

# Archiv für Musikwissenschaft

66. Jahrgang · 2009

**Franz Steiner Verlag**



*herausgegeben von*  
Albrecht Riethmüller

*in Verbindung mit*  
Reinhold Brinkmann, Ludwig Finscher,  
Hans-Joachim Hinrichsen,  
Birgit Lodes, Wolfram Steinbeck

## Inhalt des 66. Jahrgangs

<i>Michael Custodis</i> , Theodor W. Adorno und Joseph Müller-Blattau: Strategische Partnerschaft .....	185
<i>Martin Gimm</i> , Eine Episode im Leben von Franz Liszt: Die Familie Hans Conon von der Gabelentz in Altenburg.....	321
<i>Peter Gülke</i> , „Neu instrumentiert u zusammengezogen“ – wo und welche ist Bruckners Vierte Symphonie? .....	343
<i>Helmut Hell</i> , Es existiert kein Musikautograph von Arcangelo Corelli .....	261
<i>Gregor Herzfeld</i> , Historisches Bewusstsein in Morton Feldmans Unterrichtsskizzen .....	218
<i>Marie Louise Herzfeld-Schild</i> , Serialismus aus Tradition. Milton Babbitts Schönberg-Rezeption .....	69
<i>Andreas Jacob</i> , Der Gestus des Improvisatorischen und der Schein der Freiheit .....	1
<i>Nors S. Josephson</i> , Janáček's <i>Intimate Letters</i> (Listy důvěrné). Erotic Biography and Creative Genesis.....	155
<i>Daniel Jütte</i> , Juden als Virtuosen. Eine Studie zur Sozialgeschichte der Musik sowie zur Wirkmächtigkeit einer Denkfigur des 19. Jahrhunderts .....	127
<i>Jin-Ah Kim</i> , Zur Korrelation von Musikkonzept und Person bei G. Ph. Telemann im Vergleich zu J. S. Bach .....	272
<i>Helmut Kirchmeyer</i> , Stockhausens Elektronische Messe nebst einem Vorspann unveröffentlichter Briefe aus seiner Pariser Zeit an Herbert Eimert .....	234
<i>Klaus Pietschmann</i> , Zeit und Ewigkeit. Zum liturgischen Kontext der Gradual- und Alleluia-Gesänge im <i>Magnus Liber Organi</i> .....	54
<i>Markus Rathey</i> , Carl Philipp Emanuel Bachs Donnerode. Zur politischen Funktion des ‚Erhabenen‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts .....	286
<i>Ivana Rentsch</i> , Musik als leidenschaftlicher Augenblick. Jean-Jacques Rousseau, das ‚Ballet en action‘ und die Ästhetik des frühen Melodramas .....	93
<i>Hartmut Schick</i> , Hat Franz Xaver Richter das Streichquartett erfunden? Überlegungen zum 300. Geburtstag des Komponisten, samt einer Hypothese zu Boccherini .....	306
<i>Ulrich Schröter</i> , „Höre, Israel“. Die Bibel in Mendelssohns <i>Elias</i> .....	17
<i>Rebecca Wolf</i> , Musik und Mechanik bei Johann Nepomuk Mälzel .....	110
Die Verfasser der Beiträge.....	92, 185, 260, 352
Namen- und Sachregister des 66. Jahrgangs .....	354

# Hat Franz Xaver Richter das Streichquartett erfunden?

Überlegungen zum 300. Geburtstag des Komponisten,  
samt einer Hypothese zu Boccherini\*

von

HARTMUT SCHICK

It is still unclear when the string quartets of Franz Xaver Richter, which first appeared in print in 1768 and were then edited by Riemann in 1914, were composed and how they should be evaluated with respect to the history of the genre. This study asserts that the six works were most probably written no later than 1756. Aside from a controversially interpreted report by Dittersdorf, stylistic peculiarities, such as the close relation of the fast movements to the trio sonata, lead to this conclusion. In addition, the musical texture with its *concertante* style in all parts exhibits remarkably “modern” traits that anticipate later developments of the genre. Analysis of the musical texture as well as proof of Luigi Boccherini’s visit to the Mannheim Court in 1761 lead to the thesis that Boccherini’s first opus of quartets from that same year were presumably stimulated by the encounter with Richter’s quartets in Mannheim. With this in mind, it appears that Richter should be considered the inventor of the string quartet—the quartet with a genuine cello part—and as a composer who definitively inspired the development of the genre.

Die Frage, welche Rolle Franz Xaver Richter (1709-1789) in der Entwicklungsgeschichte des Streichquartetts gespielt hat, ist bis heute nicht befriedigend beantwortet – jenseits des Faktums, dass er fraglos zu den ersten Komponisten gehört hat, die echte Streichquartette geschrieben haben. Dabei ist das Quartett-Œuvre bei Richter viel überschaubarer als bei den meisten Zeitgenossen und die Editionsfrage schon seit fast einem Jahrhundert ungewöhnlich gut – so gut, wie sonst eigentlich nur bei Joseph Haydn, während ansonsten ja, abgesehen von Boccherinis Opus 2, immer noch so gut wie keine Streichquartette aus der Zeit vor 1770 in Partiturausgaben erschienen sind. Dies gilt gleichermaßen für Joseph Mislivecek und Franz Xaver Duscek wie für Johann Baptist Vanhal, Florian Leopold Gassmann und Wenzel Pichl oder auch André-Ernest-Modeste Grétry, und es erklärt zumindest teilweise auch, weshalb es bis heute eben so schwierig ist, Richters

\* Der Beitrag ist die erweiterte Fassung eines Referats, das auf dem Symposium zum 300. Geburtstag von Franz Xaver Richter gehalten wurde, das vom 30. April bis 3. Mai 2009 in Kempten stattfand, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Gesellschaft Klostermusik in Schwaben.

Quartette historisch einzuordnen. Mit der bloßen Feststellung, dass es sich hier um den wohl ersten und wichtigsten Beitrag zur Gattung aus der Feder eines der führenden älteren Exponenten der Mannheimer Schule handelt, ist nicht eben viel gewonnen.

