

Mozarts „Mailänder“ Streichquartette

VON LUDWIG FINSCHER, SAARBRÜCKEN

Anna Amalie Abert zum 60. Geburtstag

Die vier Streichquartette, die unter dem Namen Mozarts als „Mailänder Quartette“ bekannt sind, haben die Forschung seit langem beschäftigt, ohne daß ihre Echtheit oder Unechtheit quellenkritisch oder stilkritisch überzeugend nachgewiesen werden konnte. Georges de Saint-Foix war der erste, der sich ausführlicher mit den Werken und ihrer (noch zu erörternden) Überlieferung beschäftigte und sie stilistisch der „romantischen Krise“ des jungen Mozart in Mailand zuordnen wollte, wobei ihn allerdings die ebenfalls ungesicherten und von ihm in dieselbe „Krise“ datierten Violin-Sonaten KV Anhang C 23.01–06 durch ihre andere Stilhaltung zu ungewöhnlich gewundenen Interpretationen der Auswirkung dieser angeblichen Krise auf Mozarts Stil zwangen¹. Der erste Band der großen Mozart-Monographie von Wyzewa und Saint-Foix war noch vorsichtiger gewesen und hatte nur in einem Nebensatz die Vermutung geäußert, „*trois autres quatuors possédés jadis par Aloys Fuchs (en ut, la et mi bémol, K. Anh. 211, 212 et 213)*“ (KV Anhang C 20.01 wurde also versehentlich übersehen) hätten ursprünglich vielleicht die drei Divertimenti a quattro KV 125a–c (136–138) zu der üblichen Sechszahl von Streichquartetten ergänzt, die man gerade von einem Eleven der Quartettkomposition erwarten durfte². Hermann Abert hat diese Vermutung mit noch stärkeren Vorbehalten in sein Mozartwerk übernommen³.

Saint-Foix ist auf die vier Werke im dritten und fünften Band seiner und Wyzewas Mozart-Monographie zurückgekommen und hat dort energischer als früher die Ansicht vertreten, daß die Quartette in B-, C- und Es-dur (KV-Anhang C 20.01, 02, 04) in die Nähe der „romantischen Krise“ und der drei Divertimenti gehörten⁴, während das A-dur-Quartett (KV Anhang C 20.03) eine isolierte Quartettkomposition aus der Zeit der Pariser Reise (August oder September 1778) sei⁵. Es sei kein Zufall, heißt es hier, daß die von Aloys Fuchs überlieferte zeitgenössische Abschrift den vier Werken zwei aus der Serie der sechs Mailänder Quartette (KV 134 a/155 und 159) zugeselle, denn es sei nicht ausgeschlossen, daß die Quartette in B, C und Es noch in Mailand komponiert worden seien — „*tant se manifeste en eux l'exaltation passionnée, la poésie imprévue, la fraîcheur nouvelle, qui caractérisent les œuvres nées de cette crise romantique si mémorable*“. Zwei von ihnen hätten „*en guise de mouvement lent*“ ein Tempo di Minuetto, genau wie drei der „roman-

¹ Georges de Saint-Foix, *Quatre quatuors inconnus de Mozart*, Bulletin de la Société „Union musicologique“ 3, 1923, S. 186–203.

² T[héodore] de Wyzewa et G[eorges] de Saint-Foix, W.-A. Mozart, I, Paris (1912), 3(1936), S. 440–441. Im Appendice der 3. Auflage (S. 526, zu S. 441) wird unter Bezug auf den zitierten Artikel von Saint-Foix die „*authenticité indiscutable*“ aller vier Werke betont und eine Neuausgabe angekündigt. KV Anhang C. 20.01–02 und 04 werden den drei Divertimenti zugeordnet, während KV Anhang C. 20.03 „*manifestement à une toute autre période*“ gehöre.

³ Hermann Abert, W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, I, Leipzig 61923, S. 348, Anm. 3.

⁴ Georges] de Saint-Foix, W.-A. Mozart, V, Paris (1946), 2(1946), S. 311–312.

⁵ A. a. O., III, Paris (1936), S. 115–118.

tischen“ Violinsonaten; dies wie vieles andere sei Teil der „*héritage palpitant, recueilli par Mozart de son vieux maître milanais Sammartini, ainsi que du jeune Boccherini dont sonates et quatuors à cordes . . . s'étaient répandus avec une étonnante rapidité en Italie*“⁶. Der Rest ist Lyrik eines Enthusiasten, die für eine kritische Untersuchung wertlos ist.

Ausführlicher und wertvoller ist Saint-Foix' Darstellung des A-dur-Quartetts. Er bringt es in Zusammenhang mit Leopold Mozarts brieflicher Mahnung an den Sohn, er solle „*abermahl etwas*“ schreiben, „*. . . Nur Kurz — leicht — popular. Rede mit einem graveur, was er am liebsten haben möchte, — vielleicht leichte Quatro à 2 Violini Viola e Basso. . .*“⁷; das Werk „*répond si bien au genre préconisé par Léopold Mozart, et s'adapte si parfaitement au goût français de l'époque, que nous faisons taire toutes nos hésitations et l'inscrivons à la fin du séjour de Mozart à Paris*“. Hauptindiz für diese Anpassung an den französischen Geschmack sei das Finale, ein Variationensatz über die beliebte Romanze „*Fleuve du Tage*“, der ähnlichen Sätzen bei Cambini und dem Finale in Mozarts eigenem A-dur-Flötenquartett KV 298 entspreche⁸. Auffallend sei ferner die Nähe des Streichquartetts zu der wahrscheinlich 1778 in Paris komponierten D-dur-Violinsonate KV 300I (306), deren 1. und 2. Satz sogar genau die gleichen Taktzahlen wie die entsprechenden Sätze des Quartetts hätten⁹. Ferner erinnere das Kopfmotiv, marschähnlich stilisiert, an den Anfang der Mannheimer C-dur-Violinsonate KV 296¹⁰. Die folgende Formbeschreibung des Quartetts bringt keine weiteren stilkritischen Argumente für oder gegen die Echtheit des Werkes.

