly, the same remarks concerning K. 80 above apply to these works with regard to the 1966 NMA edition and the present study score: the 1966 volume was based on secondary source material, while our study score has been revised on comparison with the autograph manuscripts. The manuscript of K. 172 is located in the British Library in London, that of K. 169 in a private collection in Switzerland, while the manuscript of the F major Quartet, K. 168, formerly also in a Swiss private collection, was donated to the present Berlin *Staatsbibliothek – Preussischer Kulturbesitz* in 1969.⁵ As with the “Italian” cycle and the “Lodi Quartet”, all the autograph manuscripts for the “Vienna” cycle derive from the posthumous estate of

5 In 1991, the year of the Mozart bicentenary, G. Henle Verlag in Munich published a splendid facsimile edition of this latter manuscript, which Mozart, like the five others, had written down in the so-called small oblong format (“travel format”).

Johann Anton André, who had acquired the bulk of Mozart’s manuscripts from Constanze Mozart around the end of 1799 and the beginning of 1800. Until the end of his day he then tried, with indifferent success, to resell the works. Thereafter, in 1854, they were distributed among his heirs, who tried to sell them in turn. Only a few years after the dispersal of André’s estate, the bulk of his Mozartiana had wound up either by acquisition or donation in the *Königliche Bibliothek* in Berlin.⁶

The autographs of nos. 8–13 approach fair copies in quality and lack major revisions, apart from the originally shorter ending of the fourth movement (Allegro) of K. 168 (no. 8), with which Mozart filled up the recto of the penultimate written page of the autograph.⁷ There can thus be no doubt that when Mozart wrote his “Vienna” quartets nos. 8 to 13 he “worked with sketches and outlines” (Wolfgang Plath). This is amply demonstrated by the early version of the fugal movement of K. 171, preserved today in autograph in the British Library, London (see pp. 198–201 in Appendix I/3). Finally, it is now considered proved that the very hastily notated minuet for the string quartet reproduced in Appendix II on page 202 (K.⁶ “168^a”)⁸ is not, as previously assumed, connected with Quartet no. 8. An analysis of the paper and handwriting shows that the resultant conjectural dating (“probably composed in Vienna in August 1773”) must be altered to read “Salzburg or Munich, 1774.”

6 A detailed discussion can be found in Wolfgang Rehm: *Mozarts Nachlass und die Andrés: Dokumente zur Verteilung und Verlosung von 1854* (Offenbach am Main, 1999).

7 In this connection we draw the reader’s attention to the *Kritischer Bericht* for the 1966 NMA volume, p. a/53, and to the facsimile edition cited above in note 5. (A similar “final” revision, i. e. an extension of an originally shorter version, occurs in the autograph of the C minor Piano Sonata, K. 457, of 1784, once again in the finale.)

8 Written down on a single sheet of paper that was cut in the middle by Constanze Mozart. Today the two parts are preserved respectively in an unknown private collection and in the British Library, London. As the minuet was written down on the verso, its text can be reconstructed today only by reuniting the two halves of the page.

Notes on Instrumentation

The question of instrumentation arises in no small measure for at least four of the early string quartets. It can hardly be answered without a discussion of the three divertimentos for string quartet, K. 136–138 (125^{a-c}). These short and delightful pieces, the favorites of chamber orchestras everywhere, were given a blanket date of “Salisburgo 1772” and entitled “Divertimento” (I etc.) in Mozart’s own hand. To judge from the handwriting, they were probably written in Milan and Salzburg between late 1771 and the spring of 1772. Even today these divertimentos continue to be classified among Mozart’s canon of string quartets, not least because of their original scoring instructions: “Violini, Violo [*sic!*], Basso”. Similar instructions are found in three of the “Italian” quartets: K. 155 reads “Violini, Viola” (changed from “Violo”), “Basso” (replaced with “Violoncello”), while K. 158 has “Violini, Viola, Bassi [*sic!*]” and K. 159 “Violini, Viola, Basso.” There are no scoring instructions for K. 157, and Mozart prefixed the terms “Violini, Viola, Violoncello” to the opening staves of K. 156 and K. 160.

