

VORWORT

Auf die Frage, warum er denn kein Streichquintett komponiert habe, soll Joseph Haydn sinngemäß geantwortet haben: „Weil ich alles mit vier Stimmen ausdrücken kann“. Bis auf die frühe *Cassation* in G-dur (Hob. II:2) ist von ihm denn auch kein Werk dieser Gattung überliefert, dafür aber gut 60 Streichquartette. Wolfgang Amadeus Mozart sah die Dinge anders. Er komponierte neben 23 Streichquartetten nicht nur insgesamt sechs Streichquintette in der für ihn typischen Besetzung mit zwei Violinen, zwei Bratschen und einem Violoncello (KV 174, 515, 516, 406/516b, 593, 614), sondern führte mit diesen Werken die Gattung auch gleichzeitig zu einem Höhepunkt, der nie mehr übertroffen werden sollte. Gilt zwar gemeinhin das Streichquartett als Königsdisziplin der Kammermusik, so besteht doch unter Kennern wie Liebhabern Einigkeit darin, dass Mozarts Streichquintette seine bedeutendsten Schöpfungen innerhalb der Kammermusik darstellen (siehe weiterführend: *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, herausgegeben von Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert, Stuttgart: Franz Steiner, 1994).

Band I der dreibändigen Gesamtausgabe von Mozarts Streichquintetten im G. Henle Verlag enthält Mozarts erstes Werk dieser Gattung, das Streichquintett in B-dur KV 174. Wie dem Datierungsvermerk Leopold Mozarts auf der ersten Seite des Autographs zu entnehmen ist, komponierte Mozart das Stück im Dezember des Jahres 1773 in Salzburg: „[Mitte:] Quintetto [rechts:] del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgango | Mozart à Salisb: | nel Decembre | 1773“. Mozarts Salzburger Streichquintett stellt einen in jeder Hinsicht erstaunlichen Höhepunkt seines frühen Kammermusikschaffens dar, was wohl vor allem der intensiven Auseinandersetzung mit der Gattung des Streichquartetts zu verdanken ist – vor dem ersten Quintett

waren immerhin 13 Quartette entstanden, sechs davon (KV 168–173) sowie der nachträglich komponierte Finalsatz zum ersten Streichquartett KV 80 (73f) sogar unmittelbar vor KV 174 während der Wien-Reise im Spätsommer 1773. Eben diese beiden zuletzt genannten Werke, KV 80 (73f) und KV 174, ließ Mozart zusammen mit den Klaviervariationen KV 179 (189a) einige Jahre später für seinen Mannheimer Gönner Heinrich von Gemmingen als Geschenk abschreiben (siehe seinen Brief vom 24. März 1778) – geradezu, als ob er damit seine ungeheure Entwicklung vom Streichquartett-Erstling zum Streichquintett-Erstling und die dabei gewonnene kompositorische Sicherheit dokumentieren wollte. Es sollten 10 Jahre vergehen, bevor sich Mozart überhaupt wieder der Streicherkammermusik zuwandte, 14 Jahre gar, bevor er wieder ein Streichquintett komponierte.

Die fünfstimmige Besetzung ermöglicht – und erfordert – eine vom Streichquartett unterschiedene Satz- und Kompositionstechnik. Mozart nutzt den erweiterten „Spielraum“ instinktsicher aus und legt mit seinem Salzburger Streichquintett ein schon den Dimensionen nach außergewöhnliches Werk vor. In der älteren Forschung wird zwar stereotyp dessen angeblicher „Divertimento-Charakter“ hervorgehoben, um den künstlerischen Abstand zu den „eigentlichen“, großen Streichquintetten aus der späten Wiener Zeit deutlich zu machen. Ganz im Gegenteil ist aber doch unüberhörbar, dass Mozart gerade hier weniger einen unterhaltenden Tonfall anschlägt, als vielmehr einen satztechnisch anspruchsvollen Kompositionsstil verfolgt. Mit welcher künstlerischen Ernsthaftigkeit er dabei vorging, zeigt allein schon die Tatsache, dass er zwei bereits komponierte Sätze, das Trio zum Menuett und den Finalsatz, verwarf und völlig neu komponierte. Es wurde gemutmaßt, zwischen den Fassungen habe eine gewisse Zeit-

spanne gelegen, wobei die Urfassung des Quintetts schon im Frühjahr oder Sommer 1773 als Reaktion auf ein Streichquintett Michael Haydns vom Februar desselben Jahres (Sherman Verzeichnis, MH 187) entstanden sei; Trio und Finale – so vermutete man weiter – seien dann im Dezember wiederum als „Antwort“ auf ein unmittelbar zuvor, ebenfalls im Dezember komponiertes zweites Streichquintett von Michael Haydn (Sherman Verzeichnis, MH 189) neu verfasst worden.