Daß diese grundsätzlich verdienstvollen, die vier Werke zum ersten Mal überhaupt zur Diskussion stellenden Bemühungen Wyzewas und Saint-Foix' weit eher affirmativ als argumentativ waren und zur Entscheidung der Echtheitsfrage keineswegs ausreichten, lag auf der Hand, und es überrascht nicht, daß kaum ein anderer Mozartforscher sich die Überzeugung der beiden französischen Gelehrten vorbehaltlos zu eigen gemacht hat¹¹. Alfred Einstein, der sich für die vierte Auflage

⁶ Was freie Phantasie ist — für eine wirkliche „Verbreitung“ der Quartette Boccherinis gerade in Italien, gar für die „*étonnante rapidité*“ eines solchen Vorgangs gibt es keinen Beleg. Vgl. meinen Beitrag *Haydn und das italienische Streichquartett*, *Analecta musicologica* IV (erscheint 1967). Es gibt weder quellenmäßige noch überzeugende stilistische Indizien dafür, daß Mozart Streichquartette Boccherinis vor seinen Reisen nach Wien und Paris gekannt hat — und als er in Wien Streichquartette schrieb bzw. als er nach Paris reiste, war er einem möglichen Einfluß Boccherinis in dieser Gattung bereits entwachsen.

⁷ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, II, Kassel usw. 1962, S. 444.

⁸ Daran ist jedenfalls richtig, daß das A-dur-Streichquartett und besonders das A-dur-Flötenquartett Einflüsse des französischen, nicht nur von Cambini gepflegten, sondern allgemein beliebten Quatuors d'airs connus erkennen lassen. Andererseits zeigt die Unsicherheit der Datierung des Flötenquartetts (vgl. zusammenfassend KV⁶, Wiesbaden 1964 und Otto Schneider und Anton Algatzy, *Mozart-Handbuch*, Wien (1962), zusammen mit der weiten Verbreitung der Gattung (unter anderem in Mannheim), daß Mozart nicht unbedingt in Paris sein mußte, um auf die Idee zu kommen, ein solches „populäres“ Quartett zu schreiben. Außerdem macht die sehr ausgeprägte Typik gerade der Quatuors d'airs connus und der ihnen verwandten Variationenreihen in französischen und französisierenden Finalsätzen das Argument Saint-Foix', zumindest in der vorgetragenen undifferenzierten Form, als Kriterium der Stilkritik vollends unbrauchbar.

⁹ Daß ein solches Argument für sich genommen unsinnig ist, bedarf nicht der Erörterung; einiges Gewicht könnte es überhaupt nur im Zusammenhang mit engeren als den von Saint-Foix genannten stilistischen und formalen Parallelen beider Werke haben. Abgesehen davon trifft Saint-Foix' Taktzählung nur für die Kopfsätze, nicht für die Mittelsätze der beiden Werke zu.

¹⁰ Während es in Wahrheit viel stärker an den Anfang der Es-dur-Violinsonate KV 293b (302) erinnert. Alle diese Themen sind natürlich Individualisierungen eines Typus, der in der Frühklassik keineswegs nur für Mozart am Wege lag.

¹¹ Die einzigen scheinen Herbert Wollheim (Stimmen-Ausgabe der Werke als *Mailänder Quartette* bei B. Schott's Söhne, Mainz 1932) und Robert Haas (*Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam [1933], S. 70–71) gewesen zu sein.

des KV nur auf die ursprüngliche These Saint-Foix' von der Zugehörigkeit aller vier Quartette zur „romantischen Krise“ 1772–1773 beziehen konnte, schwankte zwischen Zustimmung und Ablehnung, hielt aber mit berechtigter Vorsicht an der Einreihung der Stücke unter die zweifelhaften Werke des KV-Anhangs fest. Für die Takte 8–11 des ersten Satzes des A-dur-Quartetts wies er eine tatsächlich verblüffende Parallele im D-dur-Streichquartett KV 575 nach¹²; außerdem vermutete er, daß auch Josef Fiala als Komponist aller vier Werke in Frage kommen könnte. Carl de Nys hat diese Vermutung bekräftigt; Ernst Fritz Schmid ist ihr mehrfach energisch entgegengetreten¹³.

Hatte die Diskussion bis zu diesem Zeitpunkt nicht mehr ergeben als die Gewißheit, daß stilkritische Argumentation ohne exakten Begriffsapparat und ohne Detailanalyse eines zugleich möglichst umfangreichen und zeitlich möglichst eng umgrenzten gesicherten Vergleichsmaterials unverbindlich bleiben muß, so führte Richard Engländer sie durch einen glücklichen Fund auf den sicheren Boden quellenkritischer Untersuchung¹⁴. Die einzige Quelle für die vier umstrittenen Werke war bis dahin eine Partiturnkopie der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin gewesen, die von Aloys Fuchs stammt und vermutlich über die Sammlung Grasnack nach Berlin kam¹⁵. Fuchs, der die Werke offenbar für echt hielt, bemerkte zur Überlieferung am Beginn des Bandes: „Die 4 letzten Quartetten: No: 10. 11. 12. 13.: finden sich zwar in keinem Verzeichnisse über Mozarts Werke aufgeführt. Ich erhielt dieselben —

¹² Einsteins Annahme, dies sei ein zusätzliches Indiz für die Entstehung wenigstens des A-dur-Quartetts in Mailand, da der Beginn des späten D-dur-Quartetts „zweifellos in Mozarts Mailänder Zeit niedergeschrieben“ worden sei, war allerdings nicht begründet. Der Anfang des späten Werkes ist zwar früher als die weitere Niederschrift notiert worden, kann aber auf keinen Fall aus so früher Zeit stammen (vgl. Neue Mozart-Ausgabe, Serie VIII, Werkgruppe 20, Abteilung 1, Band 3) (Streichquartette Band 3), Kassel usw. 1961, S. VII, Anm. 8; dazu Kritischer Bericht, Kassel usw. 1964, S. c/33).

