



Mozart STRING
QUINTETS
THE NASH ENSEMBLE

with PHILIP DUKES *viola*

hyperion

AFTER TASTING OPERATIC SUCCESS on his three Italian journeys of 1770–73, culminating in the triumph of *Lucio Silla* in Milan, Mozart felt increasingly stifled by what he regarded as the pettiness and provincialism of Salzburg. As he wrote to a family friend a few years later: ‘Salzburg is no place for my talent. In the first place the court musicians do not enjoy a good reputation; secondly one hears nothing; there’s no theatre, no opera!—and even if they wanted to stage one, who is there to sing?’ Barely had Wolfgang and his father Leopold arrived back in his home town in March 1773 than he was itching to be on the road again. In July father and son duly travelled to Vienna in the hope of securing a permanent post at the imperial court. Ten weeks later they would return to Salzburg empty-handed. Crucially, Leopold had reckoned without Empress Maria Theresa’s long-standing antipathy to what she saw as the vulgar Mozart travelling family circus.

Yet for all its professional frustrations, 1773 was a fruitful year for the seventeen-year-old Mozart. In Vienna he produced a set of string quartets, K168–173, under the influence of Haydn’s recent quartets Opp 9, 17 and 20. Autumn saw the composition of the ‘little’ G minor Symphony, K183, the earliest of his symphonies in the regular repertoire today. Then in December he wrote his first keyboard concerto, K175, and revised and completed a string quintet, with two violas, he had begun some time between his return from Italy and his Viennese sojourn. The immediate stimulus for this relatively novel instrumental combination (the numerous quintets Boccherini composed in Madrid from around 1770 all use two cellos) seems to have been a *Notturno* in C major by Mozart’s Salzburg friend and colleague Michael Haydn, younger brother of Joseph. Throughout his life Mozart loved the dusky sonority of the viola, always his instrument of choice when he played chamber music with friends. Beyond

that, prompted by Michael Haydn’s charming, lightweight *Notturno*, he was evidently eager to explore a medium that enabled him to indulge his fondness for dark, saturated textures and rich inner part-writing.

Compared with the near-contemporary quartets, K168–173, with their often consciously ‘intellectual’ tone, the **String Quintet in B flat major K174** wears an air of divertimento-like relaxation. It is also more spaciouly conceived than the quartets. As Charles Rosen puts it in a superb chapter on Mozart’s string quintets in *The Classical Style* (Faber, 1971): ‘The classical feeling for balance demanded that the fuller and richer sonority of the quintet be given a larger framework . . . than was fitting for the string quartet.’ In the opening *Allegro moderato* (the tempo designation alone implies breadth) Mozart immediately takes advantage of his enhanced resources, presenting the long-breathed opening theme on first violin, supported by a nagging, accented figure from second violin and second viola in octaves, and then repeating it on first viola. Throughout the movement he contrasts solo passages, sonorous quasi-orchestral writing and (especially in the dramatic sequences of the development) more closely woven imitative textures.

In the *Adagio*, the key of E flat—in which strings sound at their most mellow—and mutes for all five instruments impart a soft sheen to the sonority. This is one of the loveliest slow movements from Mozart’s teens, growing from a unison arpeggio figure that then becomes an accompaniment to the eloquent theme begun by the first violin and continued by the second. Just before the theme’s return, the idyllic mood is disrupted by a passage of startling emotional power as first viola traces a contorted chromatic line beneath grinding suspensions from the violins.

The lusty minuet makes witty—and distinctly Haydn-esque—sport with a little four-note figure, while in the trio second violin and viola softly echo phrases proposed



by the first pair, a charming exploitation of the new medium. Mozart drastically revised the finale when he returned to the quartet at the end of 1773, *inter alia* adding a new theme at the outset and turning the original beginning into a subsidiary theme. The upshot is a movement of exhilarating verve and inventiveness, with the instruments now chattering in pairs, now combining in that free, informal counterpoint that Mozart had doubtless admired in Haydn finales like those of the quartets Op 17 No 6 and Op 20 No 4.

Not until the spring of 1787, after he had achieved mastery of the string quartet medium in the six 'Haydn' Quartets and the lone 'Hoffmeister' Quartet, K499, did Mozart return to the string quintet with a contrasted pair of works, K515 and 516. Although he had recently triumphed with *Figaro* in Prague, prompting the commission for *Don Giovanni*, this was a troubled period for the composer. His glory days as virtuoso-impresario were over. His father was

now gravely ill, and his 'best and dearest friend' Count August von Hatzfeld, a fine amateur violinist, had recently died at the age of thirty-one. In April Mozart and his wife were obliged to leave their lavish apartment in the Domgasse for a cheaper one in the Viennese suburbs, a move acerbically noted by Leopold in a letter to his daughter Nannerl—his last recorded words about his son.

Mozart's chief sources of income were now his modest salary as court *Kammermusicus* and the fees he earned from pupils and from the sale of manuscript copies and publication rights of his works, mainly chamber music. Purchasers of manuscript copies traditionally enjoyed privileged use of a work or set of works for a fixed period before publication. But with Mozart already being branded a 'difficult' composer in some quarters, he found few takers for the string quintets K515 and 516 and the quintet arrangement, K406, of the C minor Wind Serenade (eighteenth-century chamber works were usually sold in sets of three or six). After advertising the three string quintets in manuscript copies 'finely and correctly written', for the sum of four ducats, in the *Wiener Zeitung* of 2 April 1788, Mozart was forced to make the humiliating announcement shortly afterwards that: 'As the number of subscribers is still very small, I find myself obliged to postpone publication of my three quintets until 1 January 1789.' Mozart eventually sold the three works to the firm of Artaria, who issued K515 in 1789, K516 in 1790 and K406 in 1792, the year after the composer's death.

Completed on 19 April 1787, the **String Quintet in C major K515** is the most amply scaled of all Mozart's chamber works. Its breadth and grandeur of conception, prompted by the richness of the quintet sonority, makes it a counterpart to two Olympian orchestral masterpieces in the same key, the Piano Concerto K503 and the 'Jupiter' Symphony. Rosen has rightly called the first movement 'the largest sonata allegro before Beethoven'. Indeed, it

prefigures Beethoven's F major 'Razumovsky' Quartet, Op 59 No 1, in its evocation of vast, calm vistas, created by a succession of expansive themes against (for a classical work) unusually slow-changing harmonies. From the cello–violin dialogues of the opening theme, with the parts reversed when the theme is repeated in C minor, through the gorgeous chromatic deflections, to the exposition's oscillating closing theme over a cello pedal (shades here of the *Figaro* overture shorn of its nervous energy), everything unfolds with Apollonian majesty. Exploiting the medium's potential for rich polyphony, Mozart builds the development to a magnificent climax in an intricate double canon on the *Figaro* theme, with first violin imitated by cello, second violin by first viola. There is further polyphonic elaboration in the coda, whose serene spaciousness is in keeping with the proportions of the whole movement.

Whereas the first movement employs the five instruments in myriad permutations, the *Andante*—in sonata form without development—is in essence a love duet for first violin and viola, with increasingly florid arabesques that culminate in a rapturous quasi-cadenza. The mood is one of unsullied Arcadian bliss, like one of Mozart's Salzburg serenades deepened and transfigured. In contrast with the surrounding movements, the minuet (placed before the *Andante* in some editions, as here) is a curiously evasive, unsettled piece, beginning tentatively with a ten-bar phrase (four bars plus six) which Mozart proceeds to develop in ever-changing textures. The trio, appreciably longer than the minuet, is just as extraordinary: its first fourteen bars sound like a gigantic, speculative upbeat to the *Ländler* tune played by the violins in octaves over an accompaniment suggestive of a village band.

The catchy contredanse melody that launches the finale has a similar popular flavour. But from this innocent opening Mozart constructs a complex sonata-rondo

on a vast scale (539 bars) to balance the first movement. A leisurely procession of memorable ideas includes a second subject which deflects mysteriously from G major to E flat major. But it is the contredanse tune that dominates the discourse, fragmented and worked in ingenious contrapuntal combinations (including being turned upside down), right through to the canon between first violin and cello in the coda.

The contrast between the two quintets of spring 1787 prefigures that between the G minor and 'Jupiter' symphonies: the C major spacious and affirmative, its successor, the **String Quintet in G minor K516**, shocking in its intense pathos and chromatic disquiet, at least until the finale's apparent 'happy ending'. Commentators have linked the G minor quintet's despairing tone to Count von Hatzfeld's death and Leopold Mozart's last illness (he died on 28 May, twelve days after Wolfgang entered the work in his thematic catalogue). Yet as always with the composer, the music transcends emotional autobiography.

The opening is the most disconsolate in all Mozart: a succession of sighing, broken phrases underpinned by chromatically drooping harmonies, heard first on the upper trio of instruments and then, with a deepened sense of fatalism, on violas and cello. As in the C major quintet, Mozart expands the formal dimensions by remaining in the home key far longer than was usual in 1787. Here, though, the effect is claustrophobic. Just as the music seems to be modulating to the major, it sinks gloomily back to G minor for the yearning second subject. Even when the theme is repeated in the long-awaited relative major key, B flat, chromatic inflexions, and urgent imitations from first viola, intensify rather than lighten the mood. This theme reaches an extreme pitch of dissonant anguish at the climax of the development, with successive entries grating against each other, before eventually subsiding in weary resignation in the coda.

To the first movement's pathos and agitation the minuet adds a note of violence, with its disruptive syncopations, pauses and ferociously accented off-beat chords. No eighteenth-century minuet is further removed from the decorous courtly dance. The trio takes the minuet's aching cadential phrase—played by first violin and repeated an octave lower, with a poignant melodic variation, by the second—and transforms and expands it in G major. As so often in Schubert, the major key here seems more heartbreaking than the minor.

Belying its serene, hymnlike opening, the *Adagio ma non troppo*, in E flat, with all the instruments muted (as in K174), is as disturbed as the first two movements. As early as the fifth bar the texture becomes strangely fragmented, with chromatic harmonies that grow still more tortuous in the transition to the second subject. This opens with an impassioned, plunging melody in B flat minor, broken by cries of pain deep in the second viola; then, after another dense chromatic thicket, the first violin euphorically reinterprets the B flat minor theme in B flat major, with the first viola in ecstatic imitation—one of the most breathtaking moments of emotional release in all Mozart.