Überliefert ist von Richter nur ein Opus mit Streichquartetten: eine Sammlung aus sechs Werken, bei der im Nachdruck ein Werk ausgetauscht wurde, so dass insgesamt sieben Quartette vorliegen. Diese erst im Nachdruck als Opus 5 bezeichnete Sammlung erschien erstmals 1768 in London beim Verleger J. Longman & Co. als *Six quartetto's for two violins, tenor and violoncello*. Aus dieser Quelle hat Hugo Riemann 1914 alle sechs Quartette ediert, zusammen mit anderen Quartetten und Quintetten der Mannheimer Schule<sup>1</sup>. Wohl im Jahr 1772 erschien dann bei La Chevardière in Paris ein Nachdruck, der das C-Dur-Quartett durch ein g-Moll-Werk ersetzt und auch die Reihenfolge vertauscht, nun mit dem Titel *Six quatuor pour deux violons, alto viola et basse. Composés par M.<sup>r</sup> Xaverio Ricther [sic] Maître de Chapelle de Strasbourg. Œuvre V<sup>e</sup>*. Anders als vom insgesamt zwölfmal überlieferten Londoner Druck hat sich von diesem Pariser Druck nur ein einziger kompletter Stimmensatz erhalten; das darin neu enthaltene g-Moll-Quartett ist erst 2007 in Partitur ediert worden<sup>2</sup>.

Chronologisch liegt der Londoner Erstdruck dieser Quartette zwischen den 1764 in Paris gedruckten Quartettdivertimenti und den 1771/72 erschienenen Streichquartetten Opus 9 von Joseph Haydn; ebenso liegt er zwischen den im Vorjahr 1767 erschienenen, aber bereits 1761 komponierten Streichquartetten Opus 2 von Luigi Boccherini (die ursprünglich als Opus 1 publiziert wurden) und der 1769 folgenden zweiten Quartettpublikation von Boccherini, den Quartetten Opus 8. Ansonsten sind aus dieser Zeit an Quartettpublikationen nur Misliweceks Quartette Opus 3 überliefert (erschieden in Paris 1768 oder 69), die ebenfalls 1768 in Paris gedruckten Quartette Opus 1 von Michele Barbicci<sup>3</sup> und Vanhals Ende 1769 in Paris erschienene Quartette Opus 1<sup>4</sup>. Richters Quartette gehören also zu den frühesten Quartettpublikationen überhaupt, und es ist nach Boccherinis Opus 2 erst der zweite Druck, in dem die vierte Stimme mit „Violoncello“ bezeichnet ist und nicht mehr (wie bei Haydn und fast allen anderen Zeitgenossen) mit „Basso“, wobei es sich im übrigen auch zweifellos um eine echte Cellostimme handelt, die sich nicht mehr mit Kontrabass oder Violone besetzen lässt.

<sup>1</sup> *Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts, I. Teil: Quartette und Quintette (ohne Klavier)*, hg. von Hugo Riemann, Leipzig 1914 (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. XV).

<sup>2</sup> Franz Xaver Richter, *Sieben Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncello op. 5*, nach dem Erstdruck hg. von Yvonne Morgan, Winterthur 2007 (Partitur und Stimmen). Fünf der im Erstdruck enthaltenen Werke wurden nach einer im Prager Nationalmuseum liegenden zeitgenössischen Abschrift aus dem Fond des Klosters Osek, wo sie jeweils als *Divertimento a quattro* bezeichnet sind, ediert in der Ausgabe: František Xaver Richter, *Divertimenti per quartetto d'archi*, Prag und Bratislava 1969 (= Musica Antiqua Bohemica, Bd. 71). Eigenartigerweise erwähnt Hugo Riemann in seiner Edition in DTB XV überhaupt nicht, dass der Pariser Nachdruck ein neues, siebtes Quartett von Richter enthält.

<sup>3</sup> *Sei quartetti per due Violini, Alto Viola e Basso [...] opera I<sup>a</sup>* (Paris 1768).

<sup>4</sup> *Six Quatuors concertantes A deux Violons Alto et Basse [...] Oeuvre I<sup>e</sup>* (Paris 1769); kurz darauf folgten bereits die 6 Quartette Opus 2. Das c-Moll-Quartett aus Opus 1 ist ediert in: Vanhal, *Six Quartets. An edition and commentary*, hg. von David Wyn Jones, Cardiff 1980, S. 23ff.

Die Gattung Streichquartett ist in ihren Anfängen bekanntlich eingebettet in den Kontext von Sinfonia a quattro, Concerto a quattro, Sonata a quattro und Divertimento<sup>5</sup>, und oft überschneiden sich die Terminologien auch<sup>6</sup>. Wenn man aber den Standpunkt einnimmt – wozu ich tendiere –, dass ein Streichquartett erst dann vorliegt, wenn der vierstimmige Satz nicht mehr sinnvoll chorisch besetzt werden kann und die Bass-Stimme nicht mehr mit einem 16-Fuß-Instrument rechnet oder begleitet werden kann, sondern das Violoncello alleine fordert, dann ist Richters Quartettsammlung tatsächlich der chronologisch zweite Druck von Streichquartetten überhaupt.

Nun läge hier die Vermutung nahe, dass Richter mit seinen Streichquartetten auf die im Vorjahr 1767 in Paris erschienenen Quartette Opus 2 (bzw. 1) von Boccherini reagierte, zumal die Melodik und die Faktur seiner Quartette in manchem durchaus an Boccherini erinnern. Eine solche Boccherini-Rezeption scheidet allerdings als Möglichkeit dann aus, wenn man Richters Quartette mit einem Bericht von Dittersdorf in Verbindung bringt. Karl Ditters von Dittersdorf nämlich erinnert sich in seiner Lebensbeschreibung, schon im Winter 1756/57 „Richtersche Quartetts“ gespielt zu haben. Bei der Beschreibung eines mehrmonatigen Aufenthalts am Hof des Herzogs von Sachsen-Hildburghausen erwähnt Dittersdorf, er habe einmal die Einladung zu einer Schlittenfahrt ausgeschlagen, was ihm das Leben rettete, weil der Pferdeschlitten dann schlimm verunglückte und der Beifahrer ums Leben kam. Stattdessen blieb Dittersdorf am Hof und ging zu seinem Bruder. „Ich traf ihn mit Schweitzer über Rabeners Satyren an,“ schreibt er,

die sie einander wechselweise vorlasen. Wir machten uns an sechs neue Richtersche Quartetts, die Schweitzer bekommen hatte. Er spielte das Violoncell, ich die erste, mein älterer Bruder die zweite Violine und mein jüngerer die Bratsche. Mitten durch tranken wir einen köstlichen Kaffee und rauchten den feinsten Kanaster dazu. Wir waren recht vergnügt. Soeben stimmten wir zu einem neuen Quadro an, als plötzlich die Nachricht [vom Unfall des Schlittens] zu uns herauf scholl<sup>7</sup>. (Bei dem erwähnten, noch sehr jungen Cellisten Schweitzer handelte es sich um Anton Schweitzer, den späteren Komponisten der wienlandschen *Alceste*.)