Zwar kannte Mozart nachweislich die Quintette Michael Haydns (siehe seinen Brief vom 6. Oktober 1777), und immerhin scheint im Jahr 1773 in Salzburg besonderer Bedarf an dieser seinerzeit noch recht seltenen Besetzung bestanden zu haben, doch sprechen handfeste Indizien gegen diese Hypothese der älteren Mozart-Forschung und stattdessen für eine sehr zeitnahe Entstehung beider Fassungen: die durchgehend verwendete, identische Papiersorte, der identische Schreibduktus sowie die im Autograph von KV 174 verwendete einheitliche Tinte. Die beiden Erstfassungen sind im *Anhang* abgedruckt; sie sind im Autograph zwar nicht durchgestrichen, doch Leopold Mozart stellt mit einer in das Autograph geschriebenen Anmerkung den Sachverhalt unmissverständlich klar (siehe Hinweise zu Quelle A in den *Bemerkungen* am Ende der Partiturausgabe und der Violine-I-Stimme). Beide Neufassungen stellen zweifelsohne Verbesserungen gegenüber den ursprünglichen, auf verwandtem musikalischem Material fußenden Fassungen dar. Doch sollte sich jeder Kammermusiker vor allem einmal das ursprüngliche Finale vornehmen, denn hier zeigt sich ein ungewohnt ungestümer, kantiger, unerhörte musikalische Gegensätze nicht scheuender Mozart. (Eine ausführliche Analyse der Quelle, der beiden Finale-Fassungen und der vermeintlichen Querverbindungen zu Michael Haydn findet sich in: Wolf-Dieter Seiffert, *Mozarts „Salzburger“ Streichquintett*, in: *Mozarts Streichquintette*, S. 29–67.)

Das Autograph zu Mozarts B-dur-Streichquintett KV 174 befindet sich heute in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau. Für eine Urtextausgabe ist es die einzige relevante Quelle, da der Erstdruck postum im Jahr 1798 ohne nachweisbaren Bezug zum Autograph beim Wiener Verleger Johann Traeg erschien und weitere frühe Quellen fehlen. Im 19. Jahrhundert wurde das Quintett im Wesentlichen nach dem Text dieser – zum Teil erheblich vom Autograph abweichenden – Erstausgabe oder ihrer Nachstiche musiziert. Die erste „kritisch“ zu nennende Ausgabe erschien 1883 im Rahmen der sogenannten Alten Mozart-Ausgabe (herausgegeben von Joseph Joachim). Diese basiert zwar auf dem Autograph, vermischt jedoch dessen Lesarten mit solchen aus der Erstausgabe. Darüber hinaus werden eigenmächtig zahlreiche Zeichen zu Artikulation und Dynamik ergänzt, wenn auch immerhin durch Klammersetzung kenntlich gemacht. Die *Alte Mozart-Ausgabe* (mit allen ihr folgenden Druckausgaben) war verbindliche Textgrundlage für mindestens 80 Jahre, bis dann Mozarts Streichquintette im Rahmen der Maßstäbe setzenden *Neuen Mozart-Ausgabe* erschienen (1967). Doch ausgerechnet das Autograph zum B-dur-Quintett war dem Herausgeber Ernst Hess seinerzeit nicht zugänglich, weshalb auf eine in vielerlei Hinsicht schlechte Partiturabschrift des Autographs (aus der Mitte des 19. Jahrhunderts) und auf den Text der *Alten Mozart-Ausgabe* als Ersatzquellen zurückgegriffen werden musste. Erst eine vor wenigen Jahren (2001) erschienene Textrevision dieser weit verbreiteten Ausgabe zieht das jetzt wieder zugängliche Autograph heran.