As a discarded eight-bar sketch reveals, Mozart originally toyed with the idea of a G minor finale. Instead he wrote a G minor *Adagio* introduction of tragic eloquence: a halting, appoggiatura-laden *arioso* for the first violin, with desultory echoes for the cello, over the throbbing inner voices that were such a prominent feature of the first and third movements. After the music has reached an extreme point of stress, the *Allegro's* unsullied G major comes as a necessary resolution of the work's accumulated harmonic tensions. The main theme, a rarefied jig, recurs, rondo-like, at strategic intervals; and a contrasting theme seems like an affectionate parody of the opening movement's yearning second subject. Yet, as in the

ostensibly blithe finales of the Clarinet Concerto and late B flat Piano Concerto, K595, there is more than a hint of expressive ambiguity beneath the smiling surface to refute off-repeated charges that the movement is too lightweight to balance the rest of the quintet.

Some time after completing K516, Mozart created a set of three quintets by transcribing his C minor Wind Serenade of 1782 or 1783—as the **String Quintet in C minor K406**. This more-or-less straightforward arrangement may simply have been a labour-saving ploy at a period when *Don Giovanni* was beginning to absorb his chief creative energies. Or Mozart may simply have wished to recast this darkest, most un-serenade-like of serenades for a more elevated medium. Those who know the original octet version (for pairs of oboes, clarinets, bassoons and horns) may miss the kaleidoscopic contrasts of wind tone. But without prior knowledge few would guess that the work was not conceived for string quintet, even if the textures (except in the minuet) are generally simpler, less polyphonic than in K515 and 516.

The opening *Allegro* is dominated by the various strands of its sombre opening theme. At the climax of the brief development Mozart takes a beseeching falling sequence originally heard on the three lower instruments and works it in searing contrapuntal imitation. As was Mozart's wont in his minor-keyed compositions (in contrast to Haydn and Beethoven), the recapitulation cleaves to the minor throughout. The recasting and intensification of the lyrical E flat second subject when it returns in C minor is one of the most moving strokes in the work.

While the gently lilting *Andante*, in E flat, has a mellifluous, serenading charm (an unmissable foretaste here of the serenade in the same key in *Così fan tutte*), the minuet refutes its serenade origins with a truculent display of canonic ingenuity. At the opening the cello

imitates the first violin at a bar's distance, with the other instruments in support, making for some abrasive harmonic clashes. In the second half Mozart briefly enriches the contrapuntal weave with a three-part canon initiated by the violas. The Elysian C major trio is even more intricately fashioned, as a 'double mirror canon' for four instruments (the second viola is silent), in which the melodic line traced by the upper part of each pair is turned upside down by the answering lower instrument: 'the visual image of two swans reflected in still water', in the memorable words of Mozart scholar Erik Smith.

As in the C minor Piano Concerto, K491, Mozart writes a finale in the form of a square, compact theme and eight variations, many of which treat the theme quite freely. After the martial fourth variation, the fifth, initiated softly by violas (horns in the original version), expands the music's scale and turns for the first time to a contrasting key, E flat major. Freest of all the variations is the seventh, a mysteriously chromatic meditation on the theme's essence. Then, as the music seems to atomize, Mozart plunges into C major for a jolly send-off, and a belated reminder of the work's *allegro* serenade origins.

Mozart composed his last two quintets in the winter and early spring of 1790–91, at the end of a creatively lean period when his finances and, so far as we can infer from his correspondence, his spirits were often at a low ebb. When Artaria published K593 and K614 in 1793, their title pages carried the dedication 'Composto per un Amatore Ongharesa'. The identity of the 'Hungarian amateur' who apparently commissioned the quintets remains unknown, though one possible clue is a later statement by Mozart's widow that the composer had 'done some work' for Johann Tost, the second-violinist-turned-entrepreneur of Haydn's Esterházy orchestra. Perhaps Mozart had been introduced to Tost (a wealthy man following his recent marriage) by Haydn on one of the older composer's

intermittent visits to Vienna. If we can trust the recollections of the elderly Abbé Stadler, as reported by Vincent Novello in 1829, Tost, Haydn and Mozart played K515, 516 and the newly composed K593 together in December 1790, with Haydn and Mozart alternating on first viola.

The two late quintets have always been overshadowed by the more overtly 'expressive' C major and G minor quintets, with their greater melodic abundance and richness of texture. Both share with other late Mozart works an almost austere thematic economy. Sonorities tend to be sparer and more astringent, the tone (except in the *Adagio* of K593) more nonchalant and abstracted. The **String Quintet in D major K593**, of December 1790, is also characteristic of late Mozart (compare the Piano Sonata K576, and the finales of the three 'Prussian' quartets, K575, 589 and 590) in its wiry, faintly abrasive contrapuntal textures. Indeed, in its first and last movements this is one of the most consistently polyphonic of all Mozart's works. Unique in Mozart, and a probable model for Haydn's 'Drum Roll' Symphony, No 103, is the symbiotic link between the *Larghetto* introduction and the main *Allegro*. Not only does the theme of the latter evolve from the former, but the *Larghetto* makes a surprise return in the coda, just before the movement ends with a blunt repetition of the *Allegro*'s opening eight bars—the kind of beginning-as-end pun Haydn enjoyed. Haydnesque, too, is the way the second subject turns out to be a variation and elaboration of the rather whimsical opening, now enriched by canonic imitations from second violin and second viola.

The G major *Adagio*, in full sonata form, is one of Mozart's most exalted slow movements, a more private, esoteric counterpart to the *Andante* of the 'Jupiter' Symphony. In the development Mozart takes a sighing descending phrase from the main theme through remote tonal regions, and then ushers in the recapitulation with

an unearthly, floating sequence that seems to suspend time and motion.

For all its bright D major sonorities, the minuet moves with an absorbed grace. Befitting the contrapuntal inclinations of the whole quintet, Mozart works the guileless nursery tune, formed from daisy chains of descending thirds, in close canonic imitation, initially between first violin and first viola, and then involving the whole ensemble. The trio sounds like a yodelling *Ländler* refined (with some elegant dialoguing) for the salon. Based on a quicksilver tarantella tune that slides chromatically down the scale (bowdlerized into a more conventional zigzag pattern in the earliest printed editions), the finale is a contrapuntal tour de force, achieved with that insouciant lightness of touch typical of the composer's late style. In the recapitulation Mozart enriches the second subject—a tiptoeing fugato that suggests an *opera buffa* conspiracy—with snatches of the slithering opening theme, creating an intricate web of five-part counterpoint worthy of the 'Jupiter' Symphony.

Completed on 12 April 1791, the **String Quintet in E flat major K614**, Mozart's last major chamber composition, is the most Haydnesque work of his maturity, perhaps a conscious homage to his friend who had left for London a few months earlier. One of the fascinating things about this work is its balance between a frankly popular, even bucolic manner (the first movement is evocative of the chase, with the violas imitating hunting horns at the outset) and a natural Mozartian grace and refinement.

The opening *Allegro di molto* contrasts a prevailing tone of jocular banter (the horn call is rarely absent for long) with a sinuous second theme, proposed by the first violin and repeated by the cello against veiled chromatic counterpoints in the violas—a wonderful moment of Mozartian expressive ambivalence. For his slow movement Mozart writes a popular-style Romance in gavotte rhythm, of a type familiar elsewhere in Mozart (most famously in *Eine kleine Nachtmusik*) and Haydn. Like many Haydn movements it fuses rondo and free variation form, with episodes that develop the dainty gavotte theme in increasingly ornate textures.

The jaunty minuet works its ubiquitous descending scale motif in ever-changing instrumental combinations before the violas finally turn it upside down—a slyly witty touch. With a nod to Haydn's Symphony No 88, the trio presents a lolloping *Ländler* over a rustic drone bass. In spirit and technique, even the cut of its contredanse tune, the monothematic finale echoes another recent Haydn work, the E flat String Quartet, No 6, from the set published as Op 64. Like Haydn's finale, it virtuosically combines the popular and (in eighteenth-century parlance) 'learned' styles. Brilliant sallies for the first violin and evocations of a gypsy band rub shoulders with bouts of cerebral fugal writing. Then, near the close, Mozart plays the Haydnesque trick of casually turning the melody on its head (shades here of the minuet), before the quintet ends in a volley of sardonic laughter.

RICHARD WIGMORE © 2010

Recorded in St Paul's Church, Deptford, London, on 11–13 May, 7–9 July and 16–18 December 2009
Recording Engineer SIMON EADON
Recording Producer ANDREW KEENER
Executive Producers SIMON PERRY, AMELIA FREEDMAN
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMX

Front illustration: *A Concert, 1730s* by Jean-Baptiste Joseph-Pater (1695–1736)
© Wallace Collection, London / The Bridgeman Art Library, London

THE NASH ENSEMBLE

Acclaimed by *The Independent* as a 'chamber music group beyond compare' The Nash Ensemble has built up a remarkable reputation as one of the Britain's finest ensembles, and through the dedication of its founder and artistic director Amelia Freedman and the calibre of its players, has gained a similar reputation all over the world. The repertoire is vast and the imaginative, innovative and unusual programmes are as finely architected as the beautiful Nash terraces in London from which the group takes its name. Not that The Nash Ensemble is classically restricted; it performs with equal sensitivity and musicality works from Mozart to the avant-garde. Indeed, it is one of the major contributors towards the recognition and promotion of many leading composers through first performances to date of over 260 new works, including 158 commissions of pieces especially written for the ensemble, providing a legacy for generations to come.