Dieser Bericht ist zunächst gattungsgeschichtlich bedeutsam als eine der frühesten Schilderungen einer typischen Streichquartettspiel-Situation, die überliefert ist. (Joseph

<sup>5</sup> Hierzu grundlegend: Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts*, Kassel u. a. 1974 (*Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 3); Ders., Art. *Streichquartett*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a. / Stuttgart und Weimar 1998, Sp. 1924-1977; sowie Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett. Teil 1: Von Haydn bis Schubert*, Laaber 2001 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 6,1).

<sup>6</sup> Christian Speck weist z. B. darauf hin, dass Boccherinis Quartette Opus 2 im Titel der in Lucca aufbewahrten Abschriften jeweils „Sonata a quattro“ heißen, im Titel des Erstdrucks von Venier „Sei Quartetti“ oder, in anderen Exemplaren, „Sei Sinfonie a sia Quartetti“, während sie in einer Wiener Stimmenabschrift jeweils als „Concertino“ bezeichnet sind (*Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung*, München 1987, S. 11; vgl. auch dort zu Ferrari).

<sup>7</sup> Karl Ditters von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert*, hg. von Eugen Schmitz, Regensburg 1940, S. 95. Aus dem Kontext lässt sich erschließen, dass es sich um den Winter 1756/57 gehandelt haben muss.

Haydns erstes Quartettspiel bei Carl Joseph Edler von Fürnberg, von dem Haydns Biograph Griesinger berichtet und das Finscher als „Erfindung“ des Streichquartetts qualifiziert, dürfte ebenfalls in diesen Jahren – wohl zwischen 1755 und 1757 – stattgefunden haben<sup>8</sup>.) Vor allem aber deutet der Bericht darauf hin, dass Richters Quartette schon zwölf Jahre vor dem Druck in handschriftlichen Kopien verfügbar waren und demnach mindestens schon 1756 komponiert gewesen sein müssen – wenn es sich denn bei den von Dittersdorf erwähnten Quartetten tatsächlich um die 1768 publizierten Werke handelte<sup>9</sup>.

Ludwig Finscher möchte das nicht glauben und nimmt an, dass Dittersdorf damals nicht die überlieferten Streichquartette, sondern Richters Streichersinfonien spielte<sup>10</sup>. Diese allerdings wurden schon 1744 in Paris gedruckt, in zwei Sammlungen zu je 6 Werken, waren also im Winter 1756/57 bereits gut zwölf Jahre alt. Dittersdorf aber spricht explizit von Novitäten („sechs neue Richtersche Quartetts“). Außerdem sind die Sinfonien von 1744 mit traditionellem Generalbass ausgestattet, nennen im Titel, der chorische Besetzung nahelegt, sogar explizit den Kontrabass – *Six grandes symphonies pour les violons &c. en quatre parties séparées et double basse* – und zeigen durchweg einen (Orchester-)Stil, der den jungen, ehrgeizigen Musikern um Dittersdorf am Hildburghäuser Hof um 1757 schwerlich als neue Kammermusik erschienen sein wird, die man mit Interesse und kennerhaftem Vergnügen durchspielt. Ganz anders die Streichquartette Opus 5 von Richter: Sie mussten den vier jungen Virtuosen damals als aufregend neuartige Musik erschienen sein, die jeden Musiker auch in technischer Hinsicht forderte – insbesondere auch den Cellisten, der in diesem Fall ja eigens die Noten besorgt hatte (möglicherweise gerade deswegen, weil ihm hier die stellenweise konzertante Cellostimme so ungewöhnlich interessant erschienen war). Zudem handelte es sich bei diesen Quartetten um Musik, die – im Unterschied zu den erwähnten Sinfonien – dezidiert nach einer intimen, kammermusikalischen Musiziersituation verlangte, wie sie von Dittersdorf so schön geschildert wird.

Nun ist natürlich nicht auszuschließen, dass es sich bei den von Dittersdorf 1756/57 gespielten Quartetten um andere als die 1768 gedruckten, mithin deutlich früher komponierte Streichquartette von Richter handelte, die sich nur eben nicht erhalten haben. Finschers Argument allerdings, Richters überlieferte Quartette Opus 5 könnten „schon aus stilistischen Gründen nicht wesentlich vor ihrer Drucklegung entstanden sein“<sup>11</sup>, halte ich ebenfalls nicht für zwingend. Richters Streichquartette wirken zwar für die Zeit um

<sup>8</sup> Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 21.

<sup>9</sup> Jochen Reutter, der Dittersdorfs Bericht über das Quartettspiel bereits erwähnt (freilich mit der Datierung Winter 1758/59 statt 1756/57), weist darauf hin, dass Anton Schweitzer als Kapellmeister des Herzogs recht gut an eine Abschrift von Richters Quartette gekommen sein kann, da „über den Chur-Pfälzischen Hohen Ritter-Orden St. Huberti Beziehungen zwischen dem Mannheimer Hof und Sachsen-Hildburghausen bestanden“ (*Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters*, Frankfurt a. M. u. a. 1993, Bd. 1, S. 37f.)

<sup>10</sup> Finscher, *Studien* (wie Anm. 5), S. 115, Fn. 27.

<sup>11</sup> Ebd.; vgl. auch Finschers ansonsten sehr treffende Charakterisierung der Werke in: *Reclams Kammermusikführer*, hg. von Arnold Werner-Jensen, Stuttgart 1990, S. 358f.

1768 tatsächlich in vieler Hinsicht erstaunlich „modern“ – mindestens so sehr wie die fast gleichzeitig erschienenen Quartette von Boccherini. Sie weisen aber andererseits (wie noch zu zeigen ist) auch einige Merkmale auf, die ganz eigentümlich und geradezu retrospektiv sind, Merkmale, die dafür sprechen, dass Richter hier durchaus unabhängig von Boccherini, vor diesem und wohl tatsächlich schon Mitte der 1750er-Jahre einen eigenen Weg zu einer genuinen Streichquartett-Textur gefunden hat, die dann um 1770 immer noch als ausgesprochen avanciert gelten musste.

Friedhelm Krummacher, der bislang als nahezu einziger den Richterschen Quartetten mehr als nur ein paar Sätze gewidmet hat<sup>12</sup>, erwähnt übrigens – wohl unter dem Eindruck von Finscher – schon gar nicht mehr den Dittersdorf-Bericht und die sich dadurch eröffnende Perspektive, Richters Quartette Opus 5 gegenüber dem Druck um zwölf Jahre vorzudatieren. Auch er wird die damit verknüpfte Konsequenz gescheut haben: dass nämlich ausgerechnet der ansonsten so konservative Franz Xaver Richter die Gattung Streichquartett begründet haben sollte.