Der Urtextausgabe des G. Henle Verlags liegt dagegen ausschließlich Mozarts Autograph, eine insgesamt sorgfältige Kompositionsniederschrift, zugrunde. Ergänzungen oder Korrekturen wurden hierbei höchst sparsam vorgenommen und sind jeweils durch Klammerung gekennzeichnet oder in den *Bemerkungen* kommentiert. Hingewiesen wird auch auf die aufführungspraktisch

wichtigsten Stellen, die in bisherigen Ausgaben fehlerhaft gedruckt sind. Zeichen, die in den Quellen fehlen, aber durch Analogie begründet oder musikalisch notwendig sind, wurden in Klammern ergänzt. In der Notationspraxis der Mozart-Zeit werden Vorzeichen bei Ton- und Figurenwiederholung nach einem Taktstrich meist nicht wiederholt und bei Oktavsprüngen häufig nur vor die erste Note gestellt. Diese Vorzeichen werden den modernen Stichregeln entsprechend stillschweigend ergänzt. Mozarts Schreibweise für Vorschlagsnoten (z. B. ♯ oder ♮) wird modernisiert (♯ bzw. ♮). Er bezeichnet

in seinem Autograph die Unterstimme als „Basso“, womit jedoch die Funktion, nicht etwa ein Kontrabass gemeint ist (bereits in der Erstausgabe findet sich die präzisere Angabe „Violoncello“).

Verlag und Herausgeber danken allen in den *Bemerkungen* genannten Institutionen, die Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben.

Remagen · München, Herbst 2007
Ernst Hertrich · Wolf-Dieter Seiffert

PREFACE

When asked why he had never written any string quintets, Joseph Haydn is said to have replied with more or less these words: “Because I can express everything in four parts.” Indeed, while we have a good 60 string quartets from his pen, no string quintet has been transmitted except for the early *Cassation* in G major (Hob. II:2). The situation is different with Wolfgang Amadeus Mozart. In addition to 23 string quartets, he wrote six quintets for two violins, two violas and violoncello, the scoring he clearly preferred for such pieces. These works (K. 174, 515, 516, 406/516b, 593, 614) also represent an unsurpassed high point in this genre. Although the string *quartet* is generally considered as the master discipline of chamber music, connoisseurs and amateurs are unanimous in proclaiming Mozart’s string *quintets* as his most significant creations in the field of chamber music (for further information see: *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, edited by Cliff Eisen and Wolf-Dieter Seiffert, Stuttgart: Franz Steiner, 1994).

Volume I of G. Henle Verlag’s complete edition of Mozart’s string quintets in three volumes contains Mozart’s first work in this genre, the String Quintet in B \flat major K. 174. As can be inferred from the date entered by Leopold Mozart on the first page of the autograph, Mozart wrote the work in Salzburg in December 1773: “[centre:] Quintetto [right:] del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgango | Mozart à Salisb: | nel Dicembre | 1773”. Mozart’s Salzburg string quintet represents a high point of his early chamber-musical oeuvre that is amazing in every respect and most certainly due to his intensive prior experience with the genre of the string *quartet*: he had written no fewer than 13 quartets before his first quintet, six of them (K. 168–173) and the belatedly composed final movement of the first String Quartet K. 80 (73f) immediately before K. 174 while on his trip to Vienna in late summer 1773. It was these two last-mentioned works – K. 80 (73f) and K. 174 – that Mozart presented to his Mannheim patron Heinrich von Gemmingen a few years later in a special copy that also included the Piano Variations K. 179 (189a) (see

Mozart's letter of 24 March 1778). It was as if he wanted to document his incredible development from the first string *quartet* to the first string *quintet*, and the compositional expertise that he had gained during this development. Ten years were to elapse before Mozart turned to chamber music for strings once again, and 14 before he wrote another string quintet.

The five-part texture allows – and even requires – a different writing and compositional technique than that of the string quartet. Mozart exploits the expanded “playing field” with a sure instinct and, with this Salzburg string quintet, presents a work that is truly extraordinary in every respect, including its dimensions. Earlier scholars stereotypically pointed out the work's alleged “divertimento character” in order to underscore the artistic gap between this piece and the big, “genuine” string quintets from the later Vienna years. Yet the contrary is true, for there can be no denying that Mozart gives priority here to the demands of a sophisticated compositional writing style instead of striking up a light, amusing tone. We can see how serious he was about his artistic task in the fact that he rejected two previously composed movements – the trio to the minuet and the finale – and rewrote them from scratch. It has been speculated that a certain amount of time elapsed between the different versions, and that the original version of the quintet must have been written in the spring or summer of 1773 as a reaction to a string quintet composed by Michael Haydn in February of that year (Sherman catalogue, MH 187). The new trio and finale would then have been written in December, again as a “response” to a second string quintet that Michael Haydn had just composed in December as well (Sherman catalogue, MH 189).