An impressive collection of recordings illustrates the same varied and colourful combination of classical masterpieces, little-known neglected gems and important contemporary works. Recordings for Hyperion include Walton's *Facade* with Eleanor Bron and Richard Stilgoe (CDA67239), and a Vaughan Williams vocal disc with John Mark Ainsley (CDA67168) and a Box chamber music disc (CDA66807), both nominated for *Gramophone* Awards. Other recent recordings include Saint-Saëns (CDA67431/2), Beethoven String Quintets Opp 4 and 29 (CDA67693), Beethoven Piano Quartet Op 16 and String Quintet Op 104 (CDA67745), and Coleridge-Taylor's Piano Quintet and Clarinet Quintet (CDA67590).

The Nash makes many foreign tours; concerts have been given throughout Europe and the USA, and in South America, Australia and Japan. The group is a regular visitor to many European and British music festivals and can be heard on radio, television, at the South Bank and the



© Hanna Chalar / ArenaPAL

above, left to right
Marianne Thorsen, Paul Watkins
Lawrence Power, Malin Broman

right
Philip Dukes



BBC Proms, and at music clubs throughout the country. It presents a celebrated series every season at Wigmore Hall exploring the many facets of the chamber music repertoire. The ensemble has won The Edinburgh Festival Critics' music award 'for general artistic excellence', and in 1989 and 2002 The Royal Philharmonic Society's small ensemble award 'for the breadth of its taste and its immaculate performance of a wide range of music'.

This recording is dedicated to Edmund Lawson, QC



Edmund Lawson, who was an active, generous and much-valued friend of The Nash Ensemble, died on 26 March 2009. This recording has been dedicated to Edmund, through the generosity of his friends and colleagues, both to express our thanks to him and our deep regret that he should have been taken away at the cruelly early age of sixty.

Edmund was born in Norwich in 1948. He attended City of Norwich School and then read law at Trinity Hall, Cambridge, graduating in 1970, being called to the Bar by Gray's Inn in 1971 and taking silk in 1988.

By any standards, Edmund's career at the bar was brilliantly successful. His many laurels include defending the police officers charged in the aftermath of the Guildford Four and Birmingham Six trials, advising the Metropolitan Police in connection with the Diana,

Princess of Wales inquest and the shooting of Jean-Charles de Menezes, and acting as leading counsel to the Stephen Lawrence enquiry. It is comparatively rare for barristers to make their mark at the highest level in both the criminal and civil fields and Edmund was one of only a handful of barristers to be awarded a starred rating in the fields of both criminal and civil law by Chambers & Partners Directory of the Legal Profession.

In 2006 Edmund was one of the founding members of Cloth Fair Chambers, a set comprising seven QCs, concentrating on the most demanding and complex commercial and organized crime cases. It was The Nash Ensemble's good fortune that Edmund, through his love of music and enthusiasm for the work of the group, brought Cloth Fair Chambers in as a Corporate Friend of the Nash in 2008, as well as himself becoming a Commissioning Friend.

Edmund played the viola, had a keen interest in chamber music, about which he knew a good deal, and was a very perceptive judge of quality. These attributes showed to particular advantage, so far as the Nash were concerned, when Edmund attended an experimental workshop to test the potential usefulness of rehearsal and performance of chamber music as a tool for senior business managers in developing teamwork skills. His understanding of the way in which virtuoso musicians combine their brilliance as individuals to produce chamber music of the highest quality quickly led him to see the relevance of this process in the business context. From that point forward, Edmund effectively led the discussion among his fellow guests and the musicians, in the process developing what had started as a sketchy idea into an attractive and convincing thesis.

MOZART *L'intégrale des quintettes à cordes*

A PRÈS AVOIR GOÛTÉ aux succès lyriques au cours de ses trois voyages en Italie de 1770–1773, succès culminant dans le triomphe de *Lucio Silla* à Milan, Mozart s'est senti de plus en plus étouffé par ce qu'il considérait comme la mesquinerie et le provincialisme de Salzbourg. Comme il l'a écrit à un ami de la famille quelques années plus tard : « Salzbourg n'est pas un endroit pour mon talent. En premier lieu, les musiciens de la cour ne jouissent pas d'une bonne réputation ; deuxièmement, on n'entend rien ; il n'y a pas de théâtre, pas d'opéra!—et même s'ils voulaient en monter un, qui pourrait le chanter? » Wolfgang était à peine revenu dans sa ville natale, en compagnie de son père Leopold, en mars 1773 qu'il mourrait d'envie de reprendre la route. Au mois de juillet, le père et le fils se sont rendus comme prévu à Vienne dans l'espoir de lui assurer un poste permanent à la cour impériale. Dix semaines plus tard, ils allaient revenir à Salzbourg les mains vides. Malheureusement, Leopold avait compté sans l'antipathie que l'impératrice Marie-Thérèse éprouvait de longue date pour ce qu'elle considérait comme le vulgaire cirque familial itinérant Mozart.

Pourtant, malgré toutes ses frustrations professionnelles, l'année 1773 a été fructueuse pour Mozart, alors âgé de dix-sept ans. À Vienne, il a écrit une série de quatuors à cordes, K168–173, sous l'influence des récents quatuors, op. 9, 17 et 20, de Haydn. L'automne a vu la composition de la « petite » Symphonie en sol mineur, K183, la première de ses symphonies qui figurent au répertoire courant de nos jours. Puis, au mois de décembre, il a écrit son premier concerto pour clavier, K175, et a révisé et complété un quintette à cordes avec deux altos qu'il avait commencé entre son retour d'Italie et son séjour viennois. Le stimulant immédiat de cette combinaison instrumentale relativement nouvelle (les nombreux

quintettes que Boccherini a composés à Madrid vers 1770 font tous appel à deux violoncelles) semble avoir été un *Nocturno* en ut majeur de l'ami salzbourgeois et collègue de Mozart, Michael Haydn, frère cadet de Joseph. Tout au long de sa vie, Mozart a aimé la sonorité sombre de l'alto, l'instrument qu'il choisissait toujours lorsqu'il jouait de la musique de chambre avec des amis. En outre, à l'incitation du charmant et léger *Nocturno* de Michael Haydn, il était évidemment avide d'explorer un moyen d'expression qui lui permettait de donner libre cours à sa passion des textures sombres et saturées et de l'écriture riche des parties internes.

Comparé aux quatuors, K168–173, presque contemporains, au caractère souvent consciemment « intellectuel », le **Quintette à cordes en si bémol majeur K174** a un air de détente qui le rapproche d'un divertissement. En outre, il est conçu de manière plus spacieuse que les quatuors. Comme l'a écrit Charles Rosen dans un superbe chapitre sur les quintettes à cordes de Mozart dans *The Classical Style* (Faber, 1971 ; *Le style classique*, Éditions Gallimard, 1978) : « Compte tenu des exigences d'équilibre du style classique, les sonorités plus pleines et plus riches du quintette devaient s'inscrire dans un cadre plus large que celui du quatuor. » Dans l'*Allegro moderato* initial (la seule désignation du tempo implique de la largeur), Mozart profite immédiatement de ses ressources accrues en présentant le thème initial de longue haleine au premier violon, soutenu par une figure lancinante accentuée du second violon et du second alto à l'octave, puis en le reprenant au premier alto. D'un bout à l'autre du mouvement, il fait ressortir le contraste entre les passages solistes, l'écriture sonore quasi-orchestrale et (surtout dans les séquences dramatiques du développement) les textures imitatives étroitement tissées.

Dans l'*Adagio*, la tonalité de mi bémol majeur—où les cordes produisent leur son le plus doux—et la sourdine pour les cinq instruments donnent un lustre doux à la sonorité. C'est l'un des plus beaux mouvements lents de l'adolescence de Mozart : il commence sur une figure en arpèges à l'unisson qui devient ensuite l'accompagnement du thème éloquent présenté par le premier violon et poursuivi par le second. Juste avant le retour du thème, l'atmosphère idyllique est perturbée par un passage d'une puissance émotionnelle saisissante lorsque le premier alto trace une ligne chromatique déformée sous les suspensions grinçantes des violons.

Le vigoureux menuet s'amuse avec beaucoup d'esprit—et nettement à la manière de Haydn—avec une petite figure de quatre notes, pendant que, dans le trio, le second violon et le second alto reprennent doucement des phrases proposées par les deux premiers, une charmante mise en œuvre de ce nouveau dispositif instrumental. Mozart a radicalement révisé le finale lorsqu'il est revenu à ce quintette à la fin de l'année 1773, ajoutant notamment un nouveau thème au début et transformant le début original en thème subsidiaire. Le résultat est un mouvement d'une verve et d'une créativité exaltantes, les instruments bavardant maintenant deux par deux, s'associant dans ce contrepoint libre et informel que Mozart avait sans doute admiré dans les finales de Haydn comme ceux des quatuors op. 17 n° 6 et op. 20 n° 4.

Il a fallu attendre le printemps 1787, après qu'il ait acquis la maîtrise du quatuor à cordes dans les six Quatuors « à Haydn » et le Quatuor « Hoffmeister », K 499, pour que Mozart revienne au quintette à cordes avec deux œuvres très différentes, les K 515 et 516. Malgré son triomphe récent avec *Les noces de Figaro* à Prague, qui lui avait valu la commande de *Don Giovanni*, c'était une période troublée pour le compositeur. Son époque

glorieuse de virtuose-imprésario appartenait au passé. Son père était alors tombé gravement malade et son « meilleur et très cher ami », le comte August von Hatzfeld, bon violoniste amateur, venait de mourir à l'âge de trente-et-un ans. En avril, Mozart et sa femme étaient obligés de quitter leur somptueux appartement de la Domgasse pour un logement meilleur marché dans les faubourgs de Vienne, déménagement noté avec aigreur par Leopold dans une lettre à sa fille Nannerl—ses derniers mots connus sur son fils.