¹³ Diskussion de Nys — Schmid in *Les influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart*, hrsg. von André Verchaly, Paris (1958), S. 235, und Ernst Fritz Schmid, Artikel Fiala in MGG 4, 1955, Sp. 153. Schmid's Charakterisierung der Quartette Fialas im MGG-Artikel bestätigt sich bei Einsicht in die Werke voll und ganz. Die meist viersätzigen Quartette des op. 1 (erschienen vor April 1777) liegen auf der Linie der Popularisierung des Haydn'schen Quartettstils und verbinden sie mit Elementen des Pariser Quatuor concertant (konzertante „Soli“ in 1. Violine und Violoncello); die nahezu völlige Übereinstimmung des Kopftemas des ersten Quartetts (Es-dur) mit dem schon erwähnten Kopftema von Mozarts Es-dur-Violinsonate KV 293b (302) zeigt lediglich die Belanglosigkeit solcher „Verwandschaften“ im Bereich stark typisierter Themenbildung. Die späteren Quartette Fialas (op. 3 und 4, beide 1785 erschienen) zeigen deutlichere Mozart-Anklänge. Von engeren Beziehungen zu den vier hier zur Diskussion stehenden Werken kann weder in den frühen noch in den späteren Quartetten des Komponisten die Rede sein.

¹⁴ Richard Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*, Uppsala—Wiesbaden 1956, S. 74; derselbe, *Nachmals: Mozart und der Dresdner Joseph Schuster*, Svensk Tidskrift för Musikforskning 39, 1957, S. 141–143.

¹⁵ Jetzt Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, Sammlungen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, Mus. Ms. 15 429, datiert 1830; darin nach der Zählung des KV⁰ Nr. 11–14, nach der fehlerhaften Zählung der Handschrift Nr. 10–13. Die Quelle enthält (nach KV⁰, vgl. unter den genannten KV-Nummern, und nach frdl. Mitteilung von Herrn Dr. Wolfgang Plath, Augsburg) die Streichquartette KV 157 und 170 (beide in KV⁰ als Nr. 1 gezählt), 159a (160), 134a (155), 173, 171, 172, 168, 169, 546, nochmals 134a (155) und 159; danach die hier zur Diskussion stehenden vier Werke in der Reihenfolge A-, B-, C- und Es-dur. — Nach einer nicht in KV¹ eingegangenen, zuletzt KV⁰, S. 881, erwähnten Notiz Köchels hat dieser ein Arrangement (nur des B-dur-Quartetts oder aller vier Werke?) von Ludwig Gall gekannt, das heute un auffindbar ist. Das könnte als Indiz für die Echtheit der Quartette gewertet werden: Gall hat angeblich etwa 200 Werke Mozarts für 2 Klaviere arrangiert und ist Schüler Mozarts gewesen (vgl. *Mozart in Ungarn. Bibliographie*, zusammengestellt von Lidia F. Wendelin, mit einer Einleitung von Erwin Major, Budapest 1958, S. 13–14). Doch scheint es mit Galls Mozartschülerschaft, die seinem Arrangement echtheitskritisches Gewicht geben könnte, nicht weit her gewesen zu sein (vgl. Heinz Wolfgang Hamann, *Mozarts Schülerkreis. Versuch einer chronologischen Ordnung*, Mozart-Jahrbuch 1962/63, S. 134). Daß Gall das Werk etwa bei Mozart selbst, mit dem er erst um 1789 in Verbindung kam, gefunden haben könnte, ist mehr als unwahrscheinlich. Dagegen gibt es eine einleuchtende Erklärung, die mit Galls persönlichen Beziehungen zu Mozart nichts zu tun hat. Gall war Aloys Fuchs', des Entdeckers der vier Quartette, „verehrter Freund“, dem Fuchs Mozarts Studienblätter KV 73x schenkte (KV⁴, S. 832, zitiert bei Hamann, a. a. O., S. 134 Anm. 108; jetzt auch KV⁰, S. 113–115). Vermutlich hat also Fuchs dem Freunde seinen Quartettfund gezeigt oder geschickt.

mit N: 8 u. 9. in einer alten Abschrift in Stimmen — aus Salzburg.“ Diese „alte Abschrift“ scheint verloren zu sein. Fuchs gibt leider nicht an, ob sie anonym oder mit dem Namen Mozarts bezeichnet war¹⁶.

Engländer nun konnte 1957 nachweisen, daß das C-dur-Quartett in einem 1780 datierten Partitur-Autograph Joseph Schusters in Padua überliefert ist¹⁷. Daran, daß es sich tatsächlich um ein Autograph des Dresdner Komponisten handelt, kann nach den Untersuchungen Engländers kein Zweifel sein; daß sich Schuster in Italien etwa ein frühes Quartett Mozarts abgeschrieben haben könnte, ist schon wegen der autographen Datierung so gut wie ausgeschlossen. Damit dürfte wenigstens das C-dur-Quartett als Komposition Schusters von 1780, nicht Mozarts von 1772/1773 für gesichert gelten. Es lag von dieser Entdeckung aus nahe, auch für die drei übrigen Streichquartette Schusters Autorschaft zu vermuten, und Engländer hat diese Vermutung, gestützt auf die von fremder Hand dem Autograph in Padua hinzugefügte Notiz „*Quartetti Nr. I*“, auf die Beobachtung, daß Schuster das Variationsthema des A-dur-Quartetts in einer Variationenreihe für zwei Cembali benutzt hat und auf den Hinweis in Gerbers NTL, das Schuster „mehrere“ Streichquartette (recte: „*VI Violinquartetten*“) komponiert habe, am Ende seines Aufsatzes ausgesprochen. Mit Recht haben Schneider und Algotzky festgehalten, daß durch Engländers Entdeckung „*die These von der Echtheit dieser Quartette einen empfindlichen Stoß*“ erhalten habe¹⁸.