We know for a fact that Mozart was familiar with Michael Haydn's quintets (see his letter of 6 October 1777), and it seems that there was a particular demand for this scoring – which was still quite rare at that time – in Salzburg in 1773. However, there is con-

crete evidence refuting this hypothesis put forth by early Mozart research, proposing instead that the two versions are very close to each other in date: the consistent use of the same type of paper, the identical handwriting style, and the kind of ink consistently used in the autograph of K. 174. The two first versions are printed in the *Appendix*. Although they were not crossed out in the autograph, Leopold Mozart made their elimination perfectly clear in an annotation written in the autograph (see source A in the *Comments* at the end of the score edition or of the violin I part). Though based on related musical material, both new versions are plainly improvements over the original versions. Yet every chamber musician should at least play through the original finale, for here we meet an unusually impetuous, sharp-edged Mozart who does not shy from unprecedented musical contrasts. (A detailed analysis of the source, the two versions of the finale and the postulated crosslink to Michael Haydn can be found in: Wolf-Dieter Seiffert, *Mozarts “Salzburger” Streichquintett*, in: *Mozarts Streichquintette*, p. 29–67).

Today, the autograph of Mozart's B \flat -major String Quintet K. 174 is housed in the Biblioteka Jagiellońska in Krakow. It is the sole relevant source for an urtext edition, since the first edition appeared posthumously without any ascertainable relationship to the autograph (it was issued in 1798 by the Viennese publisher Johann Traeg), and there are no other early sources. In the 19th century, the quintet was essentially performed from the text of this first edition or reprints of it, which diverged sometimes considerably from the autograph. The first edition that can be called “critical” was published in 1883 within the *Alte Mozart-Ausgabe* (edited by Joseph Joachim). Although it was based on the autograph, it mixed its readings with some borrowed from the first edition. Moreover, a number of articulation and dynamic signs were wilfully added, albeit placed in parentheses. The *Alte Mozart-Ausgabe* (along with all printed editions fol-

lowing it) was the binding textual basis for at least 80 years, until Mozart's string quintets were published in the standard-setting *Neue Mozart-Ausgabe* (1967). Nevertheless, since at that time the autograph of the B \flat -major Quintet was not accessible to the editor Ernst Hess, he had to resort to surrogate sources: a copy of the autograph score made in the mid 19th century, which was unsatisfactory from many points of view, and the text of the *Alte Mozart-Ausgabe*. A revision of the text of this widely disseminated edition was published only a few years ago (2001) and makes use of the now accessible autograph.

The G. Henle Verlag urtext edition, in turn, is based exclusively on Mozart's autograph, which was penned with considerable care. Additions and corrections have been made very economically and have all been either placed in parentheses or mentioned in the *Comments*. Also pointed out there are passages that were printed with errors in previous editions and that are particularly important to performers. Signs missing in

the sources but that are musically indispensable or legitimated by analogous passages have been added in parentheses. According to the notational practice of Mozart's day, accidentals at repeated notes and figures after a bar line are generally not repeated, and are often placed only in front of the first note at octave leaps. These accidentals have been tacitly supplemented according to the modern-day rules of engraving. Mozart's notation of grace notes (e.g. ♪ or ♪̣) has been modernized (♪ or ♪̣). Although Mozart designates the lower part in the autograph as "Basso," he means the function and not, for instance, a double bass (the first edition is already more specific and uses the term "violoncello").

The publisher and the editor wish to thank all the institutions mentioned in the *Comments* that have placed source material at their disposal.

Remagen · Munich, autumn 2007
Ernst Hertrich · Wolf-Dieter Seiffert

PRÉFACE

À la question de savoir pourquoi il n'avait pas composé de quintettes à cordes, Joseph Haydn aurait répondu: «Parce que je peux tout exprimer avec quatre voix.» Et effectivement, mis à part la précoce *Cassation* en Sol majeur (Hob. II:2), on ne possède aucune composition de Haydn de ce genre, alors qu'il laissa une bonne soixantaine de quatuors à cordes. Wolfgang Amadeus Mozart, quant à lui, voyait les choses différemment. Outre 23 quatuors à cordes, il composa en effet non seulement six quintettes à cordes pour deux violons, deux altos et un violoncelle (K. 174, 515, 516, 406/516b, 593, 614) – une formation pour lui tout à fait typique –, et conduisit ce genre à un degré d'achè-

vement demeuré depuis lors inégalé. Certes, on considère d'ordinaire le *quatuor* à cordes comme la discipline par excellence de la musique de chambre, mais tant les spécialistes que les amateurs s'accordent à reconnaître que les *quintettes* à cordes de Mozart représentent au sein de sa musique de chambre ses compositions les plus remarquables (cf. pour plus ample information: *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, éd. par Cliff Eisen et Wolf-Dieter Seiffert, Stuttgart: Franz Steiner, 1994).

