

Cliff Eisen · Wolf-Dieter Seiffert
(Herausgeber)

Mozarts Streichquintette

Beiträge zum musikalischen Satz,
zum Gattungskontext
und zu Quellenfragen

Mit zahlreichen Notenbeispielen



Franz Steiner Verlag Stuttgart · 1994

Inhalt

Einleitung	7
Abkürzungsverzeichnis	11
Christoph Wolff <i>à 1, 2, 3, 4, et 5 parties</i> : Gattungsmerkmale und Satzarten in Mozarts Streichquintetten	13
Wolf-Dieter Seiffert Mozarts „Salzburger“ Streichquintett	29
Hartmut Schick Ein Quintett im Diskurs mit dem Streichquartett. Mozarts Streichquintett C-Dur, KV 515	69
Rudolf Bockholdt Der Schlußsatz von Mozarts Streichquintett in C-Dur, KV 515. Bau im Großen und Geschehen im Kleinen	103
Cliff Eisen Mozart and the Viennese String Quintet	127
Ludwig Finscher Zu Mozarts späten Streichquintetten	153
Ulrich Konrad Fragmente aus der Gegenwart. Mozarts unvollendete Kompositionen für Streichquintett	163
Register	195

Hartmut Schick

**Ein Quintett im Diskurs mit dem Streichquartett.
Mozarts Streichquintett C-Dur KV 515**

Hätte Mozart wie Joseph Haydn in der Abgeschiedenheit von Eisenstadt und Schloß Eszterháza komponieren können, jahrzehntelang mehr oder weniger aus eigenem Antrieb die Möglichkeiten musikalischer Gattungen systematisch erprobend? Sicherlich nicht – Mozart wäre künstlerisch wohl schnell verkümmert, denn allem Anschein nach war für seine Kreativität eines unverzichtbar: die spontane künstlerische Auseinandersetzung mit Komponistenkollegen, die beständige Herausforderung durch das Erlebnis von Werken Anderer, die ihn dazu reizen mußten, es anders und besser zu machen. Das Moment des spielerischen Wettstreits, das schon dem komponierenden Wunderkind Spaß bereitete, kennzeichnet noch das Schaffen der 1780er-Jahre. So hat offensichtlich der Erfolg von Paisiellos „Barbiere di Siviglia“ in Wien Mozart zur Komposition des Figaro-Stoffes angeregt, und die Paisiello-Spuren in „Le nozze di Figaro“¹ zeugen davon, daß Mozart das Werk des Rivalen studiert hatte, nur um es zu übertreffen. Die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette von 1781–1785 sind natürlich eine Antwort auf die enorme Herausforderung, die Haydns opus 33 darstellte, und die späten „Preußischen“ Quartette lassen sich noch direkter auf einen musikalischen Wettstreit mit Haydns Quartett-schaffen ein: Das Finale von KV 589 bezieht sich deutlich, das Larghetto zumindest ansatzweise auf Haydns Es-Dur-Quartett op. 33, und das Finale von KV 590 spielt unverhohlen auf das Finale von Haydns „Lerchenquartett“ op. 64 Nr. 5 an.

Beim Streichquintett ist das Bild zunächst ähnlich. Mit seinem ersten Werk in dieser Besetzung, dem B-Dur-Quintett KV 174, reagierte Mozart 1773 zweifellos auf das von Michael Haydn in Salzburg vier Wochen früher geschriebene G-Dur-Quintett². Was aber konnte Mozart vierzehn Jahre später dazu herausfordern, erneut Streichquintette zu komponieren? Joseph Haydn interessierte die Gattung offenbar nicht, und Boccherinis Quintette waren einerseits nur zum Teil bekannt, stellten andererseits durch ihre andere Besetzung (mit zwei Celli) auch nicht die Gattungstradition dar, mit der sich Mo-

-
- 1 Vgl. Daniel Heartz, *Mozart's Operas*, edited by Thomas Bauman, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1990, S. 140 ff.
 - 2 Vgl. Ernst Hess in *NMA VIII/19*, 1, S. VIII. Musikalisch ist das Werk Michael Haydn kaum verpflichtet (siehe dazu den Beitrag von Wolf-Dieter Seiffert im vorliegenden Sammelband, S. 29 ff.).

zart auseinandersetzen konnte. Und eine äußere Anregung zur Komposition, sei es auch nur eine Widmungsabsicht, scheint es für die Quintette von 1787 ebenfalls nicht gegeben zu haben.