Ein neuer Fund erlaubt uns heute, diese „These“ endgültig zu entkräften und die umstrittenen Quartette mit Sicherheit als Kompositionen Schusters zu identifizieren. Die Musikabteilung des Národní museum Prag verwahrt unter einem kleinen Kammermusikbestand aus der Bibliothek der Grafen Chotek in Kačina¹⁹ eine handschriftliche Stimmenkopie von fünf Streichquartetten, die Joseph Schuster zugeschrieben sind^{19a}. Drei von ihnen sind mit drei der „Mailänder“ Quartette

¹⁶ Die Angabe Saint-Foix', daß Fuchs von einer Abschrift „*de Salzbourg*“ gesprochen habe (*Quatre quatuors inconnus* . . ., S. 187), fehlt in allen Auflagen des KV, ist aber tatsächlich authentisch. Den oben mitgeteilten Wortlaut der Notiz Fuchs', der von dem im KV gegebenen Zitat abweicht, verdanke ich einer frdl. Auskunft von Herrn Dr. Wolfgang Plath, Augsburg. Daß die Abschrift durch Mozart nach Salzburg kam oder ihm dort auch nur bekannt wurde, ist nach der weiter unten zu gebenden Datierung der Quartette unmöglich. Die unklaren Angaben bei Saint-Foix und KV4 haben Engländer (*Nochmals: Mozart* . . ., S. 141) zu der Annahme verleitet, die Berliner Quelle überliefere die Werke anonym und sei überhaupt Fuchs' „alte Abschrift“ selbst, nicht eine Partiturskopie des Wiener Sammlers.

¹⁷ Archivio della Cappella Antoniana, datiert 1780. Katalogisiert schon im Katalog der Associazione dei Musicologi Italiani, *Catalogo Generale delle opere musicali, Città di Padova*. Die Handschrift gehört zu dem kleinen Restbestand von Werken, der von der lebhaften Streichquartettspflege um Tartini und seinen Kreis in Padua am Ort selbst erhalten ist. Der Hauptbestand liegt heute in Berkeley. Vgl. Vincent Dukes, Minnie Elmer und Pierluigi Petrobelli, *Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music in the University of California, Berkeley, Music Library, Berkeley-Los Angeles 1963*, und meinen Anm. 6 genannten Beitrag *Haydn und das italienische Streichquartett*. Engländer hatte das Werk bereits früher besprochen (*Die Dresdner Instrumentalmusik* . . ., S. 74–77; dort und in MGG 12, Sp. 331–332 auch Faksimiles je einer Seite), ohne aber auf dessen Identität mit einem der Mozart zugeschriebenen Quartette hinzuweisen.

¹⁸ A. a. O., S. 226.

¹⁹ Andere Streichquartett-Faszikel der Sammlung (Gassmann, Pugnani, Smith) tragen einen Besitzerstempel JGC oder JRC und Krone; der Bestand stammt also wohl aus der Bibliothek des Grafen Johann Rudolph Chotek von Chotkowa und Wognin.

^{19a} Prag, Národní museum, Ka 784–788 (XLI C 209–213, Kl. III — R. 11 692–696). 5 Faszikel von je vier Stimmen, ein Schreiber. Je Quartett ein Titelblatt: *Nro Imo [2do, 3to, 4to, 6] / Quartetto ex C [B, g, A, d] / à / Violono Primo / Violno Secondo / Viola / e / Violoncello / Del Sigr. Giuseppe Schuster*. Auf den Titelblättern unten verschnörkelte Initialen J. St., die nach frdl. Auskunft von Herrn Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, eher diejenigen eines Besitzes als diejenigen eines Kopisten sein dürften. Der Schreiber der Kopien war weder unter den Mozart- noch unter den Haydn-Kopisten der Zeit zu ermitteln (frdl. Auskünfte von Herrn Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, und Herrn Dr. Georg Feder, Köln). Bei der Durchsicht der Quelle habe ich die Identität

identisch: Nr. 1 mit KV Anhang C 20.02, Nr. 2 mit C 20.01 und Nr. 4 mit C 20.03, also mit den Werken in C-, B- und A-dur. Die beiden übrigen Werke, in g-moll und d-moll, waren bisher unbekannt. Das C-dur-Quartett ist durch das Autograph in Padua als Werk Schusters gesichert; es besteht also kein Grund, an der Zuschreibung der übrigen Werke in der Prager Kopie zu zweifeln. Da die Stücke vom Kopisten als Nr. 1 bis 4 und 6 gezählt sind, handelt es sich ursprünglich um eine der üblichen Serien von sechs zu einem „opus“ zusammengefaßten Werken (womit auch alle Spekulationen über eine Komplettierung der drei *Divertimenti* KV 125a–c [136–138] durch drei der „Mailänder“ Quartette hinfällig werden). Das in der Prager Kopie heute fehlende Werk ist mit großer Wahrscheinlichkeit das Es-dur-Quartett KV Anhang C 20.04 gewesen. Wir besitzen damit eine Serie von sechs Streichquartetten Joseph Schusters — und vier Mozart-Quartette weniger.