\*

Schauen wir uns vor diesem Hintergrund die Werke genauer an. Deutlich wird schon auf den ersten Blick, dass sie jedenfalls mit der österreichisch-böhmischen Divertimento-Tradition wenig und mit Joseph Haydns Quartett-Divertimenti aus den 1750er Jahren so gut wie gar nichts gemein haben. Der Satz ist auf keinen Fall mehr chorisch ausführbar; vierte Stimme ist, wie schon gesagt, eine Stimme für Violoncello allein und kein Basso, bei dem ein Violone oder Kontrabass mitgehen sollte oder auch nur könnte. Im Unterschied zu Haydns fünfsätzigen Zyklen mit zwei Menuetten und langsamer Serenata als Zentrum sind Richters Quartette durchweg dreisätzig, bestehend aus einem eröffnenden schnellen oder mäßig schnellen Satz, dem ein Andante folgt – zweiteilig und von durchaus anderer Faktur als bei Haydn – und als Finale in jeweils zwei Fällen ein fugierter Satz (in zweiteiliger Suitenform), ein *Tempo di Minuetto* mit Trio oder ein *Vivace* im 3/8-Takt (der Londoner Druck ordnet die Werke auch in dieser systematischen Reihenfolge an). Nur in einem Quartett, dem an vierter Stelle stehenden Es-Dur-Quartett, sind die ersten beiden Sätze vertauscht: Der Zyklus beginnt hier mit einem kantablen *Larghetto* und liefert den schnellen Satz, ein *Allegro spiritoso*, an zweiter Stelle nach, was hier nun ausnahmsweise dazu führt, dass alle drei Sätze in der Grundtonart stehen.

<sup>12</sup> Krummacher, *Das Streichquartett* (wie. Anm. 5), S. 71-73. Vergleichsweise ausführlich würdigt ansonsten noch Hans Mersmann in seinem Kammermusikführer Richters Quartette (*Die Kammermusik*, Bd. 1, Leipzig 1933, S. 144-146), dabei hervorhebend, es sei dort bereits Jahre vor Haydns „echten“ Streichquartetten „der Streichquartettsatz Haydns [...] in seinen stilistischen Grundlagen festgelegt.“

C-Dur:	Allegro con brio 3/4	Andante poco 3/4	<i>Rincontro</i> Presto ♯
B-Dur:	Poco Allegretto C	Poco Andante 3/4	<i>Fugato</i> Presto ♯
A-Dur:	Allegretto 2/4	Andante 2/4	Tempo di Minuetto $\frac{3}{4}$
Es-Dur:	Larghetto 2/4	Allegro spiritoso 3/4	Tempo di Minuetto $\frac{3}{4}$
G-Dur:	Allegretto 2/4	Andante 3/4	Vivace 3/8
D-Dur:	Allegretto brillante 2/4	Andante grazioso 3/4	Vivace moderato 3/8

Damit ähnelt die Struktur des Opus durchaus derjenigen von Boccherinis erster Quartett-publication Opus 2 mit ihren durchweg dreisätzigen Werken, allerdings mit gewissen Abweichungen: Bei Boccherini steht ein Quartett in einer Molltonart und ist nur ein Finalsatz fugiert angelegt (und im Unterschied zu Richter auch einteilig); dafür erscheint gleich dreimal ein Menuett als Finalsatz, und die schnellen Finalsätze stehen in geradem statt 3/8-Takt. Die Vertauschung der ersten beiden Sätze, also das Beginnen mit einem langsamen Satz, begegnet bei Boccherini in Opus 2 nicht, sondern erst in dem nach Richters Publikation erschienenen Opus 8 und dann gleich dreimal in Opus 9.

Dass Richter sich die Opus-Struktur und die Satztypen von Boccherinis Opus 2 zum Modell genommen hätte, lässt sich daraus nicht ablesen. Eher scheint er in seinem so planvoll angelegten Opus systematisch verschiedene Möglichkeiten der Zyklus-Bildung erprobt zu haben, wozu auch passt, dass die beiden kontrapunktischen Finalsätze sehr verschieden gestaltet sind. Der erste Finalsatz ist überschrieben mit der (singulären) Bezeichnung *Rincontro*, was wohl das Zusammentreffen von Dux und Comes in der extrem enggeführten Struktur des fugierten Beginns meint. Insgesamt ist der Satz zwar sehr kontrapunktisch, aber kein echtes Fugato, wie es dann tatsächlich im zweiten Quartett begegnet, ebenfalls in zweiteiliger Suitensatzform. Beide Sätze demonstrieren mit ihrer Kontrapunktik die virtuelle Gleichberechtigung aller vier Instrumente im Quartett in einer Weise, die sich bei Haydn bekanntlich erst in den Fugenfinali von Opus 20 findet und bei Boccherini auch nur einmal in Opus 2, nämlich im fugierten Finale von dessen B-Dur-Quartett.

Das auffälligste Merkmal von Richters Quartettschreibweise ist nun zweifellos die konzertante Behandlung aller vier Instrumente. Die Selbständigkeit und phasenweise sogar Virtuosität, die Richter jedem Instrument zugesteht, ist für die Frühzeit des Streichquartetts nahezu ohne Beispiel. Passagen wie der Beginn des zweiten Teils im Kopfsatz des B-Dur-Quartetts (siehe Beispiel 1) wären im österreichisch-böhmischen Quartettdivertimento der 1750er und -60er Jahre oder in den italienischen Gattungen Sinfonia, Concerto und Sonata a quattro undenkbar.

Beispiel 1: Fr. X. Richter, Quartett B-Dur: I. Satz, Beginn 2. Teil (aus: DTB XV, S. 13).