Le premier volume de l'édition complète en trois volumes des quintettes à cordes de Mozart, publiée aux éditions G. Henle,

propose la première œuvre de Mozart de ce genre, à savoir le quintette à cordes en Sib majeur K. 174. Comme le laissent supposer les annotations de Léopold Mozart figurant sur la première page du manuscrit autographe au sujet de la datation, Mozart composa cette œuvre en décembre 1773 à Salzbourg: «[milieu:] Quintetto [à droite:] del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgango | Mozart à Salisb: | nel Decembre | 1773». De nombreux aspects de ce quintette à cordes salzbourgeois le désignent comme un point culminant parmi les premières œuvres de musique de chambre de Mozart, et le travail approfondi du compositeur sur le genre du quatuor à cordes y est certainement pour beaucoup. En effet, avant le premier quintette, il avait déjà écrit treize quatuors à cordes, dont six (K. 168–173) – plus le dernier mouvement du premier quatuor à cordes K. 80 (73f), composé ultérieurement – juste avant le K. 174, pendant son voyage à Vienne à la fin de l'été 1773. Ce sont d'ailleurs ces deux dernières œuvres, K. 80 (73f) et K. 174, accompagnées des variations pour piano K. 179 (189a), dont Mozart fit réaliser une copie quelques années plus tard en guise de cadeau à l'un de ses bienfaiteurs de Mannheim, Heinrich von Gemmingen (cf. lettre du 24 mars 1778) – comme s'il avait voulu ainsi documenter l'incroyable évolution de son écriture entre son premier *quatuor* et son premier *quintette* à cordes, et illustrer ainsi l'assurance acquise dans l'art de la composition. Dix ans devaient s'écouler avant que le compositeur ne se tourne à nouveau vers la musique de chambre pour cordes, et quatorze ans avant qu'il ne compose un second quintette à cordes.

L'instrumentation à cinq voix permet – et requiert – une technique d'écriture différente de celle du quatuor. Mozart exploite ces nouvelles possibilités avec un instinct sûr et propose, avec son quintette à cordes salzbourgeois, une œuvre extraordinaire, ne serait-ce que par ses dimensions. Par le passé, les chercheurs avaient tendance à souligner, de manière un peu stéréotypée, le caractère prétendument proche du *Divertimento* de

ce quintette, pour mettre en évidence une différence de qualité par rapport aux «véritables» grands quintettes de la période viennoise tardive de Mozart. Il est pourtant impossible de ne pas entendre que, tout au contraire, Mozart utilise justement ici un ton qui doit bien moins au divertissement qu'à un style de composition et d'écriture très exigeant. La rigueur artistique avec laquelle il a procédé est démontrée par le seul fait qu'il a rejeté deux mouvements déjà achevés – le trio du menuet et le mouvement final – pour les réécrire entièrement. Certains pensent qu'il s'est écoulé un certain temps entre les différentes versions de ce quintette, la première écrite dès le printemps ou l'été 1773 en réaction à un quintette à cordes de Michael Haydn daté de février de la même année (Catalogue Sherman, MH 187), le trio et le finale modifiés ensuite au mois de décembre, cette fois encore en «réponse» au second quintette à cordes de Michael Haydn, composé juste avant, également en décembre (Catalogue Sherman, MH 189).