Woher die jetzige Prager Handschrift stammt, läßt sich glücklicherweise mit einiger Sicherheit bestimmen. Der erhaltene Bestand aus Kačina ist relativ klein; an Streichquartetten umfaßt er neben wenigen Drucken (Amon op. 15 [André]; Androt op. 1, 2. livre [Naderman]) handschriftliche Kopien von Werken von Abel (op. 6), Boccherini (12 Quartette), Dittersdorf (eine Cassatio), Gassmann (2), Haydn (4 aus op. 9, 5 aus op. 17 und eine apokryphe Cassatio), Hoffmeister (10), Kirmayr (2 Serenaten), Minoja (*Li divertimenti di Campagna*), Mysliveczek (6), Pugnani (3), Rolla (3), Smith (6), Schmitt (5), Karl Stamitz (6) und Vanhal (3). Dieses Repertoire reicht, wie wenigstens die Werke von Rolla zeigen, bis ins 19. Jahrhundert; sein Schwerpunkt liegt jedoch noch eindeutig vor 1800. Die Werkauswahl ist, abgesehen von den Drucken, weitgehend „wienerisch“; Boccherini, Gassmann, Haydn, Hoffmeister, Mysliveczek, Pugnani, Schmitt, Carl Stamitz und Vanhal tauchen — wenn auch nicht nachweisbar mit den in Kačina vertretenen Werken — mit handschriftlichen Quartett-Kopien im Vertriebskatalog von Traeg 1799 auf, Quartette von Rolla (allerdings nicht die drei in Kačina) waren ein Verlagsartikel Artarias, und Dittersdorf gehört natürlich ebenfalls in den weiteren Wiener Umkreis. Außerdem trägt die Kopie der fünf Quartette von Joseph Schmitt den Vermerk „*ab Barone du Beine*“; sie gehörte also zu der Sammlung des bekannten Wiener Musikfreundes Aeodat Joseph Philipp du Beyne de Malechamp (1717–1803), dem Artaria 1781 seinen Druck von Boccherinis op. 32 widmete und dessen Bibliothek und Musikaliensammlung 1813 in Wien versteigert wurde. Der Katalog dieser Auktion²⁰ liefert uns das entscheidende Indiz. Er führt unter den handschriftlichen Quartett-Kopien nicht nur sechs Quartette von „Schmid“ (also sicherlich diejenigen, von denen fünf *ab Barone du Beine* in Prag erhalten sind), sondern auch drei „*Serenati*“ von Kirmayr, je sechs Quartette von (Carl) Stamitz und Vanhal und schließlich sechs Werke von Schuster auf — die Übereinstimmungen

der Quartette 1, 2 und 4 mit den entsprechenden KV-Nummern auf den Titelblättern notiert. Der Musikabteilung des Národní museum Prag, besonders Herrn Dr. Jaroslav Vanický, bin ich für freundliche Hilfe bei der Arbeit und für die Bereitstellung von Mikrofilmen dankbar verbunden.

²⁰ Verzeichnis einer Bücher und Musikalien Sammlung, welche den 21. April 1813 und die folgenden Tage öffentlich versteigert wird, Wien 1813. Exemplar in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Herrn Dr. Alexander Weinmann, der mich auf diesen Katalog aufmerksam machte, und der Archivarin der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Frau Dr. Hedwig Mittringer, die mich bei meiner Arbeit überaus liebenswürdig und hilfsbereit unterstützte, gilt auch an dieser Stelle mein herzlicher Dank.

mit dem Repertoire in Kačina sind zu auffallend, um Zufall zu sein. Wir dürfen also schließen, daß die sechs Streichquartette Joseph Schusters nach der erhaltenen Abschrift vor und um 1800 im Hause des Barons du Beyne gespielt wurden und mit anderen Werken bei der Versteigerung von dessen Nachlaß 1813 von Wien nach Kačina wanderten. Die Ironie der Geschichte will es, daß kein anderer als Mozart im Hause du Beynes verkehrte²¹ — es mag durchaus sein, daß er hier die Quartette Schusters noch gesehen und gehört hat; bei seinem Interesse an Schuster und dessen Werken²² erscheint es sogar möglich, daß er den Baron auf sie aufmerksam machte oder sie ihm besorgte — der Spekulation eröffnet sich hier ein weites Feld. Daran, daß die sechs Quartette als Werke Schusters anzusehen sind, ändert das nichts.

Die Komposition der Quartette scheint sich über einen längeren Zeitraum erstreckt zu haben. Die Jahreszahl 1780 auf dem Autograph des C-dur-Quartetts in Padua kann wohl als Kompositionsdatum angesehen werden; die Jahre 1790/91 als terminus ante quem für die Vollendung aller sechs Werke liefert außerdem ein Dresdner Kopiaturremerk²³, und ein weiteres Indiz ist schließlich die Verwendung der Romanze „*Fleuve du Tage*“ im A-dur-Quartett und in den G-dur-Variationen der VI *Pièces à II clavecins*, die 1790/91 entstanden sind²⁴. Bei aller gebotenen Vorsicht wird man doch annehmen dürfen, daß Schuster die am ausgeprägtesten „italienischen“ seiner Quartette (C-dur, Es-dur, B-dur, g-moll) auf seiner letzten Italienreise 1778 bis 1781 und die übrigen, die deutlich französische Einflüsse zeigen, erst vor und um 1790 in Dresden geschrieben hat, als sein Interesse für französische Musik besonders stark gewesen zu sein scheint. Schließlich deuten die Notiz „*Quartetti Nr. I*“ auf dem Autograph des C-dur-Quartetts und die Stellung desselben Werkes in der Prager Kopie darauf hin, daß dieses Quartett wenigstens in der nachträglichen Ordnung der sechs Stücke zu einem „opus“ nach dem Willen des Komponisten am Anfang stehen sollte, vielleicht sogar darauf, daß es tatsächlich als erstes komponiert wurde. Darüber hinaus entspricht die Ordnung der Kopie mit einer Ausnahme ziemlich genau der vermutlichen Reihenfolge der stilistischen Einflüsse: am Anfang stehen die „italienischen“ Quartette in C-dur, B-dur und in g-moll, am Ende die „französischen“ in A-dur und d-moll, und nur das „italienische“ Es-dur-Quartett, das wahrscheinlich an fünfter Stelle in der Abschrift stand, stört diese glatte Reihenfolge, die sehr wohl mit derjenigen der Kompositionsdaten übereinstimmen könnte. Aus dem Wechsel von der italienischen in die französische Einflußsphäre wie aus Schusters Neigung zum eklektischen Aufgreifen aller gerade modischen Strömungen erklärt sich auch am ehesten die auffallend stilistische Ungleichheit der sechs Werke, vor allem der Gegensatz zwischen dem A-dur-Quartett und den „italienischen“ Quartetten, der Saint-Foix solches Kopfzerbrechen gemacht hat.