Die Bratsche, die Richter übrigens so gut wie nie oktavierend mit der Cellostimme verkoppelt, sondern durchweg selbständig führt, eröffnet hier mit solistischer Geste den Mittelteil des Satzes mit der Motivik des Satzanfangs. Nach anderthalb Takten wird sie zur Bassstimme eines tiefen Trios, in dem das Cello melodisch führend hervortritt, in der Unterterz begleitet von der 2. Violine, die wiederum anschließend zwei Oktaven höher das Anfangsmotiv wieder aufnimmt, beantwortet von der 1. Violine, die erst im fünften Takt eingreift und die Führung übernimmt. In lockerem Satz duettieren anschließend die beiden Geigen mit virtuoson Zweiunddreißigstel-Passagen, an denen sich zuletzt auch die Bratsche beteiligt, und weiter geht es mit Sechzehntelfiguren, die nacheinander in drei verschiedenen Instrumentenpaaren durchgeführt werden: Mittelstimmen, Oberstimmen und Unterstimmen. Passagen wie diese sind sicherlich verantwortlich dafür, dass Finscher sich für diese Quartette keine Entstehung in den 1750er Jahren vorstellen konnte. Im Grunde verweisen diese Texturen voraus auf das Pariser Quatuor concertant des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts und auf die deutlich davon geprägten, späten Preußischen Quartette von Mozart (und müssten insofern selbst für das Jahr des Erstdrucks – 1768 – als „verfrüht“ gelten).

Vergleichbare Texturen gibt es im Quartettrepertoire der 1760er Jahre höchstens noch bei Boccherini, und natürlich ließe sich gut vorstellen, dass Richter in Mannheim die 1767 in Paris erschienenen, ähnlich konzertanten Quartette Opus 2 von Boccherini<sup>13</sup> sehr schnell und intensiv rezipiert hat und durch sie zu ähnlich differenzierten Texturen angeregt wurde. Die Beziehungen zwischen der Mannheimer Schule und der Musikverlagsmetropole Paris waren ja eng; schon Johann Stamitz ließ seine epochal neuen Werke in Paris verlegen, und sicher hat man in Mannheim Wert darauf gelegt, auch immer sofort die neuesten Musikdrucke aus Paris zu bekommen.

Schaut man genauer hin, dann gibt es freilich auch nicht unerhebliche Unterschiede zwischen Richters Quartett-Textur und der von Boccherinis Opus 2. Richter schreibt zwar auch ausgedehnte Passagen mit solistisch führendem Violoncello, insbesondere im G-Dur-Quartett, wo eines der Soli nicht weniger als 17 Takte umfasst, und wie bei Boccherini übernimmt in solchen Passagen zumeist die Bratsche Bassfunktion – eine Textur, die bei Boccherini auch typisch ist für dessen Cellokonzerte<sup>14</sup>. Verständlicherweise führt er allerdings das Cello längst nicht so hoch wie Boccherini, der die Cellostimme wesentlich auch zu seiner Selbstdarstellung als Virtuose nutzte – über die 4. Lage auf der A-Saite geht es bei Richter nie hinaus, und schon gar nicht, wie bei Boccherini, in die zweigestrichene Oktave. Dafür gestaltet Richter die Bratschenstimme technisch anspruchsvoller als Boccherini. Zwar beteiligt auch dieser die Bratsche häufig am motivischen Stimmen-Gewebe, doch gibt er ihr keine virtuos-konzertanten Passagen, in der sie alleine für einige Takte hervortreten kann, wie das bei Richter in fast jedem Satz der Fall ist. Ein längeres Bratschensolo erscheint zum Beispiel in der Reprise des *Allegro spiritoso* von Richters Es-Dur-Quartett<sup>15</sup>. Hier eröffnet die 1. Violine mit vier Takten vom Beginn die Reprise. Es folgt ein eingeschobener neuer Abschnitt, in dem die Bratsche mit einem recht virtuoson Solo zehn Takte lang die Führungsrolle inne hat. Danach duettiert sie mit der 1. Violine, grundiert von einer sich in langen Sechzehntel-figurationen ergehenden Cellostimme.

Strukturell noch signifikanter ist der Unterschied in der Behandlung und Gewichtung der zweiten Geige. Bei Boccherini ist diese fast durchweg der ersten Geige untergeordnet und bekommt nur ganz selten kleine Soli (etwa in Opus 2, Nr. 1, Takt 5). Insbesondere an den Satzanfängen dominiert immer die 1. Violine mit der melodisch führenden Stimme den Satz, mit Ausnahme nur der langsamen Sätze von Opus 2, Nr. 1 und 2, die jeweils mit einem Cello-Solo beginnen (wobei im zweiten Fall die 1. Violine immerhin noch beginnt). Ganz anders Richter: Er gibt der zweiten Violine nicht nur in fast jedem Satz längere oder kürzere Soli, sondern lässt ihr sogar nicht selten am Satzanfang den Vortritt vor der 1. Violine. In nicht weniger als drei Kopfsätzen und in zwei Finalsätzen seiner Quartette pausiert am Satzbeginn die 1. Violine, während die 2. Violine die Anfangsmotivik einführt. Der Satz beginnt so mit einem Unterstimmtrio von bis zu zehn Takten

<sup>13</sup> Vgl. die Studienpartituren von Boccherinis sechs Quartetten op. 2, hg. von Christian Speck, Cello 1987ff.

<sup>14</sup> Vgl. Speck (wie Anm. 6), S. 57f.

<sup>15</sup> DTB XV (wie Anm. 1), S. 39, ab 3. Akkolade.

Dauer, wenn nicht sogar (wie am Beginn des B-Dur-Quartetts) nur zweistimmig. In all den Fällen, in denen die 2. Violine den Satz beginnt, wiederholt nach einigen Takten die 1. Violine den Anfangsgedanken in der Oberquinte und der Dominanttonart, wobei der Satz hier entweder vierstimmig werden kann oder – wie in den beiden Finalsätzen – auch weiterhin dreistimmig bleiben kann, dadurch, dass nun die 2. Geige pausiert.

Ebenso häufig begegnet am Beginn der schnellen Sätze die komplementäre Textur, wie sie zum Beispiel das A-Dur-Quartett zeigt: Die 1. Violine führt den Satz an, während die 2. Violine zunächst pausiert. Anschließend wird der Anfangsgedanke von der 2. Violine als höchste Stimme wiederholt, entweder in der Oberquinte oder der Unteroktav, während nun die 1. Violine oder auch die Bratsche pausiert. Der Satz beginnt also mit zwei verschiedenen Trios und wird erst nach zehn bis zwanzig Takten überhaupt vierstimmig. Analog ist die Situation dann in der Regel am Beginn des zweiten Teils, nach dem Doppelstrich, wo stereotyp der Anfangsgedanke wiederum als Trio in der Sekundärtonart wiederholt wird (und dann in einen recht umfangreichen neuen Abschnitt übergeht, der höchstens ansatzweise Durchführungscharakter hat). Eine davon abweichende Anfangstextur zeigen unter den schnellen Sätzen von Richters Erstdruck allein die beiden kontrapunktischen Finalsätze, und insgesamt beginnt so überhaupt keiner der schnellen Sätze in vollem, vierstimmigem Satz.