Il a été effectivement établi que Mozart connaissait les quintettes de Michel Haydn (cf. sa lettre du 6 octobre 1777) et il semble qu'il y ait eu à Salzbourg, en cette année 1773, une demande particulière pour cette formation encore relativement rare à l'époque. Cependant, de sérieux indices vont à l'encontre de l'hypothèse retenue jusqu'à présent par la recherche mozartienne et suggèrent au contraire une très forte proximité temporelle des deux versions; il s'agit en particulier du papier utilisé, identique du début à la fin, de l'écriture et enfin de l'encre utilisée dans le manuscrit autographe du K. 174, elles aussi toujours identiques. Les deux versions d'origine sont reproduites en annexe. Elles n'ont pas été rayées dans le manuscrit, cependant Léopold, dans une note ajoutée au manuscrit autographe, retrace les faits sans équivoque possible (cf. les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la partition, et plus précisément à la fin de la partie de violon I, à propos de la source A). Les deux nouvelles versions, si elles ressemblent

sur un matériau musical très proche, présentent de nettes améliorations par rapport aux premières, c'est une évidence. Cependant, aucun chambriste ne devrait manquer de se pencher au moins une fois sur le finale original, car y apparaît un Mozart inhabituellement impétueux, anguleux, se lançant sans crainte dans des contrastes musicaux inouïs. (L'ouvrage de Wolf-Dieter Seiffert, *Mozarts «Salzburger» Streichquintett*, dans: *Mozarts Streichquintette*, p. 29–67, propose une analyse approfondie des sources, des deux versions du finale et des liens transversaux présomés entre Mozart et Michael Haydn.)

Le manuscrit autographe du quintette à cordes en Sib majeur K. 174 de Mozart se trouve actuellement à la Biblioteka Jagiellońska de Cracovie. Ce manuscrit est la seule source recevable pour une édition *Urtext*, dans la mesure où la première impression (1798) a eu lieu après la mort du compositeur, sans lien évident avec le manuscrit (chez l'éditeur viennois Johann Traeg), et qu'il n'existe pas d'autres sources de cette époque. Au XIX^e siècle, le quintette fut joué essentiellement d'après cette première version imprimée – divergeant parfois très fortement du manuscrit – ou des copies de celle-ci. La première édition «critique» digne de ce nom est parue en 1883 dans le cadre de l'édition dite *Alte Mozart-Ausgabe* (éditée par Joseph Joachim). Cette édition se fonde effectivement sur le manuscrit, mais y mêle également des leçons de la première version imprimée. De plus, elle est complétée par de nombreux signes d'articulation et de dynamique ajoutés par l'éditeur, présentés il est vrai entre parenthèses. La *Alte Mozart-Ausgabe* (ainsi que toutes les versions imprimées qui suivirent) servit de référence pendant au moins 80 ans, jusqu'à ce que les quintettes de Mozart paraissent dans le cadre de *Neue Mozart-Ausgabe* (1967), établissant ainsi une nouvelle référence. Pourtant, à l'époque de cette parution, l'éditeur Ernst Hess n'a pas eu accès au manuscrit du quintette en si bémol majeur, et a dû de ce fait s'ap-

puyer sur les seules sources dont il disposait, à savoir une copie de la partition manuscrite datée du milieu du XIX^e siècle, médiocre à de nombreux points de vue, et le texte de la *Alte Mozart-Ausgabe*. Une révision de cette édition largement répandue, parue il y a quelques années seulement (2001), repose sur le manuscrit redevenu accessible.

L'édition *Urtext* des éditions G. Henle repose en revanche exclusivement sur le manuscrit de Mozart, qui est en général de bonne qualité. Corrections et ajouts ont été effectués avec une extrême prudence et sont toujours signalés par des parenthèses, ou commentés dans les *Bemerkungen* ou *Comments*. Les passages importants du point de vue de l'interprétation sont également commentés lorsqu'ils comportent des erreurs dans les versions précédentes. Les signes absents dans les sources, mais déduits par analogie ou pour des raisons musicales sont ajoutés entre parenthèses. À l'époque de Mozart, on avait notamment pour habitude de ne pas répéter les altérations accidentelles après une barre de mesure et, dans le cas des sauts d'octave, de ne les mentionner que devant la première note. Ces altérations ont été ajoutées conformément aux règles de notation modernes, sans autre signallement. La façon dont Mozart notait les ornements (par exemple ♪ ou ♪) a été modernisée (♪ voire ♪). Dans son manuscrit, Mozart désigne la partie la plus grave par le terme de «basso», qui renvoie ici à la fonction et ne signifie pas qu'elle doit être tenue par une contrebasse (la première édition mentionne d'ailleurs plus précisément qu'il s'agit d'un «Violoncello»).

La maison Henle et l'éditeur scientifique remercient toutes les institutions citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, qui ont mis des sources à leur disposition.

Remagen · Munich, automne 2007
Ernst Hertrich · Wolf-Dieter Seiffert