As with K. 157, the “Lodi” Quartet likewise lacks authorial scoring instructions. Leopold Mozart, by adding the term “Quarteto” at the top of the autograph, was presumably referring to the “standard string quartet scoring, with one instrument to a part”, so that “there is not the slightest reason to imagine the ‘Lodi’ Quartet being performed in anything but an ordinary string quartet setting” (Wolfgang Plath). The resultant questions regarding both the three string divertimentos and the “Italian” quartets are dealt with by Wolf-Dieter Seiffert in his study of Mozart’s early string quartets (see note 2). In consequence, it is sufficient for the purposes of our preface to summarize the decisions of the NMA: the standard string quartet setting must be presupposed for nos. 2 to 8, if only because of the *ex post facto* “Quartetto” heading, whereas there can be no doubt that the three divertimentos, K. 136–8, will accommodate both an orchestral performance with more than one instrument to a part and a cham-

ber music performance with one instrument to a part, in this case allowing for both cello and double bass. Proceeding from the nature and genre of the music and less from the scoring, the NMA decided to place the three divertimentos alongside *Eine Kleine Nachtmusik* (K. 525) in the final volume of “Cassations, Serenades, Divertimentos” without making a final pronouncement on their possible instrumental forces. It remains to be said that the original manuscripts of the post-K. 168 string quartets (i. e. the second cycle in our volume) and the “Ten Famous String Quartets” (the six “Haydn” Quartets, the “Hoffmeister” Quartet and the three “Prussian” Quartets) could take the scoring for granted and omitted scoring instructions altogether. The “alternative instrumentation” in the 1772–73 cycle may be viewed as the upshot of a transitional phase leading from the quartet divertimentos K. 136–138 to the post-K. 168 string quartets.

Notes on Performance Practice⁹

1) K. 80/73^f, Trio (first and definitive version): As the sources have no articulation whatsoever in mm. 1ff., we have chosen to ignore the articulation marks (*portato*) added to these bars.

2) K. 80/73^f, Rondeau, cello: The trill placed in m. 7 (and parallel passages) in the 1966 edition was taken from the secondary source used at that time. As it is not found in Mozart’s original, we have deleted it from our study score, rendering superfluous the reservation expressed in the introduction to the 1966 NMA volume (“trills in parallel fifths” with violin 1).



3) Mozart erased a repeat mark he had originally placed between mm. 53 and 54 in the first movement of K. 155 (134^a), while the corresponding passage in K. 160 (159^a) never had a repeat mark to being with. Although many reasons might be advanced for dispensing with a partial repeat, in the final analysis we must “respect Mozart’s intentions without demur and at best point out that the movements without repeat occur in the first and the

9 See also the notes on performance practice in the main body of our volume.

last pieces of the cycle – a fact that may have had extra-musical causes, or at least reasons not directly related to the events in the music itself” (Wolfgang Plath).

4) K. 168, first movement (Allegro): The figure referred to in note 3 on p. 99 of the musical text, marking the transition from the first to the second theme and the first part of the development section, is given conflicting articulation in the autograph in that the first slur sometimes only covers notes 1 and 2 rather than ending on note 3. Although the NMA adapted these passages to conform to mm. 14 (viola) and 15 (violin 1), performers may decide at their own discretion which of the two forms of articulation they prefer, provided they adhere consistently to their choice. Both versions are vouchsafed by the autograph score.

5) K. 171, first movement (Adagio): The staccato marks in mm. 44ff. and 100ff. of Mozart’s manuscript may be interpreted as dots or as strokes (with the usual variants). Perhaps a slight differentiation in execution is called for depending on the dynamic level involved (*piano* or *forte*).

6) K. 173, first movement (Allegro ma molto moderato): The sixteenth-note appoggiaturas  are frequently executed as . However, it is probably advisable to follow the rule stated in Leopold Mozart’s violin method of 1756, according to which the appoggiaturas in such figures with descending thirds “must not be taken in the duration of the principal note onto which they descend, but rather in the duration of the preceding note”.

7) K. 173, first movement (Allegro ma molto moderato), m. 17 and all subsequent passages: The trill figure is invariably left unslurred in Mozart’s original. If only to comply with Mozart’s standard notational practice, we have added slurs throughout, indicating them as editorial additions. However, in deference to the musical logic (the throbbing eighths and the trill figure produce an upbeat motif), we recommend ending the additional slur on the next eighth-note. It should also be mentioned parenthetically that all trills in this movement must begin on the upper auxiliary note.








We wish to thank Faye Ferguson (Salzburg) for checking and revising the musical text and Dietrich Berke (Zierenberg near Kassel) for his critical reading of the preface.

Hallein (Salzburg), November 2000

Wolfgang Rehm

(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-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.

*

The musical text of our study score corrects all errors discovered in the 1966 NMA volume (VIII/1/1) and incorporates all editorial changes to nos. 1, 9, 11 and 13 resulting from the resurfacing of the autograph manuscripts (see above and especially the 1989 critical report for the NMA volume).