

Wolfgang Amadeus MOZART: Q u a r t e t t e

- in F-Dur für Oboe und Streichtrio, KV 370 (368b)
- in D-Dur für Flöte und Streichtrio, KV 285
- in G-Dur für Flöte und Streichtrio, KV 285a
- in C-Dur für Flöte und Streichtrio, KV Anh.171 (285b)
- in A-Dur für Flöte und Streichtrio, KV 298

Im achtzehnten Jahrhundert wurde das Streichquartett zur unumstritten wichtigsten kammermusikalischen Kompositionsgattung, zu der seither fast jeder bedeutende Komponist beigetragen hat. Ein wesentlicher Grund für diese Entwicklung scheint mir darin zu liegen, dass diese Besetzung in der Homogenität und Ausgewogenheit ihres Klanges einen symphonischen Aspekt mit der konzertanten Wirkung einer Sologeige plus Streichtrio (Quatuor brillant) verbindet.

Als Nebenlinie findet sich von Anfang an das Quartett für ein konzertierendes Blasinstrument in Sopranlage (Flöte, Oboe) plus Streichtrio. Hier tritt der konzertante Aspekt in den Vordergrund. Dem Verlust an klanglicher Homogenität steht eine reichere Farbpalette gegenüber (beispielsweise Bläser-Geige, Bläser-Bratsche usw.)

Auf der vorliegenden Platte sind alle Quartette für ein Blasinstrument mit Streichtrio vereint, die von Mozart überliefert sind. Das Oboenquartett ist laut der glaubwürdigen, wenn auch von fremder Hand beigefügten Datierung auf dem Autograph Anfang 1781 in München entstanden. Da Mozart seine Werke für Solobläser stets für bestimmte Musiker geschrieben hat, nimmt man an, dass das Oboen-

quartett für seinen Freund in der Mannheimer-, Pariser- und Münchenerzeit (1777-81), den Oboisten Friedrich Ramm komponiert wurde. Von den Flötenquartetten dürften drei in Mannheim entstanden sein. Als sich nämlich im Dezember 1777 in Mannheim Mozarts Hoffnungen zerschlagen hatten, wenigstens für einige Monate in die Dienste des Kurfürsten aufgenommen zu werden, verschaffte ihm sein Freund, der Flötist Johann Baptist Wendling, in kürzester Zeit einen gut bezahlten Auftrag: "unser Indianer (das ist ein holländer, der von seinen eigenen mitteln lebt, ein liebhaber von allen wissenschaften, und ein grosser freund und Verehrer von mir) ist halt doch ein rarer Mann, er giebt ihnen 200 fl, wenn sie ihm 3 kleine leichte, kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte machen" (Mannheim, den 10. Dezember 1777); bereits eine Woche später war das erste Quartett (wahrscheinlich D-Dur, KV 285) fast fertig. Wenig später scheint ihm der Auftrag lästig geworden zu sein und lässt ihn am 14. Februar 1778 seinem Vater schreiben: "dann bin ich auch ... gleich stoff, wenn ich immer für ein Instrument (das ich nicht leiden kann) schreiben soll." Diesem Stosseufzer - gleichviel, ob er sich auf die Flöte bezieht oder auf die Tatsache, immer nur für ein Instrument schreiben zu müssen - wird oft mehr Gewicht beigemessen als der Art und Weise, wie Mozart in seinen verbleibenden vierzehn Lebensjahren die Elöte eingesetzt hat (Lehrreich in diesem Zusammenhang ist etwa der Vergleich der beiden Fassungen der g-moll Symphonie KV 550). Aus einem späteren Brief Mozarts geht hervor, dass er dem "indianischen Holländer" drei Quartette gegeben hat, wie man annimmt, jene in D-Dur, G-Dur und C-Dur. In verschiedener Hinsicht ist das A-Dur Quartett ein Sonderfall: Wie der Herausgeber Jaroslav Pöhanka darlegt, ist es ein <<Quatuor d'airs dialogués>>, d.h. Mozart verwendet fremde Themen, die damals populär waren. So zeigt das Variationenthema grosse Ähnlichkeit mit Franz Anton Hoffmei-

sters Lied "An die Natur", das Trio des Menuetts basiert auf dem altfranzösischen Rondeau "Il a des bottes, des bottes, Bastien" und das Thema des Finale stammt aus einer Oper von Giovanni Paisiello, die im Jahre ihrer Uraufführung, 1786, auch in Wien gespielt worden ist. Zusammen mit der Tatsache, dass das Autograph zeitweise im Besitze eines Baron Jacquin gewesen ist - Mozart war in Wien mit Baron Gottfried von Jacquin befreundet - , legt dies den Schluss nahe, dass das A-Dur Quartett nicht vor 1786 in Wien entstanden sei.

Wohl nehmen Mozarts Quartette mit Bläser in seinem Gesamtwerk nicht den Platz ein, den sie im Repertoire jedes Flötisten und Oboisten haben. Dennoch zeigen auch sie immer wieder Mozarts Genie. Dies möchte ich mit den folgenden Beobachtungen erläutern. So beeindruckt mich beispielsweise, wie Mozart im ersten Satz des C-Dur Quartetts ein Thema mit unterschiedlichen Begleitstimmen verschieden färbt: Man vergleiche hiezu die Takte 1 ff. und 9 ff.:

oder auch die Takte 39 ff. und 43 ff.