Les principales sources de revenus de Mozart étaient alors son modeste salaire de *Kammermusicus* de la cour et les émoluments qu'il recevait de ses élèves, ainsi que de la vente d'exemplaires manuscrits et des droits de publication de ses œuvres, essentiellement de la musique de chambre. Les acheteurs de manuscrits jouissaient traditionnellement de l'utilisation privilégiée d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres pendant une période déterminée avant la publication. Mais comme Mozart était déjà considéré comme un compositeur « difficile » dans certains milieux, il a trouvé peu d'acquéreurs intéressés par les quintettes à cordes, K 515 et 516, et par l'arrangement en quintette, K 406, de la Sérénade pour instruments à vent en ut mineur (au XVIII^e siècle, les œuvres de musique de chambre se vendaient généralement par recueils de trois ou six). Peu après avoir fait de la publicité pour les trois quintettes à cordes en exemplaires manuscrits « finement et correctement écrits », pour la somme de quatre ducats, dans le *Wiener Zeitung* du 2 avril 1788, Mozart a été contraint de publier cette annonce humiliante (le 25 juin 1788) : « Comme le nombre de souscripteurs est encore très restreint, je me trouve dans l'obligation de reporter la publication de mes trois quintettes au 1^{er} janvier 1789. » Mozart a finalement vendu ces trois œuvres à la maison d'édition Artaria, qui a publié le K 515

en 1789, le K 516 en 1790 et le K 406 en 1792, l'année qui a suivi la mort du compositeur.

achevé le 19 avril 1787, le **Quintette à cordes en ut majeur K 515** est la plus ample de toutes les œuvres de musique de chambre de Mozart. Sa largeur et sa grandeur de conception, suscitées par la richesse de sonorité du quintette, en fait un homologue des deux chefs-d'œuvre orchestraux olympiens dans la même tonalité, le Concerto pour piano, K 503, et la Symphonie « Jupiter ». Rosen a qualifié à juste titre le premier mouvement de « plus grand allegro de sonate avant Beethoven ». En fait, il préfigure le Quatuor « Razoumovksy » en fa majeur, op. 59 n° 1, de Beethoven, dans son évocation de vastes et calmes perspectives, créées par une succession de larges thèmes contre des harmonies qui changent à une lenteur inhabituelle (pour une œuvre classique). Des dialogues du thème initial entre le violon et le violoncelle, et des parties inversées lorsque ce thème est repris en ut mineur, en passant par de superbes détournements chromatiques, jusqu'au thème conclusif oscillant de l'exposition sur une pédale de violoncelle (ombres ici de l'ouverture des *Noces de Figaro* dépouillée de son énergie), tout se déroule avec une majesté digne d'Apollon. En exploitant le potentiel richement polyphonique de ce dispositif instrumental, Mozart fait monter le développement à un magnifique sommet dans un double canon complexe sur le thème des *Noces de Figaro*, avec une imitation du premier violon par le violoncelle, et du second violon par le premier alto. L'élaboration polyphonique se retrouve dans la coda, dont la grandeur sereine s'harmonise avec les proportions de l'ensemble du mouvement.

Alors que le premier mouvement utilise les cinq instruments dans une myriade de permutations, l'*Andante*— en forme sonate sans développement—est par essence un duo d'amour entre le premier violon et le premier alto, avec des arabesques de plus en plus fleuries qui

culminent dans une quasi-cadence frénétique. C'est une atmosphère de pure béatitude arcadienne, comme une des sérénades salzbourgeoises de Mozart, approfondie et transfigurée. À la différence des mouvements qui l'entourent, le menuet (placé avant l'*Andante* dans certaines éditions) est une pièce curieusement évasive et instable ; il commence timidement par une phrase de dix mesures (quatre mesures plus six) que Mozart se met à développer dans des textures en constante évolution. Le trio, sensiblement plus long que le menuet, est tout aussi extraordinaire : ses quatorze premières mesures ressemblent à une anacrouse gigantesque et spéculative sur l'air du *Ländler* joué par les violons à l'octave sur un accompagnement évoquant une fanfare de village.

L'entraînante mélodie de contredanse qui lance le finale possède un parfum populaire analogue. Mais, à partir de ce début innocent, Mozart construit un rondo de sonate complexe à grande échelle (539 mesures) pour équilibrer le premier mouvement. Une calme procession d'idées mémorables comprend un second sujet qui dévie mystérieusement de sol majeur et mi bémol majeur. Mais c'est l'air de la contredanse qui domine le discours, fragmenté et travaillé dans des combinaisons contrapuntiques ingénieuses (étant notamment inversé), jusqu'au canon entre le premier violon et le violoncelle dans la coda.

Le contraste entre les deux quintettes du printemps 1787 préfigure celui qui ressort entre les symphonies en sol mineur et « Jupiter » : celui en ut majeur est spacieux et affirmatif, son successeur, le **Quintette à cordes en sol mineur K 516** est choquant dans son intense pathétique et son inquiétude chromatique, au moins jusqu'à l'apparente « fin heureuse » du finale. Certains commentateurs ont lié le ton désespéré du Quintette en sol mineur à la mort du comte von Hatzfeld et à l'ultime maladie de Leopold Mozart (il est mort le 28 mai, douze jours après que Wolfgang ait fait figurer cette œuvre dans son

catalogue thématique). Pourtant, comme toujours chez ce compositeur, la musique transcende l'autobiographie émotionnelle.

Le début est le plus désespéré de toute l'œuvre de Mozart : une succession de phrases brisées et gémisantes étayées par des harmonies qui baissent chromatiquement, confiées pour la première fois aux trois instruments aigus, puis, avec un sens accru de fatalisme, aux altos et au violoncelle. Comme dans le Quintette en ut majeur, Mozart élargit les dimensions formelles en restant dans la tonalité d'origine beaucoup plus longtemps qu'il était d'usage en 1787. Toutefois, l'effet produit ici est oppressant. Juste au moment où la musique semble moduler en majeur, elle sombre à nouveau d'un air lugubre en sol mineur pour l'ardent second sujet. Même lorsque le thème est repris dans la tonalité tant attendue du relatif majeur, si bémol, des inflexions chromatiques et des imitations pressantes du premier alto intensifient plutôt l'atmosphère qu'elles ne l'allègent. Ce thème atteint un degré extrême d'angoisse dissonante au sommet du développement, avec des entrées successives qui grincent l'une contre l'autre, avant de retomber dans une résignation lasse dans la coda.

Au pathétique et à l'agitation du premier mouvement le menuet ajoute une note de violence, avec ses syncopes perturbatrices, ses silences et ses accords sur les temps faibles violemment accentués. Aucun menuet du XVIII^e siècle n'est plus éloigné de la danse de cour bienséante. Le trio prend la phrase cadentielle douloureuse du menuet—jouée par le premier violon et reprise à l'octave inférieure, avec une variation mélodique poignante, par le second—et la transforme puis l'élargit en sol majeur. Comme c'est souvent le cas chez Schubert, la tonalité majeure semble ici plus déchirante que la tonalité mineure.

En total contradiction avec son début serein com-

parable à un hymne, l'*Adagio ma non troppo*, en mi bémol majeur, avec tous les instruments en sourdine (comme dans le K174), est aussi troublé que les deux premiers mouvements. Dès la cinquième mesure, la texture devient étrangement fragmentée, avec des harmonies chromatiques encore plus sinueuses dans la transition au second sujet. Celui-ci commence avec une mélodie passionnée et plongeante en si bémol mineur, brisée par des cris de douleur profonde au second alto ; puis, après un autre maquis chromatique dense, le premier violon réinterprète avec euphorie en si bémol majeur le thème en si bémol mineur, avec le premier alto en imitation extatique—l'un des moments de délivrance émotionnelle les plus stupéfiants dans toute l'œuvre de Mozart.

Comme le révèle une esquisse de huit mesures rejetée par Mozart, à l'origine, il avait caressé l'idée d'un finale en sol mineur. Au lieu de cela, il a écrit une introduction *Adagio* en sol mineur d'une éloquence tragique : un arioso hésitant chargé d'appoggiatures au premier violon, avec des échos décousus au violoncelle, sur des voix internes lancinantes qui étaient une caractéristique si importante du premier et du troisième mouvements. Lorsque la musique a atteint un niveau extrême de tension, le sol majeur pur et sans tache de l'*Allegro* arrive comme une résolution nécessaire des tensions harmoniques accumulées de l'œuvre. Le thème principal, une gigue étouffante, revient, comme un rondo, à des intervalles stratégiques ; et un thème contrasté ressemble à une parodie affectueuse de l'ardent second sujet du premier mouvement. Pourtant, comme dans les finales ostensiblement allègres du Concerto pour clarinette et du tardif Concerto pour piano en si bémol majeur, K595, il y a plus qu'un soupçon d'ambiguïté expressive sous la surface souriante pour réfuter les accusations souvent répétées selon lesquelles ce mouvement serait trop léger pour équilibrer le reste du quintette.

Quelque temps après avoir achevé le K516, Mozart a donné naissance à un recueil de trois quintettes en transcrivant sa Sérénade pour instruments à vent en ut mineur de 1782 ou 1783—en **Quintette à cordes en ut mineur K 406**. Cet arrangement plus ou moins fidèle n'a peut-être été qu'un stratagème pour alléger son travail à une période où *Don Giovanni* commençait à absorber la majeure partie de son énergie créatrice. À moins que Mozart ait simplement voulu refondre cette sérénade si peu conforme au genre de la sérénade pour un moyen d'expression plus élevé. Ceux qui connaissent la version originale pour octuor (hautbois, clarinettes, bassons et cors par deux), doivent regretter les contrastes sonores kaléidoscopiques des instruments à vent. Mais, sans connaître cette version, il serait difficile de deviner que cette œuvre n'a pas été conçue pour un quintette à cordes, même si les textures (sauf dans le menuet) sont généralement plus simples, moins polyphoniques que dans les K515 et 516.

Allegro initial est dominé par les divers aspects de son thème initial sombre. Au sommet du bref développement, Mozart prend une séquence descendante implorante exposée à l'origine aux trois instruments graves et la travaille en une imitation contrapuntique virulente. Comme il avait l'habitude de le faire dans ses compositions dans des tonalités mineures (contrairement à Haydn et Beethoven), la réexposition reste en mineur d'un bout à l'autre. La refonte et l'intensification du lyrique second sujet en mi bémol majeur, lorsqu'il revient en ut mineur, est l'un des coups de maître les plus émouvants de l'œuvre.