Welchem Vorbild diese Anfänge der schnellen Sätze verpflichtet sind, ist unschwer zu erkennen: Es ist die Triosonate des Generalbasszeitalters, und zwar in ihrer Standardbesetzung aus zwei gleich geschlüsselten Diskantstimmen und begleitendem Generalbass. Richter, der im Unterschied zum 34 Jahre jüngeren Boccherini noch mitten im Generalbasszeitalter geboren wurde (1709) und aufwuchs, publizierte ja vor den Streichquartetten selber noch Triosonaten-Sammlungen: 1760 und 1767 als Opera 3 und 4 jeweils sechs Triosonaten für 2 Violinen und Generalbass, davor aber auch schon seit 1759 Sonaten, die bereits auf dem Weg zum Klaviertrio sind und die zweite Sopranstimme in die rechte Hand des obligaten Cembalos verlegen<sup>16</sup>. Auch dort entspricht die Textur der Anfänge jeweils beider Teile der Ecksätze mit dem sukzessiven Einsetzen zunächst der einen, dann der anderen Diskantstimme mit der gleichen Thematik derjenigen, die bei Richters schnellen Streichquartettsätzen dominiert.

Dass nun vor allem die Anfänge, aber auch andere Passagen seiner schnellen Quartettsätze deutlich von der Triosonate herkommen, ist zweifellos ein archaischer Zug in Richters Quartetten, der gut zu der Vermutung passt, dass die Werke tatsächlich schon Mitte der 1750er Jahre entstanden sind (und damit zwangsläufig ohne gattungsimmanentes Vorbild). Auch die altväterlich-barock anmutende Melodik gerade dieser Satzanfänge ließe eher an die 1750er als die späten 60er Jahre denken. Insbesondere aber – und ganz unabhängig von der Datierungsfrage – wird dadurch vollends deutlich, dass Richter seinen Quartettsatz offenkundig nicht in der Auseinandersetzung mit Boccherini (und damit notwendigerweise erst in den späten 1760er Jahren) entwickelt hat. Derartige

<sup>16</sup> Vgl. die Auswahlsgabe von Richters Sonaten für Flöte (Violine), Cembalo und Violoncello, hg. von Jochen Reutter, Wien 2004.

Triosonaten-Texturen nämlich spielen bei Boccherini, wie wohl auch bei den anderen Quartettkomponisten der 1760er und 70er Jahre, keine Rolle; insbesondere die Werkanfänge sind in Boccherinis Opus 2 durchweg vierstimmig gehalten. Allem Anschein nach hat Richter in Mannheim ohne fremde Anregungen eben seinen ganz eigenen Weg zum Streichquartett gefunden.

Ein anderes Bild zeigt bei Richter dann erst das g-Moll-Quartett, das im Nachdruck von 1772 das C-Dur-Quartett ersetzt (siehe Beispiel 2). Hier stellt Richter dem Anfangs-allegro eine langsame Einleitung voran, die – mit fast schon demonstrativer Geste – genuin quartettmäßig beginnt, nämlich mit einer polyphonen, vierstimmigen Durchimitation des Anfangssoggetto. Das nachfolgende *Allegro* beginnt ebenfalls ohne jede Nähe zur Triosonate, nämlich vollstimmig mit einer (nun auch motivisch viel moderner wirkenden) Unisono-Phrase, die sich dann vierstimmig auffächert. Dieser signifikante Kontrast zu den sechs Quartetten des Erstdrucks spricht dafür, dass hier tatsächlich ein nachkomponiertes, späteres Werk vorliegt und dass umgekehrt die sechs Quartette des Erstdrucks zumindest einige, wenn nicht viele Jahre früher entstanden sind – womöglich also schon in den 1750er Jahren.

The image shows a musical score for a string quartet. The top section is labeled 'Larghetto' and consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is in G minor (three flats) and 3/4 time. The bottom section is labeled 'Allegro spiritoso' and also consists of four staves for the same instruments. This section begins with a unisono phrase in the first staff, which then opens into four parts in the subsequent staves.

Beispiel 2: Richter, Quartett g-Moll aus Opus 5 (1772): Beginn I. Satz und T. 46ff. (Ausgabe von Y. Morgan, Winterthur 2007, mit freundlicher Genehmigung).

\*

Weitgehend frei von solcher Anlehnung an Triosonaten-Texturen sind bereits im Erstdruck auffallenderweise die langsamen Sätze. Sie wirken in ihrem Satz und ihrer Motivik deutlich moderner als die schnellen Sätze und in bemerkenswerter Weise ausgereift – nicht zuletzt auch dadurch, dass hier die Formen konziser gefasst sind und weniger

ausufernd als in den oft sehr redselig-weitschweifigen Allegro-Sätzen. Vielleicht der eindrucksvollste dieser langsamen Sätze ist das *Andante poco* des (im Nachdruck dann merkwürdigerweise fehlenden) C-Dur-Quartetts (siehe Beispiel 3).

*Andante poco.*

The musical score is presented in three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass). The first system (measures 1-6) shows the initial melodic entries. The second system (measures 7-12) continues the development with dynamic markings like 'Pia' and 'Rinf'. The third system (measures 13-18) features a 'Solo' section for the first violin and first viola, with 'MF' markings for the other instruments.

Beispiel 3: Richter, Quartett C-Dur: Beginn II. Satz (aus: DTB XV, S. 6).

Richter schreibt hier einen von der Triosonate sich gänzlich lösenden Satz, der alle vier Instrumente so elegant und gleichberechtigt am Satzgeschehen beteiligt, wie man das im Grunde erst beim reifen Haydn und beim späten Mozart kennt, aber kaum je aus der Frühzeit der Gattung. Elegant und expressiv ist schon die Art und Weise, wie das Anfangsmotiv in sich steigernder Überhöhung von der Bratsche über die 2. Violine in die 1. Violine aufsteigt, ebenso die Art und Weise, wie in der dritten Akkolade das Tonleitermotiv durch die Stimmen gereicht wird. Sehr reizvoll und farbkrafftig ist die Textur ab Takt 10: ein Unterstimmenduet in Alt-/Tenorlage, zu dem die beiden Violinen auf der leeren G-Saite bordunartig den Bass liefern. Eine solche Stimmendisposition mit Violinen in Bassfunktion ist selbst bei Boccherini eine extreme Rarität: Sie begegnet bei dessen Opus 2 nur einmal kurz im Trio des Menuetts von Nr. 3 (G 161); bei Joseph Haydn erscheint sie zumindest in den Quartetten bis Opus 33 nirgends, und bei Mozart überhaupt nie. (Haydn und Mozart kennen nur den Lagentausch zwischen Bratsche und

Cello, der bei Boccherini und Richter ja sehr häufig ist: Haydn experimentiert damit erstmals in Opus 20, verzichtet dann aber in Opus 33 wieder darauf<sup>17</sup>; Mozart erprobt dies erst an einer Stelle im D-Dur-Quartett KV 499 und forciert es dann in den späten Preußischen Quartetten, doch übernimmt dann stets die Bratsche Bassfunktion, nie werden Bratsche und Cello über die 2. oder gar 1. Geige gelegt.) Reizvoll sind dann auch die wechselnden Duette am Ende des 1. Teils von Richters Andante-Satz und die Neufassung der Anfangstextur am Beginn des 2. Teils, nun ausgehend vom Cello und mit enormer Spreizung der Einsatzintervalle.