²¹ Erich Schenk, *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie*, Wien 1955, S. 225, 269, 289.

²² Vgl. Engländer in beiden zitierten Arbeiten und in *Die Echtheitsfrage in Mozarts Violinsonaten KV 55—60*, *Mf* 8, 1955, S. 292—298.

²³ Dresden, Sächsisches Landeshauptarchiv, Loc. 911 Vol. XI, fol. 74v: zwischen Michaelis 1790 und Ostern 1791 wurde dem Kopisten Kremler jr. u. a. die Abschrift von 6 Quartetten von Schuster vergütet. Ein kurzer Hinweis darauf, nur auf das C-dur-Quartett bezogen, bei Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik* . . ., S. 33 und 74, Anm. 8. Der Direktion des Sächsischen Landeshauptarchivs Dresden bin ich für die freundliche Erlaubnis zur Benutzung ihrer Archivbestände dankbar verpflichtet.

²⁴ Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik* . . ., S. 115—116.

Zur stilistischen Kennzeichnung der Werke müssen hier wenige Worte genügen, zumal zu den vier durch Aloys Fuchs überlieferten schon Saint-Foix ausführlichere Angaben gemacht, Einstein einige besonders hervorstechende Einzelzüge erwähnt und Engländer das C-dur-Quartett genauer charakterisiert hat. Gerade dieses vielleicht früheste Streichquartett Schusters trägt sehr deutlich die Züge einer noch unselbständigen Anfängerarbeit: häufige notengetreue Abschnittswiederholungen, die das übernommene Formschema nicht füllen, sondern nur strecken, ein vielgliedrig-kontrastreiches Hauptthema, aber kein ausgeprägtes Seitenthema; generalbaßnahe Baßführung selbst in den zweistimmigen Abschnitten am Beginn des ersten Satzes; ständige Zusammenfassung von Begleitstimmen in Terzparallelen, konventionellste Akkordbrechungen in den nicht thematischen Überleitungen und eine Harmonik, die zwar überraschende Seitenblicke liebt, aber im Modulationsplan sehr bieder bleibt. Der Aufbau fast des ganzen ersten Satzes aus fünf- und dreitaktigen Perioden ist originell gedacht, aber die ständigen Abschnittswiederholungen und Generalpausen und das fast völlige Fehlen regelmäßiger Periodik, die einen Kontrast geben könnte, verderben den Effekt. Die Durchführung reiht das Kopfmotiv des Satzes in *g*-, *d*- und *a*-moll, Sequenzen der 1. Violine und eine zur Reprise zurückleitende chromatische Imitation aneinander. Die 1. Violine als Träger der Thematik und Protagonist der Entwicklung herrscht durchaus, trotz der verhältnismäßig großen Durchsichtigkeit des Satzes. Mozartisch ist an diesem Stück, trotz Saint-Foix' Schwärmerei, kaum etwas, und der Mittelsatz mit seiner Vorhalts-Akkordik und dem sequenzierend-imitatorischen Mittelteil bleibt vollends im Rahmen der Typik langsamer Sätze aus italienischen Sonaten und Sinfonien um 1760, also weit hinter seiner Zeit zurück. Das Finale ist in den Grundzügen dem ersten Satz ähnlich; ein Rondo mit vor allem harmonisch kontrastierendem Mittelteil und einer Coda, deren verblüffend kurzer, „abschnappender“ Schluß, ähnlich wie im B-dur-Quartett, eher mißlingen als witzig wirkt.

Das Es-dur-Quartett haben Saint-Foix und Einstein das „italienischste“ der Werke genannt — insofern mit Recht, als hier der Einfluß des frühen Boccherini mit Händen zu greifen ist, wenngleich es unklar bleibt, ob Schuster diesem Einfluß schon in Italien oder erst später von Paris her ausgesetzt gewesen sein kann. Jedenfalls sind die einfache Dreiteiligkeit, die seufzerreiche Kantabilität, der ganz durchsichtige Satz und die engräumigen, jähen motivischen und dynamischen Kontraste des ersten Satzes, das italienische Tempo di Minuetto mit dem genrehaften, ganz auf Klang gestellten Trio und die große Rondoanlage des Finales genau dem größeren Vorbild abgelauscht. Eben diese enge Anlehnung gibt dem Werk eine formale Schlüssigkeit, die es beträchtlich über das C-dur-Quartett stellt.

Auf ganz andere Weise italienisch ist auch das B-dur-Quartett — herrschte in den beiden anderen Werken der italienische Quartett-Ton, so dominieren hier die Tonfälle der italienischen Sinfonia: vollstimmiger und klanglich dichter Satz, rauschende Sequenzketten, starker Bewegungsimpetus durch stetige Achtelbewegung im Allegro und ausgeprägt buffonesker Ton. Dem entspricht die formale Anlage genau: das erste Allegro beginnt wie ein Sonatensatz mit zwei in sich vielgliedrigen und kontrastreichen Motivkomplexen auf Tonika und Dominante, aber anstelle einer Durchführung steht nur eine mit Motiven beider Komplexe angerei-

cherte Septakkordsequenz von 19 Takten, die zunächst zur Subdominante und erst über einen kleinen nicht thematischen Anhang zurück zur Tonika führt; die Reprise spart, nach normalem Beginn, den zweiten Motivkomplex ganz aus und setzt an seine Stelle zwei große, strettahaft-schlußbegründende und „orchestral“ in verschiedenen Lagen gegenübergestellte Wiederholungen des Satzanfangs. Der Mittelsatz ist ein Tempo di Minuetto von unregelmäßiger Anlage (A B A' B'), das attacca in das Finale übergeht. Dieses Finale, vielleicht der bedeutendste Satz der sechs Quartette, ist eine rasende Presto-Tarantella, ähnlich wie sie Mozart in den Finalsätzen der Sinfonien KV 48, 133 und — in sehr viel größerem Rahmen und tieferen Dimensionen — in KV 319 und 338, aber nirgends in seiner Kammermusik geschrieben hat.