Si l'*Andante* doucement cadencé, en mi bémol majeur, possède le charme mélodieux d'une sérénade (ici un véritable avant-goût de la sérénade dans la même tonalité dans *Così fan tutte*), le menuet réfute ses origines de sérénade avec un déploiement truculent d'ingéniosité

canonique. Au début, le violoncelle imite le premier violon à une mesure de distance, avec le soutien des autres instruments, assurant quelques conflits harmoniques mordants. Dans la seconde moitié, Mozart enrichit brièvement le tissage contrapuntique avec un canon à trois voix lancé par les altos. Le trio élyséen en ut majeur est façonné de manière encore plus complexe, comme un « double canon en miroir » pour quatre instruments (le second alto reste silencieux), où la ligne mélodique tracée par la partie supérieure de chaque paire d'instruments est inversée dans la réponse de l'instrument inférieur : « l'image visuelle de deux cygnes reflétée dans une eau calme », selon les mots fameux du spécialiste de Mozart, Erik Smith.

Comme dans le Concerto pour piano en ut mineur, K491, Mozart écrit un finale en forme de thème carré et ramassé avec huit variations, dont un grand nombre traite le thème très librement. Après la quatrième variation martiale, la cinquième, lancée doucement par les altos (les cors dans la version originale), augmente l'ampleur de la musique et se tourne pour la première fois vers une tonalité contrastée, mi bémol majeur. La plus libre de toute les variations est la septième : une méditation mystérieusement chromatique sur l'essence du thème. Ensuite, lorsque la musique semble se pulvériser, Mozart plonge en ut majeur pour de joyeux adieux et un rappel tardif des origines de sérénade *al fresco* de l'œuvre.

Mozart a composé ses deux derniers quintettes au cours de l'hiver et au début du printemps de 1790–91, à la fin d'une période difficile sur le plan créateur où ses finances et, autant qu'on puisse en juger par sa correspondance, son moral étaient souvent au plus bas. Quand Artaria a publié les K593 et K614 en 1793, leurs pages de titre portaient la dédicace « Composto per un Amatore Ongharesa ». L'identité de « l'amateur hongrois » qui avait apparemment commandé ces quintettes reste inconnue,

mais on a un indice possible dans une déclaration ultérieure de la veuve de Mozart, selon laquelle le compositeur avait « fait du travail » pour Johann Tost, le second violon devenu intendant de l'orchestre Esterházy de Haydn. Mozart avait peut-être été présenté à Tost (un homme enrichi par son récent mariage) par Haydn lors de l'une des visites occasionnelles à Vienne de ce dernier. Si l'on en croit les souvenirs du vieil Abbé Stadler, rapportés par Vincent Novello en 1829, Tost, Haydn et Mozart ont joué ensemble, en décembre 1790, le K 515, le K 516 et le K 593, qui venait d'être composé, Haydn et Mozart tenant en alternance la partie de premier alto.

Les deux derniers quintettes ont toujours été éclipsés par les quintettes en ut majeur et en sol mineur, plus largement expressifs, d'une abondance mélodique et d'une richesse de texture plus grandes. Tous deux partagent avec d'autres œuvres tardives de Mozart une économie thématique presque austère. Les sonorités semblent plus frugales et plus dures, le ton (sauf dans l'*Adagio* du K 593) plus nonchalant et abstrait. Le **Quintette à cordes en ré majeur K 593** de décembre 1790 est également caractéristique de la fin de la vie de Mozart (si on le compare à la Sonate pour piano, K 576, et aux finales des trois quatuors « prussiens », K 575, 589 et 590) par ses textures contrapuntiques minces et légèrement acerbes. En fait, dans son premier et son dernier mouvement, c'est l'une des œuvres les plus systématiquement polyphoniques de Mozart. Le lien symbiotique entre l'introduction *Larghetto* et l'*Allegro* principal est unique chez Mozart, et il a sans doute servi de modèle à la Symphonie n° 103 « Le Roulement de timbales » de Haydn. Le thème de l'*Allegro* est non seulement tiré du *Larghetto*, mais ce dernier fait un retour surprise dans la coda, juste avant que le mouvement ne s'achève sur une reprise abrupte des huit premières mesures de l'*Allegro*—le genre de « début qui revient à la fin »

qu'appréciait Haydn. Également dans le style de Haydn, la manière dont le second sujet s'avère être une variation et une élaboration de début assez fantasque, maintenant enrichi par des imitations en canon du second violon et du second alto.

L'*Adagio* en sol majeur, en forme sonate complète, est l'un des mouvements lents les plus exaltés de Mozart, un homologue ésotérique plus intime de l'*Andante* de la Symphonie « Jupiter ». Dans le développement, Mozart entraîne une phrase descendante soupirante depuis le thème principal vers des régions tonales éloignées, puis introduit la réexposition avec une séquence flottante et irréaliste qui semble suspendre le temps et le mouvement.

Avec toutes ses brillantes sonorités de ré majeur, le menuet évolue avec une grâce absorbée. Comme il convient aux tendances contrapuntiques de tout le quintette, Mozart travaille le candide thème enfantin, constitué de chapelets de tierces descendantes, en imitation proche en canon, initialement entre le premier violon et le premier alto, puis impliquant tout l'ensemble. Le trio ressemble à un *Ländler* iodlant raffiné (avec un dialogue élégant) pour le salon. Reposant sur un air vif de tarentelle qui dévale la gamme chromatiquement (expurgé en un modèle en zigzag plus conventionnel dans les premières éditions imprimées), le finale est un tour de force contrapuntique, réalisé avec cette légèreté insouciance de toucher caractéristique du style du compositeur à la fin de sa vie. Dans la réexposition, Mozart enrichit le second sujet—un fugato sur la pointe des pieds qui évoque une conspiration d'*opera buffa*—avec des bribes du thème initial ondulante, ce qui crée un tissu complexe de contrepoint à cinq voix digne de la Symphonie « Jupiter ».

Achévé le 12 avril 1791, le **Quintette à cordes en mi bémol majeur K 614**, la dernière œuvre de musique de chambre majeure de Mozart, est l'œuvre de sa maturité à plus proche de Haydn, peut-être un hommage conscient à

son ami parti pour Londres quelques mois plus tôt. Cette œuvre présente une caractéristique fascinante : son équilibre entre un style franchement populaire, voire bucolique (le premier mouvement évoque la chasse, les altos imitant des cors de chasse au tout début) et une grâce et un raffinement mozartiens naturels.

Allegro di molto initial fait ressortir le contraste entre un ton dominant de badinage enjoué (la sonnerie de cor est rarement absente longtemps) et un second thème sinueux, proposé par le premier violon et repris par le violoncelle sur des contrepoints chromatiques voilés aux altos—un merveilleux moment d’ambivalence expressive mozartienne. Pour son mouvement lent, Mozart écrit une romance de style populaire sur un rythme de gavotte, d’un genre familier dans d’autres œuvres de Mozart (dont l’exemple le plus connu se trouve dans *Eine kleine Nachtmusik*, « Une petite musique de nuit ») et de Haydn. Comme de nombreux mouvements de Haydn, il fait fusionner la forme rondo et les variations libres avec des épisodes qui développent le thème délicat de gavotte dans des textures de plûs en plûs ornées.

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

MOZART *Die Streichquintette*

NACHDEM er auf den drei Italienreisen 1770–73 mit seinen Opern Erfolge gefeiert hatte—der Höhepunkt dabei war *Lucio Silla* in Mailand—fühlte sich Mozart in Salzburg, das er als engstirnig und provinziell empfand, zunehmend eingeengt. Einige Jahre später schrieb er an einen Familienfreund: „Salzburg [ist]

Le menuet enjoué exploite son motif omniprésent de gamme descendante dans des combinaisons instrumentales qui changent en permanence avant que les altos finissent par l’inverser—une touche malicieusement spirituelle. Avec un clin d’œil à la Symphonie n° 88 de Haydn, le trio présente un *Ländler* galopant sur une basse de bourdon rustique. Par son esprit et sa technique, et même par la coupe de son motif de contredanse, le finale monothématique rappelle une autre œuvre récente de Haydn, le Quatuor à cordes n° 6 en mi bémol majeur, qui figure dans le recueil publié sous l’op. 64. Comme le finale de Haydn, il mêle avec virtuosité les styles populaires et « savants » (dans le langage du XVIII^e siècle). De brillantes saillies pour le premier violon et des évocations d’une bande de tziganes côtoient des moments d’écriture fuguée cérébrale. Puis, près de la fin, Mozart renverse la mélodie avec la même désinvolture que Haydn (il y a ici des échos du menuet), avant que le quintette s’achève dans une volée de rire sardonique.

RICHARD WIGMORE © 2010
Traduction MARIE-STELLA PÁRIS

kein Ort für mein Talent [...]—Erstens sind die Leute von der Musik in keinem Ansehen, und zweitens hört man nichts; es ist kein Theater da, keine Oper!—Wenn man auch wirklich eine spielen wollte, wer würde dann singen?“ Kaum waren Wolfgang und Leopold im März 1773 in die Heimatstadt zurückgekehrt, brannte Mozart

schon wieder darauf, die nächste Reise zu unternehmen. Im Juli machten Vater und Sohn sich also nach Wien auf, in der Hoffnung, ihm einen dauerhaften Posten am kaiserlichen Hof zu sichern. Zehn Wochen später sollten sie unverrichteter Dinge nach Salzburg zurückkehren. Leopold hatte nicht mit der anhaltenden Abneigung der Kaiserin Maria Theresia gerechnet, die die Mozarts als vulgären Familienzirkus betrachtete.