Nicht weniger interessant ist das *Poco Andante* des B-Dur-Quartetts (siehe Notenbeispiel 4). Hier ist weniger die Textur als vielmehr die Harmonik bemerkenswert, die deutlich über den für „Mannheimer“ Verhältnisse typischen Radius hinausgeht. Der in g-Moll stehende Satz wendet sich zum Beispiel schon zu Beginn über einen übermäßigen Dreiklang *g-h-es* zum neapolitanischen As-Dur-Dreiklang. Die Melodik der 1. Violine ist hochexpressiv – wechselnd zwischen singenden, rhetorisch deklamierenden und seufzenden oder abgehackt stammelnden Pathosgesten. Das g-Moll des Beginns gewinnt so einen tiefensten, tragischen Ausdruck, der bereits an entsprechende g-Moll-Arien von Mozart oder an Mozarts Streichquintett g-Moll KV 516 denken lässt und die floskelhaften Manierismen der Mannheimer Schule weit transzendiert. Insbesondere die Takte 7ff. mit ihren hochexpressiven, fallenden Quintskalen hätte gerade so auch ein Mozart schreiben können. Auch hier fächert sich die Textur im weiteren Verlauf reizvoll auf: mit einem „singenden“ Violoncello über 2. Geige und Bratsche ab Takt 14, gefolgt von lockerem, durchbrochenem Satz in eintaktigem Fakturwechsel. Der 2. Teil des Satzes intensiviert dann stellenweise sogar noch den Ausdruck.

\*

Welche gattungsgeschichtliche Bedeutung kommt nun Richters Streichquartetten zu? Hugo Riemann schrieb 1914 in seiner Edition, Richters Opus 5 sei „augenscheinlich von einer ähnlichen stark anregenden Wirkung gewesen wie Stamitzs Trios Op. 1; wenigstens begegnet man vielfach Anklängen an dasselbe“<sup>18</sup>. Da Riemann keinerlei Belege dafür bringt, bleibt dies eine bloße Behauptung, die sich gut in Riemanns problematische Tendenz fügt, die Rolle der Mannheimer Schule für die Fundierung des Wiener klassischen Stils mit allen Mitteln aufzuwerten und so nicht selten auch überzubewerten<sup>19</sup>.

Unmittelbare Nachfolger hat Richter mit seinen Streichquartetten in der Mannheimer Hofkapelle offenbar nicht gefunden. Ob und inwieweit die zwei Quartettpublikationen des Mannheimers Ignaz Fränzl (Paris 1770 und 1771) von Richter angeregt oder be-

<sup>17</sup> Erst in den „Preußischen Quartetten“ Opus 50 kommt er wieder darauf zurück: in den langsamen Sätzen von Nr. 3 und 4 (jeweils mit „singenden“ Cello-Melodien in Tenor-Altlage über Bratschenbass).

<sup>18</sup> Vorwort zu DTB XV (wie Anm. 1), S. XIII.

<sup>19</sup> Vgl. auch Riemann ebd.: „An einen Einfluß der Quartette Haydns oder Boccherinis auf Richters Schreibweise ist nicht zu denken, da Richter den damals bekannten Quartetten beider weit überlegen ist.“

Poco Andante.

7

12

Beispiel 4: Richter, Quartett B-Dur, Beginn II. Satz (aus: DTB XV, S. 15).

einflusst wurden, wäre noch zu untersuchen<sup>20</sup>. Unklar ist auch, ob Richters Quartette, als sie ab 1768 gedruckt wurden, neben dem schnell sehr erfolgreichen Boccherini eine ergänzende Vorbildfunktion für die Entwicklung des Pariser *Quatuor concertant* hatten.

Für die Gattungsgeschichte noch interessanter wäre freilich die Frage, ob Richters Quartette schon vor ihrer Drucklegung außerhalb des Mannheimer Hofes einen Einfluss auf die Gattungsentwicklung ausübten. Immerhin kehrte Dittersdorf (bzw. Ditters, wie er damals noch hieß) nach den Monaten, die er in Hildburghausen zugebracht hatte, im Jahr 1757 mit seinem Dienstherrn wieder nach Wien zurück. Er könnte dabei gut Kopien jener Richter-Quartette, deren Spielen ihm quasi das Leben gerettet hatte, nach Wien mitgenommen haben. Dort lernte er bald darauf Joseph Haydn kennen, der just in diesen Jahren – wohl zwischen 1755 und 1759 – seine Quartettdivertimenti schrieb und schon deshalb an Streichquartetten wie denen von Richter extrem interessiert gewesen sein

<sup>20</sup> Die unpubliziert gebliebenen und kaum datierbaren Streichquartette von Ignaz Holzbauer haben mit Richters Quartett-Typus jedenfalls wenig gemein; vgl. die beiden bislang edierten Werke, ein Es-Dur-Quartett und eine Sonata da camera in f-Moll, in: Ignaz Holzbauer, *Instrumentale Kammermusik*, hg. von Ursula Lehmann, Kassel 1953 (= Das Erbe deutscher Musik, Bd. 24).

wird, auch wenn seine Art des Komponierens mit ihrem Fokus auf motivischer Arbeit und thematischer Ökonomie von derjenigen Richters grundverschieden war und auch weiterhin blieb.