Das bisher unbekannt g-moll-Quartett trägt ebenfalls unverkennbar italienische Züge. Der erste Satz ist ein Adagio vom Typus langsamer Dreivierteltaktsätze bei Sammartini, allerdings in ausgebildeter Sonatenform mit dreiteiliger Exposition, kurzer Durchführung von Motiven des ersten und dritten Themas, vollständiger Reprise und thematisch freier Coda, die in einen Orgelpunkt auf der Doppeldominante mündet. Kompakter Satz und „orchestrals“ Klanggruppenwechsel erinnern an das B-dur-Quartett. Der zweite Satz (D-dur) ist neben der Tarantella des B-dur-Quartetts, an die er erinnert, der originellste der sechs Werke, ein perpetuum mobile, in dem ein anapästisches Allerweltsmotiv, für das Schuster auch sonst eine besondere Vorliebe hat, zu einer Art Geschwindgalopp benutzt wird. Unregelmäßige Periodik, meist in Fünftaktern, spielt wie im C-dur-Quartett eine große Rolle. Leider ist der Komponist seinem eigenen Einfall nicht ganz gewachsen. Der Bewegungsimpetus wird in einer konventionellen unisono-Kadenz gebremst, und das kantable Seitenthema ist so belanglos und floskelhaft und hat, wie so vieles in diesen Quartetten, so wenig Zeit zur Ausbreitung und Entwicklung, daß es stört, anstatt einen Kontrast zu bilden. Ähnlich zwiespältig wirkt die Durchführung, die zwar das Anapästmotiv in thematischer Arbeit aufgreift, seinen Bewegungsdrang aber durch ständige symmetrische Abschnittswiederholungen fast gänzlich paralyisiert. Wie im C-dur-Quartett die tektonischen Möglichkeiten unregelmäßiger Periodik durch schematische Wiederholungen ungenutzt blieben, die Asymmetrie also ein schnell verfliegender äußerer Reiz war, so widersprechen sich hier das nur dem Buchstaben nach erfüllte Prinzip motivischer Arbeit und die schematische Reihungs- und Wiederholungsanlage. Auch die überraschungsreiche kleine Coda hebt diesen Eindruck nicht auf (Beispiel 1).

Das Finalrondo knüpft mit den bukolischen Orgelpunkten des Anfangs wie im melodisch-rhythmischen Tonfall deutlich an die italienische Tradition des Moll-Sizilianos an. Zwiespältig wie der Mittelsatz wirkt es durch den gänzlich unvermittelten Kontrast der ersten Episode — ein schwacher Abglanz der äußerlich ganz ähnlichen, aber durch liegende Akkorde geschickt vermittelten Kontrast-Episode in der Tarantella des B-dur-Quartetts — und durch den in diesen Quartetten so häufigen abrupten Schluß (Beispiel 2).

Vom „klassischen“ Streichquartett ist Schuster auch hier noch sehr viel weiter entfernt als selbst die weniger bedeutenden Wiener Zeitgenossen Haydns. Dem entspricht es, daß die Tonart g-moll der Ecksätze nur das verhältnismäßig neutrale

g-moll der italienischen Tradition, nicht das g-moll der Wiener Klassik ist, das wie die meisten Moll-Tonarten im Umkreis Haydns und Mozarts extreme Ausdruckshaltungen umschließt — vom g-moll Mozarts ganz zu schweigen.

Die beiden Quartette in A-dur und d-moll sind so „französisch“ wie die übrigen Werke der Reihe „italienisch“ waren. Französisch, das heißt vom Pariser Quatuor concertant Cambinis und seiner Zeitgenossen beeinflusst, wirkt im A-dur-Quartett nicht nur die Zweisätzigkeit mit einem kurzen und wenig gewichtigen Variationensatz als Finale²⁵, sondern ebenso der Marschrhythmus des Kopffthemas, die „dramatische“ Synkopenrhythmik, die heftige Kontrastdynamik und das dialogisierende Motivspiel der Durchführung im ersten Satz wie das abwechselnde solistische Hervortreten der Instrumente und die systematische Ausbreitung verschiedener Spieltechniken in den Variationen des Finales. Der dichte und klangbetonte, dabei harmonisch recht einfache und nur durch kleine melodische Chromatismen vor Hauptkadenzen gewürzte Satz und das gegenüber den anderen Quartetten auffallende Zurücktreten kleingliedriger Abschnittswiederholungen, durch das — in immer noch bescheidenen Dimensionen — der Eindruck einer gewissen Großflächigkeit hervorgerufen wird, gehören ebenfalls in diesen Zusammenhang.

Das d-moll-Quartett ist formal das merkwürdigste der sechs Werke, da es nur aus einer Largo-Einleitung, einem fugierten Sechachteltakt-Allegro und einer verkürzten und nach D-dur kadenzierenden Wiederholung der Einleitung besteht, also eine französische Overture ist²⁶. Daß sich das schon thematisch ganz konventionelle Fugato nicht auf der Höhe der vielversprechenden Einleitung zu halten vermag, ist nach den beobachteten Schwächen der fünf anderen Quartette kaum noch überraschend. Im Nachhinein und auf dem sicheren Fundament der Quellenkritik ist gewiß leicht urteilen — dennoch möchte man annehmen, daß auch der kühnste Enthusiast wenigstens dieses Werk kaum für Mozart in Anspruch genommen hätte (Beispiel 3).