Vielleicht bedurfte es aber hier gar keines äußeren Anstoßes. Manches spricht nämlich dafür, daß Mozart sein Komponieren zumindest am C-Dur-Quintett KV 515 zunächst als eine Konsequenz dessen verstand, was ihn in den Jahren davor so sehr in Anspruch genommen hatte, nämlich der Komposition von Streichquartetten. (Für das unmittelbar folgende g-Moll-Quintett gilt dies dann offenbar schon nicht mehr.) Wolf-Dieter Seiffert hat jüngst darauf hingewiesen, daß Mozart in seinen reifen Streichquintetten Typen der Stimmendisposition wiederaufgreift, die gerade seinen frühen Streichquartetten eigen sind³. Hier soll nun vor allem gezeigt werden, wie sich Mozart im C-Dur-Quintett erneut, gleichsam auf einer höheren Stufe, mit dem Streichquartett der 1780er Jahre auseinandersetzt: mit Haydns op. 33, aber auch mit dem eigenen jüngsten Quartettschaffen. Neben dem Moment des Übertrumpfungens eines Kollegen und der Art und Weise, wie Mozart gegenüber dem eigenen Streichquartett den Anspruch an Ökonomie und Komplexität des Satzes nochmals erhöht, fasziniert dabei besonders der selbstkritische Umgang mit Früherem, den man in Mozarts C-Dur-Quintett immer wieder meint beobachten zu können – Mozart im musikalischen Diskurs mit dem einzigen ebenbürtigen Kollegen und schließlich mit sich selbst.

I

Das frappierendste äußerliche Merkmal von Mozarts Streichquintett C-Dur ist zweifellos seine enorme Länge. Sie läßt sich nur in Superlativen beschreiben: Laut A. Hyatt King ist das Quintett das längste aller Mozartschen Werke in vier Sätzen, sein Finale der längste Einzelsatz in Mozarts Instrumentalmusik⁴, und im Kopfsatz sieht Charles Rosen den ausgedehntesten Sonatenhauptsatz vor Beethoven, mit einer Exposition, deren Umfang selbst bei Beethoven erst die Neunte Symphonie wieder erreiche⁵.

So beispielloos die Dimensionen insbesondere der Ecksätze auch erscheinen – ganz unvorbereitet treten sie nicht auf. Betrachtet man zunächst Haydns Streichquartette op. 33 – das ‘Maß aller Dinge’ am Beginn der Wiener Klassik –, so fällt auf, daß sich die Kopfsätze in ihrem Umfang ziemlich genau

3 Wolf-Dieter Seiffert, Vom Streichquartett zum Streichquintett. Satztechnische Bezüge zwischen kammermusikalischem Früh- und Spätwerk bei Mozart, in: *MJb* 1991, S. 671–677. Seiffert nennt im einzelnen die Verklammerung dreier Stimmen in Terz-Oktav-Parallelen, die Bildung einer „Klangachse“ durch die Viola sowie den Dialog von Stimmgruppen.

4 Alec Hyatt King, Mozart’s String Quintets, in: *The Monthly Musical Record* 75 (1945), S. 127 f.

5 Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, revised edition, London 1976, S. 268 f.

entsprechen (extrem in Nr. 1, 2 und 4 mit einmal 91 und zweimal 90 Takten, Allegro moderato, 4/4). Einzig das C-Dur-Quartett (Nr. 3) fällt heraus, indem es diese Dimensionen beinahe verdoppelt. Mozart schreibt nun die Kopfsätze der ersten fünf seiner sechs „Haydn-Quartette“ ebenfalls so, daß die Spieldauer immer ziemlich gleich ist, gegenüber dem ‚Normalmaß‘ von Haydns opus 33 etwa um ein Drittel bis die Hälfte länger. Nur das zuletzt komponierte „Dissonanzenquartett“ KV 465 – wie bei Haydn ist es das C-Dur-Werk des Zyklus – erweitert dieses Maß, und zwar mit einem deutlich längeren Anfangs-Allegro von 244 Takten, dem überdies eine 22-taktige langsame Einleitung vorangestellt ist.

In Mozarts nächstem Streichquartett KV 499, dem sogenannten „Hoffmeister“-Quartett, wiederholt der erste Satz die ausgeweiteten Dimensionen des „Dissonanzenquartetts“ und erweitert sie zugleich seinerseits: Mit 266 Takten hat er exakt gleich viele Takte wie Einleitung und Allegro in KV 465 zusammen, so daß hier gleichsam noch das in die Sonatensatzform mit hineingenommen ist, was in KV 465 dem Allegro als Adagio vorgeschaltet war. Mit diesen außerordentlich expandierten – gegenüber Haydns Normalmaß von opus 33 verdreifachten! – Proportionen ist Mozart innerhalb seines Quartettschaffens an der Obergrenze angelangt, und die Wahl der Quintettbesetzung für sein nächstes Streicher-Kammermusikwerk, KV 515, kann vor diesem Hintergrund auch als ein Versuch verstanden werden, das fortzusetzen, was mit vier Instrumenten nicht mehr musikalisch befriedigend möglich erschien: die nochmalige (beträchtliche) Ausweitung des Satzumfangs. Daß Mozart hierfür erneut zur Tonart C-Dur greift, ist dann nur konsequent. (Bei den Finalsätzen ist das Bild übrigens ähnlich.)