Die Durchführung ist aus der augmentierten Sechzehntelfigur des Hauptthemas (T.1) gearbeitet, wie er sie schon in Takt 39 gezeigt

hat. Aufgrund der Augmentation ergibt sich eine hemiolische Gliederung weiter Teile der Durchführung des Satzes, was Mozart mit gänzlich anderem Material bereits in der Exposition vorbereitet. "Überhaupt fasziniert mich, wie Mozart die Durchführungen vorbereitet: Nimmt er im ersten Satz des D-Dur Quartetts den Rhythmus des Themenkopfes auf, so scheint im ersten Satz des Oboenquartetts der Quartettenkanon, mit dem die Durchführung beginnt, gänzlich neu, und doch bezieht man ihn beim Hören gefühlsmässig auf den Streichersatz sieben Takte davor. Auch im ersten Satz des G-Dur Quartetts ergibt sich die Durchführung organisch aus der fünf Takte früher präsentierten Schlussgruppe in imitatorischer Stimmführung, und dazu lässt Mozart die Streicher im dritten Takt noch an das Hauptthema erinnern!

Wiederholte oder wiederaufgenommene Themen neu zu harmonisieren ist ein weiteres Kennzeichen kompositorischer Qualität. Man beachte etwa, wie im Mittelsatz des D-Dur Quartetts das dreimal auftretende Hauptthema stets eine neue Harmonisierung und damit Sinngebung erfährt. Auch der Vergleich der Takte 25-28 und 63-66 im ersten Satz des G-Dur Quartetts ist ein solches Erlebnis, ebenso

The image displays two systems of musical notation for a string quartet in D major. Each system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first system shows a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) at the beginning of the first staff. The second system shows a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning of the first staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, illustrating the harmonic and rhythmic development of the music.

die Umgestaltung der Takte 7-11 im Mittelsatz des Oboenquartetts



für die Reprise (Takte 23-27):



Doch auch andere Mittel stehen Mozart zu Gebote, um die Satzreprise auszuschnücken. Im ersten Satz des Oboenquartetts wird die Reprise durch die Themenimitation in der Violine bereichert, während im zweiten Satz die Reprise ebenso kunstvoll wie unmerklich dadurch um das einleitende "Streichertutti" verkürzt wird, dass die Oboe "zu früh" einsetzt. Im ersten Satz des G-Dur Quartetts tritt gar das Hauptthema nicht in Takt 49 ein, wo der Zuhörer es zu Mozarts Zeiten sicher erwartet hätte, sondern wird nach dem eigentlichen Ende des Satzes als Coda nachgetragen.

Auch die drei Rondosätze zeigen, wie frei sich Mozart der klassischen Formschemata bedient. Alle drei beziehen sich auf die klassische Rondoform mit einem Mittelteil in der Subdominanttonart, wie er aber nur im D-Dur Quartett auch wirklich ausgeführt ist (mit dichter imitatorischer Verarbeitung des Hauptgedankens).

In den beiden anderen Rondos dagegen überrascht Mozart den an die klassische Satzarchitektur gewohnten Hörer nach der jeweils deutlichen Modulation in die Subdominanttonart mit bereits bekannten Themen. Ist es im A-Dur "Rondeaux" (wie Mozart scherzhaft schreibt) das Seitenthema, wodurch er eine eng verschränkte bithematische Form gewinnt, so beginnt im Rondo des Oboenquartetts in Takt 89 wieder das Hauptthema (wie übrigens schon im ersten Satz: da hätte der Hörer in Takt 36 ein Seitenthema erwartet). Was allerdings dann kommt, wirkt umso unglaublicher: Mozart überlagert den weiterlaufenden Sechachteltakt des Streichtrios mit einer Oboenstimme im Viervierteltakt; diese Polymetrik ist selbst für heutige Hörer noch erstaunlich.

Beim Vergleich der beiden Menuette ~~Tempo di minuetto~~ scheint mir nicht nur ihr Altersunterschied (die relativ zu Mozarts Schaffens-tempo beträchtliche Zeitspanne von fast neun Jahren) von Bedeutung, sondern auch die unterschiedliche Funktion der Sätze im Werkganzen: Ein eigentliches Menuett ist nur der Mittelsatz des A-Dur Quartetts, während das "Tempo di minuetto" im G-Dur Quartett die Rolle des Schlusssatzes spielt. So hat dieses denn auch kein Trio, dafür eine im Verhältnis zur Kürze des Satzes ausführliche Coda.

Wohl am meisten Diskussionsstoff haben den Experten die Variationensätze geboten; der erste Satz des A-Dur Quartetts ist ungewöhnlich kurz, besteht er doch lediglich aus Thema und vier je einem Instrument gewidmeten Variationen. Durch den engen Bezug der abschliessenden Violoncellovariation auf das Thema wirkt der Satz in sich so geschlossen, dass es einleuchtet, dass Mozart von weiteren Variationen wie Minore-Variation, Adagio-Variation und Coda abgesehen hat. Vergleicht man den Variationensatz des C-Dur Quartetts mit dem sechsten Satz der (nicht vor 1781 entstandenen) "Gran Parti-

ta", KV 361, stellt sich die Frage, ob Mozart den Flötenquartett-  
satz für die Dreizehnbläuserserenade ausgearbeitet hat, oder ob  
umgekehrt jener eine Bearbeitung des Variationensatzes aus der  
"Gran Partita" sei. Die zweite Vermutung, zusammen mit dem Indiz,  
dass auf ein und demselben Blatt Skizzen zur Oper "Die Entfüh-  
rung aus dem Serail" (1782), KV 384, und zum Flötenquartett in  
C-Dur gefunden worden sind, würde zum Schluss führen, dass das  
C-Dur Quartett nicht zu den drei Quartetten für den "indianischen  
Holländer" gehörte. Dürfen wir also hoffen, dass das dritte dieser  
Quartette noch seiner Entdeckung harret ?

(Dieter Flury)