Musikgeschichtlich weitaus relevanter wäre es deshalb, zu klären, ob Luigi Boccherini damals Richters Quartette kennen gelernt hat. Schließlich lebte der junge, gerade 15jährige Cellist Boccherini ab Ende 1757 neun Monate in Wien, als Solist bei den Fastenkonzerten und als Musiker im Theater am Kärntnertor, und auch in den Jahren 1760/61 und 1763/64 verbrachte er in gleicher Funktion die Theatersaison in Wien<sup>21</sup>. Er hätte also genügend Zeit und Gelegenheit gehabt, Dittersdorf kennenzulernen und mit diesem womöglich auch die gerade für einen virtuosen Cellisten wie Boccherini so attraktiven richterschen Quartette zu spielen. Damit nicht genug: Höchstwahrscheinlich hatte Boccherini damals sogar die Gelegenheit, Richter selber in Mannheim kennenzulernen. Eine bislang in der Literatur noch nie erwähnte Quelle, auf die mich Bärbel Pelker freundlicherweise aufmerksam machte, belegt nämlich, dass Boccherini im Mai 1761 den Mannheimer Hof besuchte, um sich für eine vakante Cellistenstelle in der Hofkapelle zu bewerben: Der Mannheimer Minister Heinrich Anton Freiherr von Beckers schreibt in einem Brief vom 27. Mai 1761 an den kurpfälzischen Vertreter in Wien, Heinrich Joseph von Ritter, er habe vor zwei Tagen den ihm von Ritter in einem Begleitschreiben sehr empfohlenen Cellisten „Boccarini“ empfangen, er könne jedoch nichts für diesen tun, da die Mannheimer Hofmusiker sehr eifersüchtig über ihren Bereich wachten und jede Einmischung abwehrten<sup>22</sup>.

Wenn Boccherini in Mannheim mit seiner Bewerbung auch erfolglos war, könnte er doch dort immerhin Richter getroffen und auch dessen Quartette kennen gelernt, ja sogar selber gespielt haben – seien es die überlieferten, erst 1768 gedruckten sechs Quartette oder auch verlorengegangene Vorläufer (auf die sich Dittersdorfs Bericht ja ebenso gut beziehen könnte). Für solche Streichquartette mit obligatem, partiell konzertierendem Violoncello, wie es sie damals noch nirgendwo sonst gab, muss sich Boccherini 1761 jedenfalls ganz besonders interessiert haben: Schließlich schrieb er selber just 1761, also während oder kurz nach seiner zweiten Wiener Zeit, seine ersten sechs Streichquartette (Opus 1 bzw. 2). Und diese ähneln nun in so gut wie nichts den Haydnschen Quartettdivertimenti, die sich gerade erst zu verbreiten begannen, zeigen dafür aber im wesentlichen die gleiche, neue Art von konzertantem Streichquartettsatz, analoge dreisätzliche Struktur, ähnliche Form- und Melodiebildung und ähnlich reihenden musikalischen Satzbau (fast ohne motivische Arbeit) wie Richters Streichquartette Opus 5.

<sup>21</sup> Vgl. Daniel Hertz, *The Young Boccherini: Lucca, Vienna, and the Electoral Courts*, in: JM 13 (1995), S. 103-116, hier S. 105f.; Christian Speck, Art. *Boccherini*, in: MGG2, Personenteil Bd. 3, Kassel u. a. / Stuttgart und Weimar 2000, Sp. 148.

<sup>22</sup> München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Sign.: Bayerische Gesandtschaft Wien 665. Ich danke Bärbel Pelker von der Heidelberger Forschungsstelle „Hofmusik im deutschen Südwesten“ sehr für den Hinweis auf diesen Brief, die Briefkopie und die Erläuterung der Begleitumstände: Nach dem Tod von Anton Fils 1760 war die zweite führende Cellistenstelle der Mannheimer Hofkapelle zwar mit Anton Eytner besetzt worden, doch dürfte dieser sich noch im Probejahr befunden haben, als sich Boccherini (wohl auf Anraten Ritters) um die Stelle bemühte.

Wesentliche Unterschiede bestehen nur darin, dass Boccherini zum einen sein Instrument, das Violoncello, gegenüber den mittleren Streichern noch stärker als Richter aufwertet und es durchweg zum zweiten Solisten des Ensembles macht, zum andern nicht mehr, wie dies noch Richter in einigen Sätzen tut, vom Triosonatensatz ausgeht.

Nun ist der erwähnte Dittersdorf-Bericht nach wie vor der einzige Beleg dafür, dass Richter bereits vor 1761 Streichquartette geschrieben hatte, und es könnten immerhin auch andere als die überlieferten gewesen sein. Wenn es die 1768 gedruckten waren, fragt man sich, wieso Richter – ganz gegen seine sonstige Gewohnheit – hier elf bis zwölf Jahre mit der Publikation gewartet haben sollte. (Freilich gab auch Boccherini seine Quartette erst sechs Jahre nach der Komposition in den Druck, und gerade deren sofortiger Erfolg könnte den Londoner Verleger bzw. Richter dann gut motiviert haben, jetzt dessen ganz ähnliche Werke ebenfalls zu publizieren.) Möglich wäre ansonsten auch, dass Richter die in den 1750er Jahren geschriebenen Quartette Jahre später für den Druck noch gründlich überarbeitet, vielleicht sogar einzelne Sätze ausgetauscht oder auch neue Quartette hinzugefügt hat (was etwa die deutlich modernere Textur der beiden besprochenen Mittelsätze erklären könnte).

Wie auch immer: Die eigentümliche Koinzidenz, dass der achtzehnjährige Boccherini just in dem Jahr, in dem er mutmaßlich Richter in Mannheim kennen lernte, Streichquartette von einer ganz ähnlichen Faktur schrieb, wie sie in Richters Quartetten Opus 5 vorliegt (ansonsten aber vor Richter und Boccherini nirgends), lässt immerhin in aller Vorsicht vermuten, dass Boccherini durch eine solche frühe Richter-Rezeption 1761 zu seinem konzertanten, dem haydnischen entgegengesetzten Quartettstil angeregt wurde. Sollte dies tatsächlich so gewesen sein, dann müsste man gerechterweise Franz Xaver Richter nicht nur als einen der Pioniere des Streichquartetts bezeichnen, sondern als denjenigen, der neben Joseph Haydn den anderen entscheidenden Funken zur Erfindung und Etablierung der Gattung Streichquartett schlug. Setzt man aber die eigentliche Entwicklung des Streichquartettsatzes bei Haydn erst mit dem 1771/72 publizierten Opus 9 an, dann spricht jedenfalls manches dafür, dass künftig nicht etwa Luigi Boccherini, sondern Franz Xaver Richter als „Erfinder“ oder „Vater“ des Streichquartetts zu gelten hätte. Einmal mehr hätte man sich damit von alten, liebgewordenen Traditionen musikalischer Heroengeschichtsschreibung zu trennen.