Trotz aller beruflichen Frustrationen war 1773 ein fruchtbares Jahr für den siebzehnjährigen Mozart. In Wien komponierte er eine Reihe von Streichquartetten, KV 168–173, unter dem Einfluss von Haydns neuesten Quartetten, op. 9, 17 und 20. Im Herbst entstand die „kleine“ g-Moll Symphonie, KV 183, die früheste seiner Symphonien, die heute regelmäßig aufgeführt werden. Im Dezember schrieb er dann sein erstes Klavierkonzert, KV 175, und revidierte und vollendete ein Streichquintett (mit zwei Bratschen), das er zwischen der Italienreise und seinem Wien-Aufenthalt begonnen hatte. Die direkte Anregung für diese relativ neue Instrumentenkombination (die zahlreichen Quintette, die Boccherini in Madrid um 1770 herum komponierte, haben alle zwei Cellostimmen) scheint ein *Nocturno* in C-Dur seines Salzburger Freundes und Kollegen Michael Haydn (der jüngere Bruder Joseph Haydns) gewesen zu sein. Mozart liebte zeit seines Lebens den dunklen Klang der Bratsche, die auch stets das Instrument seiner Wahl war, wenn er mit Freunden Kammermusik spielte. Darüber hinaus und mit dem Anstoß des charmanten, leichten *Nocturno* von Michael Haydn war er offensichtlich sehr daran interessiert, sich mit einem Medium auseinanderzusetzen, durch das er seiner Vorliebe frönen konnte, dunkle und gesättigte Texturen und reichhaltige Mittelstimmen zu komponieren.

Verglichen mit den fast gleichzeitig entstandenen Quartetten KV 168–173, die oft einen bewussten „intellektuellen“ Ton anschlagen, besitzt das **Streichquintett in B-Dur**

KV 174 eine divertimento-artige Entspanntheit. Zudem ist es auch weiträumiger angelegt als die Quartette. In seinem hervorragenden Kapitel über Mozarts Streichquintette in *Der klassische Stil* (Faber, 1971) schreibt Charles Rosen: „Das klassische Gespür für Gleichgewicht verlangte, dass der vollere und reichhaltigere Klang des Quintetts in ein größeres Gerüst eingepasst würde als das Streichquartett.“ In dem ersten Satz, *Allegro moderato* (die Tempoaufweisung allein deutet schon eine gewisse Breite an), nutzt Mozart sofort seine erweiterten Mittel aus und präsentiert das weitgespannte Eröffnungsthema in der ersten Violine, die von einer nörgelnden, akzentuierten Figur der zweiten Violine und der zweiten Viola eine Oktave darunter begleitet wird, und lässt es dann von der ersten Viola wiederholen. Durch den Satz hinweg stellt er Solopassagen, klangvolle orchestral empfundene Teile (insbesondere in den dramatischen Sequenzen der Durchführung) und enger gewebte imitative Strukturen einander gegenüber.

Im *Adagio* sorgen die Tonart Es-Dur—in der die Streicher am weichsten klingen—und die Dämpfer auf allen fünf Instrumenten für einen sanft schimmernden Klang. Es ist dies einer der schönsten langsamen Sätze des jugendlichen Mozart, der aus einem Unisono-Arpeggio entsteht, das dann zu einer Begleitung des gewandten Themas wird, welches von der ersten Violine begonnen und der zweiten fortgesetzt wird. Kurz vor der Rückkehr des Themas wird die idyllische Stimmung von einer Passage voll verblüffender emotionaler Kraft gestört, wenn die erste Viola eine verzerrte chromatische Linie unterhalb von reibenden Vorhalten der Violinen nachzeichnet.

Im munteren Menuett kommt eine kleine Vierton-Figur mit Witz—und deutlich Haydn'schen Anklängen—zum Ausdruck, während im Trio die zweite Violine und Viola Phrasen des ersten Instrumentenpaares leise wiederholen—ein reizvoller Einsatz des neuen Mediums. Mozart

nahm drastische Revisionen am Finale vor, als er sich gegen Ende des Jahres 1773 dem Quintett erneut zuwandte, und fügte unter anderem ein neues Thema zu Beginn ein und machte das ursprüngliche Anfangsthema zu einem Seitenthema. Das Ergebnis ist ein Satz von beschwingender Verve und Eingebungskraft, in dem hier die Instrumente nun paarweise auftreten und dort jener freie, ungezwungene Kontrapunkt zum Einsatz kommt, den Mozart sicherlich in den Schlussätzen Haydns— etwa der Quartette op. 17 Nr. 6 und op. 20 Nr. 4—bewundert hatte.

Erst im Frühling 1787, nachdem er seine Kunst des Streichquartetts mit den sechs „Haydn“-Quartetten und dem „Hoffmeister“-Quartett, KV 499, vervollkommen hatte, sollte Mozart zu dem Genre des Streichquartetts zurückkehren: er komponierte ein gegensätzliches Werkpaar, KV 515 und 516. Obwohl er gerade mit dem *Figaro* in Prag Triumphe gefeiert hatte, woran sich der Auftrag für *Don Giovanni* schloss, war dies eine schwierige Zeit für den Komponisten. Seine ruhmvolle Zeit als Virtuose und Impresario war vorbei. Sein Vater war nun ernstlich krank und sein „liebster bester Freund“, Graf August von Hatzfeld, ein begabter Laiengeiger, war kurz vorher im Alter von 31 Jahren verstorben. Im April mussten Mozart und seine Frau aus ihrer luxuriösen Wohnung in der Domgasse ausziehen und stattdessen in eine preiswertere Wohnung am Wiener Stadtrand ziehen, ein Umzug, der von Leopold in einem Brief an seine Tochter Nannerl mit Bitterkeit kommentiert wurde—es sind dies die letzten überlieferten Worte über seinen Sohn.

Mozarts Haupteinnahmequellen bestanden nun aus seinem bescheidenen Salär als *Kammermusicus* am Hof und den Einkünften, die er von seinen Schülern und dem Verkauf von handschriftlichen Kopien und Publikationsrechten seiner Werke, hauptsächlich Kammermusik, bezog. Seine sogenannten Subskribenten erhielten zumeist

das Privileg, ein Werk oder eine Werkgruppe für einen bestimmten Zeitraum nutzen zu können, bevor es publiziert wurde. Da Mozart in gewissen Kreisen jedoch bereits als „schwieriger“ Komponist galt, fanden sich für die Streichquintette KV 515 und 516 sowie die Quintett-Bearbeitung (KV 406) der Serenade für Bläser in c-Moll (Kammermusikwerke des 18. Jahrhunderts wurden zu-meist als Sätze von drei oder sechs Werken verkauft) nur wenige Abnehmer. Nachdem er die drei Streichquintette am 2. April 1788 in der *Wiener Zeitung* als „schön und korrekt geschriebene“ handschriftliche Kopien für die Summe von vier Dukaten annonciert hatte, sah er sich im Juni desselben Jahres dazu genötigt, mit einer weiteren Ankündigung den Vorbestellstermin bis zum 1. Januar 1789 zu verlängern, da sich nicht genügend Subskribenten gefunden hatten. Schließlich verkaufte Mozart die drei Werke an Artaria, der 1789 KV 515 herausbrachte, 1790 KV 516 und 1792, ein Jahr nach dem Tod des Komponisten, KV 406.

Das **Streichquintett in C-Dur KV 515** wurde am 19. April 1787 fertiggestellt und ist das am größten konzipierte Kammermusikwerk Mozarts überhaupt. Die Weitläufigkeit und Grandezza der Anlage, die durch die Klangfülle des Quintetts angeregt sind, machen es zu einem Pendant zu den beiden olympischen Meisterwerken für Orchester in derselben Tonart, das Klavierkonzert KV 503 und die „Jupiter“-Symphonie. Rosen hat den ersten Satz zu Recht als „das größte Sonaten-Allegro vor Beethoven“ bezeichnet. Tatsächlich antizipieren die riesigen, weiten Horizonte, die sich durch eine Folge von ausgedehnten Themen mit sich (für klassische Verhältnisse) ungewöhnlich langsam verändernden Harmonien ergeben, das „Rasumowsky“-Quartett in F-Dur, op. 59 Nr. 1, von Beethoven. Von den Cello-Geigen-Dialogen des Anfangsthemas, wobei die Stimmen umgekehrt werden, wenn das Thema in c-Moll wiederholt wird, über die wunderschönen

chromatischen Ausführungen bis hin zu dem schwingenden Schluss thema der Exposition über einem Cello- Orgelpunkt (mit Anklängen an die *Figaro*-Ouvertüre, allerdings ohne die nervöse Energie) entwickelt sich alles mit apollinischer Grandezza. Mozart nutzt das Potential des Genres für reichhaltige Polyphonie voll aus und konstruiert die Durchführung derart, dass sie auf einen großartigen Höhepunkt mit einem fein ausgearbeiteten Doppelkanon über das *Figaro*-Thema hinsteuert, wobei die erste Violine vom Cello imitiert wird und die zweite Violine von der ersten Viola. Weitere polyphone Ausschmückungen finden in der Coda statt, deren heitere Weitläufigkeit den Proportionen des restlichen Satzes entspricht.

Während im ersten Satz alle fünf Instrumente in unzähligen Kombinationen eingesetzt werden, ist das *Andante*—in Sonatenform ohne Durchführung—im Wesentlichen ein Liebesduett für die erste Violine und Viola mit zunehmend blumigen Arabesken, die in einer verzückten quasi-Kadenz kulminieren. Es herrscht hier eine ungetrübte Stimmung arkadischer Glückseligkeit vor, wie eine vertiefte und verkürzte Version einer Salzburger Serenade von Mozart. Im Gegensatz zu den angrenzenden Sätzen ist das Menuett (das in einigen Ausgaben vor dem *Andante* erscheint) ein seltsam ausweichendes, unruhiges Stück, das zaghaft mit einer zehntaktigen Phrase beginnt (vier plus sechs Takte), in dem Mozart sich ständig ändernde Texturen entwickelt. Das Trio, das beträchtlich länger ausfällt als das Menuett, ist ebenso außergewöhnlich: die ersten 14 Takte klingen wie ein gigantischer, spekulativer Auftakt zu einer Ländler-Melodie, die von den Geigen in Oktaven zu einer Begleitung, die eine Dorfkapelle andeutet, gespielt wird.