Hier wie in allen seinen Quartetten erweist sich Schuster als ein Komponist nicht einmal der zweiten Garnitur, der seinen eigenen besten Einfällen oft nicht gewachsen war und der sich um so bereitwilliger den verschiedensten fremden Einflüssen und den Moden des Tages öffnete, als er keinen eigentlichen Personalstil auszuprägen vermochte. Mit Mozarts Fähigkeit, noch das Fremdeste und Heterogenste zu assimilieren, hat diese Haltung nichts zu tun, und mit Mozart wird man die Streichquartette Joseph Schusters nicht länger in Verbindung bringen dürfen.

²⁵ Daß Schuster Quartette von Boccherini und Cambini in Dresden kennenlernte, zeigen die Kopiaturbücher des Sächsischen Landeshauptarchivs (vgl. Anm. 23). Danach wurden von Boccherini zweimal 6 Quartette 1782 (Loc. 908 Vol. VII, fol. 313 und Paralleleintragungen Loc. 910 Vol. VII, fol. 173) und nochmals 6 Quartette 1783/84 kopiert (Loc. 908 Vol. VIII, fol. 66); von Cambini zweimal 6 Quartette 1779/80 (Loc. 908 Vol. VII, fol. 24 und 24v sowie Paralleleintragungen Loc. 910 Vol. VI, fol. 219 und 219v). Erhalten sind davon Boccherinis op. 32, arrangiert für 2 Klaviere (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 3490/P/10a) und Cambinis op. 7, ebenfalls arrangiert für 2 Klaviere und in Partiturskopie (ebenda, Mus. 3520/P/8 und 3520/P/9). Die Überlieferung für 2 Klaviere und in Partitur zeigt, daß es sich um Bestände der privaten Hausmusik des Kurfürsten Friedrich August III. handelt (vgl. Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik* . . . , passim); Schuster hat also wenigstens diese Werke mit Sicherheit gekannt. Das ist nicht gleichgültig: die 6 Quartette Boccherinis sind zweisätzig mit Tempo di Minuetto als Finale, diejenigen Cambinis zweisätzig mit ausgedehnten konzertanten Allegri als Kopfsätzen und Variationensätzen (!) als Finale.

²⁶ Daß das Werk tatsächlich nur einsätzig ist, trotz des „offenen“ D-dur-Schlusses, zeigt in der Prager Kopie der Vermerk „Fin“ am Ende jeder Stimme, der in den übrigen Quartetten stets am Ende des jeweiligen Werkes, nicht der einzelnen Sätze steht.

①

Quartetto III

(2.) Allegro molto

The first system of the musical score consists of four staves. The first staff (Violin I) begins with a piano (*p*) dynamic and contains a continuous sixteenth-note tremolo. The second staff (Violin II) starts with a rest, followed by a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff (Viola) also starts with a rest, followed by a similar rhythmic pattern. The fourth staff (Cello/Double Bass) contains a whole rest.

The second system continues the piece. The first violin part enters with a melodic line marked *f*. The second violin and viola parts continue their rhythmic patterns, with the second violin marked *f* and the viola marked *p*. The cello and double bass parts continue their rhythmic accompaniment, with the cello marked *f* and the double bass marked *p*.

The third system shows further development. The first violin part has a dynamic contrast, moving from *f* to *p*. The second violin and viola parts continue their rhythmic patterns, with the second violin marked *f* and the viola marked *p*. The cello and double bass parts continue their rhythmic accompaniment, with the cello marked *f* and the double bass marked *p*.

The fourth system concludes the piece. The first violin part has a dynamic contrast, moving from *f* to *p*. The second violin and viola parts continue their rhythmic patterns, with the second violin marked *f* and the viola marked *p*. The cello and double bass parts continue their rhythmic accompaniment, with the cello marked *f* and the double bass marked *p*.

First system of the musical score, consisting of four staves. The top staff is the first violin, followed by the second violin, the viola, and the cello/bass. The music is in G major and 3/4 time. The first violin part features a melodic line with eighth-note patterns, while the other parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Second system of the musical score, consisting of four staves. The first violin part continues with a more active melodic line, including sixteenth-note passages. The other instruments play chords and rhythmic accompaniment.

Third system of the musical score, consisting of four staves. The first violin part has a melodic line with some rests. The second violin part has a melodic line with rests. The viola and cello/bass parts have melodic lines with the instruction *dolce* written above them.

Fourth system of the musical score, consisting of four staves. The first violin part has a melodic line with rests. The second violin part has a melodic line with rests. The viola and cello/bass parts have melodic lines with rests.

(Coda)

The first system of the Coda section consists of four staves. The top staff (Violin I) begins with a fermata and a dynamic marking of *f*. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *f*. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *f*. The bottom staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking of *f*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

The second system of the Coda section consists of four staves. The top staff (Violin I) has dynamic markings of *p* and *f*. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *p*. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *f*. The bottom staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking of *f*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

The third system of the Coda section consists of four staves. The top staff (Violin I) has dynamic markings of *f* and *p*. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *f*. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *f*. The bottom staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking of *f*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

The fourth system of the Coda section consists of four staves. The top staff (Violin I) has a dynamic marking of *p*. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *p*. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *p*. The bottom staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking of *p*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

segue

②
Quartetto III
(3.) Allegretto

The musical score is presented in four systems, each containing four staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

③

Quartetto VI
Largo

First system of the musical score for Quartetto VI, Largo. It consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in 3/4 time and begins with a dynamic marking of *f*. The first measure shows a melodic line in the Violin I part, with the Viola and Cello/Double Bass providing harmonic support. The second measure features a dynamic shift to *p* in the Violin I part, while the other parts remain at *f*. The system concludes with a final measure marked *f*.

Second system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The first measure is marked *f*. The second measure shows a dynamic shift to *p* in the Violin I part. The third measure is marked *f*. The fourth measure features a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth measure is marked *f*. The system ends with a measure marked *p*.

Third system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *f*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *f*. The fifth measure is marked *p*. The system concludes with a measure marked *f*.

Fourth system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The first measure is marked *sciolte*. The second measure is marked *f*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *f*. The fifth measure is marked *p*. The system concludes with a measure marked *f*.