Die eingängige Contredanse-Melodie, die das Finale einleitet, hat ein ebenfalls volksmusikartiges Kolorit. Von diesem unschuldigen Anfang ausgehend konstruiert

Mozart jedoch ein komplexes Sonatenrondo von beträchtlichem Umfang (539 Takte), um zum ersten Satz ein Gleichgewicht herzustellen. In einer Folge bemerkenswerter musikalischer Ideen befindet sich auch ein „zweites Thema“, das in mysteriöser Weise von G-Dur nach Es-Dur ablenkt. Doch ist es die Contredanse-Melodie, die den Diskurs dominiert; sie erscheint in fragmentierter Form und in verschiedenen ausgeklügelten kontrapunktischen Kombinationen (unter anderem auch auf den Kopf gestellt) bis hin zu dem Kanon zwischen der ersten Violine und dem Cello in der Coda.

Der Kontrast zwischen den beiden Quintetten aus dem Frühling 1787 nimmt denjenigen zwischen der g-Moll und der „Jupiter“-Symphonie vorweg: während das Werk in C-Dur weitläufig und positiv angelegt ist, schockiert sein Nachfolger, das **Streichquintett in g-Moll KV 516**, durch sein intensives Pathos und seine chromatische Unruhe, zumindest bis zu dem scheinbaren „Happyend“ des Finales. In der Forschung ist der verzweifelte Ton des g-Moll Quintetts mit dem Tod des Grafen von Hatzfeld und der letzten Krankheit Leopold Mozarts (er starb am 28. Mai, 12 Tage nachdem Wolfgang das Werk in seinen thematischen Katalog eingetragen hatte) in Verbindung gebracht worden. Doch, wie immer bei dem Komponisten, geht seine Musik über emotionale autobiographische Hintergründe hinaus.

Der Anfang ist der untröstlichste überhaupt in Mozarts Werk: eine Reihe von seufzenden, zerrissenen Phrasen, unter denen chromatisch herabhängende Harmonien liegen, die zunächst von den drei Oberstimmen gespielt werden und dann, mit verstärktem Fatalismus, von den Bratschen und dem Cello. Ebenso wie im C-Dur Quintett dehnt Mozart auch hier die formalen Dimensionen aus, indem er deutlich länger in der Haupttonart verweilt, als es 1787 üblich war. Hier ist der Effekt jedoch beengend. Just wenn die Musik nach Dur zu modulieren scheint,

sinkt sie in die Düsterei nach g-Moll zurück und bewegt sich zum sehnsuchtsvollen „zweiten Thema“. Selbst wenn das Thema in der lang ersehnten parallelen Durtonart, B-Dur, wiederholt wird, wird die Stimmung durch chromatische Figuren und eindringliche Imitationen der ersten Viola weniger aufgelockert als vielmehr intensiviert. Dieses Thema erreicht eine Extremlage des dissonanten Schmerzes im Höhepunkt der Durchführung, wobei aufeinanderfolgende Einsätze aneinander reiben, bevor sie schließlich in der Coda erschöpft und resigniert untergehen.

Nach dem Pathos und der Erregung des ersten Satzes sorgt das Menuett durch unruhigstiftende Synkopierungen, Pausen und stark akzentuierte Akkorde auf schwachen Zählzeiten für eine gewisse Heftigkeit. Kein anderes Menuett des 18. Jahrhunderts ist von dem schicken höfischen Tanz derart weit entfernt. Im Trio wird die schmerzende Kadenz-Phrase des Menuetts—die von der ersten Geige gespielt und dann von der zweiten eine Oktave tiefer und mit einer ergreifenden melodischen Variation wiederholt wird—aufgegriffen und in G-Dur erweitert. Wie es später oft bei Schubert der Fall ist, scheint die Durtonart auch hier noch herzzerreißender als die Molltonart.

Trotz seinem heiteren, hymnischen Beginn ist das *Adagio ma non troppo* in Es-Dur, in dem (wie in KV 174) alle Instrumente mit Dämpfern spielen, ebenso angespannt wie die ersten beiden Sätze. Bereits im fünften Takt wirkt die Textur seltsam fragmentiert, wobei die chromatischen Harmonien im Übergang zum „zweiten Thema“ immer umständlicher werden. Es beginnt dies mit einer leidenschaftlichen, ungestümen Melodie in b-Moll, die von tiefen Schmerzensrufen der zweiten Viola unterbrochen wird; dann, nach einem weiteren chromatischen Dickicht, interpretiert die erste Violine in euphorischer Weise das b-Moll-Thema neu (und zwar in

B-Dur), wobei sie von der ersten Viola ekstatisch imitiert wird—es ist dies einer der atemberaubendsten Momente der emotionalen Erleichterung in Mozarts gesamtem Oeuvre.

Einer verworfenen achttaktigen Skizze kann man entnehmen, dass Mozart ursprünglich mit der Idee eines Finales in g-Moll spielte. Stattdessen schrieb er jedoch eine *Adagio*-Einleitung in g-Moll von tragischer Eloquenz: ein zögerndes Arioso voller Appoggiaturen für die erste Violine mit halberhitzigen Wiederholungen im Cello oberhalb der pulsierenden Mittelstimmen, die im ersten und dritten Satz so prominent waren. Nachdem die Musik einen Extrempunkt des Stresses erreicht hat, kommt das ungetrübte G-Dur des *Allegros* als notwendige Auflösung der akkumulierten harmonischen Spannungen des Werks. Das Hauptthema, eine erhabene Gigue, kehrt rondoartig zu strategischen Zeitpunkten zurück und ein kontrastierendes Thema erscheint als liebevolle Parodie des sehnsuchtsvollen „zweiten Themas“ des Anfangssatzes. Ebenso jedoch wie in den vordergründig heiteren Schlusssätzen des Klarinettenkonzerts und des späten Klavierkonzerts in B-Dur, KV 595, befindet sich unterhalb der fröhlichen Oberfläche mehr als nur ein Touch expressiver Doppeldeutigkeit, was die oft wiederholte Kritik zurückweist, dass der Satz zu leichtgewichtig im Vergleich zu dem Rest des Quintetts sei.

Einige Zeit nachdem er KV 516 vollendet hatte, erstellte Mozart einen Satz von drei Quintetten, indem er seine Bläseserenade in c-Moll von 1782 oder 1783 umarrangierte und als das **Streichquintett in c-Moll KV 406** einrichtete. Diese mehr oder minder direkte Bearbeitung mag einfach eine zeit- und arbeitssparende Maßnahme gewesen sein, als er begann, seine kreative Energie hauptsächlich der Oper *Don Giovanni* zuzuwenden. Möglicherweise wollte Mozart aber auch einfach seine dunkelste, serenadenuntypischste Serenade für

ein erhabeneres Medium umarbeiten. Diejenigen, die die ursprüngliche Version für Oktett (für jeweils zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner) kennen, vermissen vielleicht die kaleidoskopartigen Kontraste des Bläserklangs. Doch ohne diese Kenntnisse würden die wenigsten darauf kommen, dass das Werk ursprünglich nicht als Streichquintett angelegt war, selbst wenn die Texturen (mit der Ausnahme des Menuetts) allgemein schlichter und weniger polyphon ausfallen als in KV 515 und 516.

Der erste Satz, *Allegro*, wird von den diversen Strängen seines düsteren Anfangsthemas dominiert. Bei dem Höhepunkt der kurzen Durchführung greift Mozart eine flehende, abfallende Sequenz auf, die ursprünglich von den drei tieferen Instrumenten gespielt wurde, und verarbeitet sie mit durchdringender kontrapunktischer Imitation. Wie gewöhnlich bei Mozarts Werken in Moll (im Gegensatz zu Haydn und Beethoven), hält auch die Reprise an der Molltonart fest. Die Umformung und Intensivierung des lyrischen „zweiten“ Es-Dur-Themas (nun in c-Moll) ist einer der bewegendsten Momente des gesamten Stückes.

Während das sanft wiegende *Andante* in Es-Dur einen lieblichen, serenadenartigen Charme besitzt (eine unübersehbare Vorwegnahme der Serenade in derselben Tonart in *Così fan tutte*), weist das Menuett seine ursprüngliche Seradenform mit einer widerspenstigen Darstellung kanonischer Erfindungsgabe entschieden zurück. Zu Beginn imitiert das Cello die erste Violine mit einem Takt Abstand und mit der Unterstützung der anderen Instrumente, was für mehrere recht heftige harmonische Kollisionen sorgt. In der zweiten Hälfte reichert Mozart kurz das kontrapunktische Geflecht mit einem dreistimmigen Kanon an, der von den Bratschen imitiert wird. Das elysische C-Dur Trio ist sogar noch komplexer gearbeitet, nämlich als „Doppelspiegelkanon“ für vier Instrumente (die zweite Viola setzt hier aus), in

dem die melodische Linie von der oberen Stimme jedes Instrumentenpaars nachgezeichnet und dann—auf den Kopf gestellt—von dem tieferen Instrument beantwortet wird: „das visuelle Bild zweier Schwäne, das sich auf einer stillen Wasseroberfläche widerspiegelt“, wie es der Mozart-Forscher Erik Smith unvergesslich ausdrückte.

Ebenso wie er es in dem c-Moll Klavierkonzert, KV 491, hielt, komponiert Mozart auch hier das Finale in Form eines quadratischen, kompakten Themas mit acht Variationen, in denen das Thema zumeist sehr frei behandelt wird. Nach der martialischen vierten Variation dehnt die fünfte, die sanft von den Bratschen (im Original von den Hörnern) begonnen wird, die Anlage aus und bewegt sich zum ersten Mal zu einer unterschiedlichen Tonart, Es-Dur. Die freieste Variation ist die siebte, eine geheimnisvolle chromatische Meditation über den Kern des Themas. Dann, wenn die Musik sich in ihre Bestandteile aufzulösen scheint, begibt sich Mozart nach C-Dur, um für ein fröhliches Ende zu sorgen und, etwas verspätet, an die *Alfresco*-Ursprünge der Serenade zu erinnern.

Mozart komponierte seine letzten beiden Quintette im Winter und zu Beginn des Frühlings 1790–91, gegen Ende einer etwas mageren Schaffensperiode, als sich seine Finanzen und, soweit man das seiner Korrespondenz entnehmen kann, seine Stimmung oft auf einem Tiefpunkt befanden. Als Artaria 1793 KV 593 und KV 614 herausgab, trugen die Titelseiten die Widmung „Composto per un Amatore Ongharesa“. Die Identität dieses „ungarischen Amateurs“, der die Quintette angeblich in Auftrag gegeben hatte, ist immer noch unbekannt, doch befindet sich möglicherweise ein Hinweis in der späteren Aussage von Mozarts Witwe, dass der Komponist für Johann Tost gearbeitet hätte, der zunächst zweiter Geiger in Haydns Esterházy-Orchester gewesen war und dann als Unternehmer seinen Lebensunterhalt verdiente. Vielleicht hatte

Haydn während einer seiner Wien-Aufenthalte Mozart und Tost (nach seiner Hochzeit ein reicher Mann) einander vorgestellt. Wenn man Erinnerungen des älteren Abbé Stadler, von denen Vincent Novello 1829 berichtete, Glauben schenken darf, so spielten Tost, Haydn und Mozart KV 515, 516 sowie das neukomponierte KV 593 zusammen im Dezember 1790, wobei Haydn und Mozart sich auf der ersten Viola abwechselten.

Die beiden späten Quintette sind stets von den offensichtlicher „expressiven“ Quintetten in C-Dur und g-Moll überschattet worden, die melodisch üppiger angelegt sind und eine reichhaltigere Textur haben. Beide teilen mit anderen Spätwerken Mozarts eine fast asketische thematische Ökonomie. Das Klangbild ist sparsamer und durchdringender gehalten, der Ton (mit Ausnahme des *Adagios* von KV 593) ist abstrakter und eher nonchalant. Das **Streichquintett in D-Dur KV 593**, das im Dezember 1790 entstand, ist mit seinen drahtigen, fast aggressiven kontrapunktischen Strukturen ebenfalls charakteristisch für den späten Mozart (vergleiche die Klaviersonate KV 576 und die Finalsätze der drei „Preußischen“ Quartette, KV 575, 589 und 590). Und tatsächlich ist dieses Quintett in seinem ersten und letzten Satz das am konsequentesten polyphon gehaltene Werk Mozarts überhaupt. Einzigartig bei Mozart und möglicherweise ein Vorbild für Haydns Sinfonie „mit dem Paukenwirbel“, Nr. 103, ist die symbiotische Verbindung zwischen der *Larghetto*-Einleitung und dem Haupt-*Allegro*. Nicht nur entwickelt sich das Thema des Letzteren aus dem Ersteren, das *Larghetto* kehrt auch in der Coda überraschend wieder, kurz bevor der Satz mit einer unverblühten Wiederholung der ersten acht Takte des *Allegro* endet—ein solches „Beginn-als-Ende-Spiel“ war sehr in Haydns Sinn. Ebenso Haydn'sch ist die Art und Weise, in der sich das „zweite Thema“ als Variation und Ausschmückung des recht skurrilen Anfangs entwickelt,

nun durch kanonische Imitationen von der zweiten Violine und zweiten Viola angereichert.

Das *Adagio* in G-Dur steht in vollständiger Sonatenform und ist einer der exaltiertesten langsamen Sätze in Mozarts Werk, ein persönlicheres und esoterischeres Pendant zu dem *Andante* der „Jupiter“-Sinfonie. In der Durchführung führt Mozart eine seufzende, abwärts gerichtete Phrase des Hauptthemas durch weit entfernte tonale Regionen und leitet dann die Reprise mit einer überirdischen, schwebenden Sequenz ein, die Zeit und Bewegung aufzulösen scheint.

Trotz seines hellen D-Dur-Klangbilds bewegt sich das Menuett mit ruhiger Anmut. Den kontrapunktischen Neigungen des Quintetts entsprechend, verarbeitet Mozart die arglose Kinderliedmelodie, die aus Gänseblümchenkränzen absteigender Terzen besteht, in enger kanonischer Imitation, zunächst zwischen der ersten Violine und der ersten Viola und dann mit dem gesamten Ensemble. Das Trio klingt wie ein jodelnder Ländler, der (mit einigen eleganten Dialogen) für den Salon veredelt wurde. Das Finale basiert auf einer quecksilbrigen Tarantella-Melodie, die chromatisch die Tonleiter hinab gleitet (was in den ersten Druckausgaben als konventionelleres Zick-Zack-Muster bereinigt wurde). Es ist dies eine kontrapunktische Meisterleistung, die durch jenen unbekümmert leichten Touch, der für den Spätstil des Komponisten so typisch ist, erreicht wird. In der Reprise reichert Mozart das „zweite Thema“—ein umherschleichendes Fugato, das eine *Opera buffa*-Verschwörung andeutet—mit Fetzen des gleitenden Anfangsthemas an und webt so ein komplexes fünfstimmiges Kontrapunkt-Netz, das der „Jupiter“-Sinfonie ebenbürtig ist.

Das **Streichquintett in Es-Dur KV 614** wurde am 12. April 1791 fertiggestellt—Mozarts letztes größeres kammermusikalisches Stück—und es ist das Haydn'schste Werk seiner Reifeperiode, möglicherweise eine

bewusste Hommage an seinen Freund, der sich einige Monate zuvor nach London aufgemacht hatte. Eine besonders faszinierende Eigenschaft dieses Werks ist die Kombination eines eher populären, sogar bukolischen Stils (im ersten Satz wird eine Jagd dargestellt, wobei die Bratschen zu Beginn Jagdhörner nachahmen) auf der einen und der natürlichen Mozart'schen Anmut und Eleganz auf der anderen Seite.

Im ersten Satz, *Allegro di molto*, wird dem vorherrschenden scherzhaften Ton (das Hornsignal bleibt selten für längere Zeit aus) ein geschmeidiges zweites Thema gegenübergestellt, zunächst von der ersten Geige und dann vom Cello, das zusammen mit verschleierte chromatischen Kontrapunkten der Bratschen erklingt—ein wundervoller Augenblick Mozart'scher expressiver Ambivalenz. Als zweiten Satz wählt Mozart eine populäre Romanze mit Gavotte-Rhythmus eines Typus', der aus anderen Werken Mozarts (insbesondere der *Kleinen Nachtmusik*) und Haydns bereits bekannt ist. Wie es auch oft bei Haydn geschieht, werden hier das Rondo und die Form der freien Variation miteinander verbunden, wobei in den Episoden das anmutige Gavotte-Thema in zunehmend ausgeschmückter Form entwickelt wird.

In dem munteren Menuett wird ein allgegenwärtiges absteigendes Tonleitermotiv mit stets unterschiedlichen Kombinationen von Instrumenten verarbeitet, bevor die Bratschen es schließlich auf den Kopf stellen—ein listiger Scherz. Im Trio wird in Anspielung an Haydns Symphonie Nr. 88 ein etwas tollpatschiger Ländler über einem rustikalen Bordunbass präsentiert. Der Geist und die Technik dieses monothematischen Finales, selbst die Gestaltung der Contredance-Melodie, erinnern an ein weiteres kurz zuvor entstandenes Werk Haydns—das Streichquartett in Es-Dur, Nr. 6 aus dem Zyklus, der als op. 64 publiziert wurde. Ebenso wie in Haydns Finale werden hier in virtuoser Weise der populäre und der (wie er im 18. Jahrhundert bezeichnet wurde) „gelehrte“ Stil miteinander kombiniert. Brillante Ausbrüche der ersten Violine und Darstellungen eines Zigeunerensembles stehen direkt neben vergeistigten Fugato-Passagen. Gegen Ende bedient sich Mozart des Haydn'schen Tricks, die Melodie beiläufig auf den Kopf zu stellen (hier mit Schattierungen des Menuetts), bevor das Quintett mit einer sardonischen Lachsalve endet.

RICHARD WIGMORE © 2010
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756–1791)

THE COMPLETE STRING QUINTETS

COMPACT DISC 1 [52'27]

Quintet in B flat major K174 [26'30]

- 1 Allegro moderato [9'00]
- 2 Adagio [8'07]
- 3 Menuetto ma allegretto – Trio [3'40]
- 4 Allegro [5'36]

Quintet in C minor K406 [25'55]

- 5 Allegro [11'36]
- 6 Andante [3'56]
- 7 Menuetto in canone – Trio al rovescio [4'07]
- 8 Allegro [6'12]

COMPACT DISC 2 [71'02]

Quintet in C major K515 [33'56]

- 1 Allegro [12'28]
- 2 Menuetto: Allegretto – Trio [5'28]
- 3 Andante [8'52]
- 4 Allegro [7'02]

Quintet in G minor K516 [37'04]

- 5 Allegro [14'00]
- 6 Menuetto: Allegretto – Trio [5'02]
- 7 Adagio ma non troppo [8'01]
- 8 Adagio – Allegro [9'56]

COMPACT DISC 3 [54'45]

Quintet in D major K593 [26'52]

- 1 Larghetto – Allegro – Larghetto [9'54]
- 2 Adagio [6'49]
- 3 Menuetto: Allegretto – Trio [4'56]
- 4 Allegro [5'05]

Quintet in E flat major K614 [27'51]

- 5 Allegro di molto [10'31]
- 6 Andante [8'02]
- 7 Menuetto: Allegretto – Trio [4'01]
- 8 Allegro [5'12]

THE NASH ENSEMBLE

violin MARIANNE THORSEN

violin MALIN BROMAN

viola LAWRENCE POWER

cello PAUL WATKINS

with viola PHILIP DUKES

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756–1791)

THE COMPLETE STRING QUINTETS

COMPACT DISC 1 [52'27]

- 1 **String Quintet in B flat major** K174 [26'30]
- 5 **String Quintet in C minor** K406 [25'55]

COMPACT DISC 2 [71'02]

- 1 **String Quintet in C major** K515 [33'56]
- 5 **String Quintet in G minor** K516 [37'04]

COMPACT DISC 3 [54'45]

- 1 **String Quintet in D major** K593 [26'52]
- 5 **String Quintet in E flat major** K614 [27'51]

THE NASH ENSEMBLE

MARIANNE THORSEN, MALIN BROMAN violin
LAWRENCE POWER viola
PAUL WATKINS cello

with PHILIP DUKES viola

MADE IN FRANCE

www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

LC 7533