Das auf das C-Dur-Quintett folgende g-Moll-Quintett KV 516 ist dann zwar verkappt fünfsätzig, doch die Umfänge der einzelnen Sätze gehen hier wieder hinter die des „Dissonanzenquartetts“ zurück, und auch für die drei „Preußischen“ Quartette und die zwei letzten Streichquintette gilt im wesentlichen wieder das ‚klassische Maß‘ der Quartette von KV 387 bis KV 464. Allerdings beginnt Mozart im g-Moll-Quintett damit, die Einzelsätze durch ein Geflecht thematischer Bezüge miteinander zu verknüpfen, was – in unterschiedlichem Ausmaß – dann auch die letzten Quartette und Quintette kennzeichnet. Insofern ließe sich immerhin behaupten, daß zwar die Ausweitung des Einzelsatzes als Prinzip im C-Dur-Quintett kulminiert und dann abbricht, der Gedanke einer Ausweitung der Form bei Mozart jedoch auf einer höheren Stufe weiterwirkt: Der Zyklus aus thematisch aufeinander bezogenen Einzelsätzen konstituiert nun in einem ganz neuen Sinne die ‚große Form‘.

Das C-Dur-Quintett KV 515 steht nun allerdings nicht nur allgemein in der Kontinuität der genannten C-Dur-Quartette von Haydn und Mozart, indem es wie diese die äußeren Dimensionen des Kopfsatzes sprunghaft erweitert, sondern es bezieht sich gleich in mehrfacher Hinsicht auch spezifisch auf diese beiden Werke. Die Ähnlichkeit zwischen dem Beginn von Mozarts C-Dur-Quintett und Haydns C-Dur-Quartett op. 33 Nr. 3 (dem sogenann-

ten „Vogelquartett“), auf die schon Charles Rosen hinweist⁶, ist unübersehbar:

Notenbeispiel 1:

Haydn, op. 33 Nr. 3, Allegro moderato

Allegro moderato

Mozart, KV 515, Allegro

Allegro

Hier wie dort durchschreitet das Cello gravitatisch zwei Oktaven mit dem C-Dur-Dreiklang, bilden die Mittelstimmen ein Begleitband aus repetierten Achteln, über dem die erste Violine *piano* mit dem *g* einsetzt, mit einer Doppelschlagwendung jeweils in Takt 4. Die in sich geschlossenen Sechs- beziehungsweise Fünftakter setzen zweimal, jeweils auf eine andere Stufe versetzt, neu an, und dieser erste Satzabschnitt mündet bei Haydn in Takt 17 in eine Kadenzwendung, die Mozart an der entsprechenden Stelle (T. 18) notengetreu 'zitiert'.

Beide Hauptthemen sind 'unquadratisch' angelegt, was bei Mozart um so mehr auffällt, als hier in den sieben vorausgehenden Streichquartetten die

⁶ *ibid.*, S. 267.

Hauptthemen der Ecksätze sämtlich eine Viertaktstruktur ausprägen. So sehr aber Mozart hier syntaktisch und materialiter an Haydn anknüpft, macht er doch daraus in seinem Satz gerade das Gegenteil. Haydns Sechstakter beginnt offen, wie von ungefähr, hat seinen dynamischen Höhepunkt und den größten Ambitus genau in der Mitte, um sich dann – zweimal kadenzierend – gleichsam in sich zusammenzuziehen: Die Außenstimmen bewegen sich symmetrisch aufeinander zu, und wenn sie sich auf dem *c'* getroffen haben, tritt fast zwangsläufig ein Stillstand ein. Daß dieses Thema eigentlich Schlußcharakter hat, demonstriert Haydn selbst am besten, wenn er in den letzten fünf Takten genau mit diesem Thema den Satzschluß herbeiführt. Mozarts Thema dagegen verkörpert die eröffnende Geste schlechthin. Der große Ambitus – der eine ganz eigene Raumwirkung erzeugt – wird durch das Treppennmotiv des Cellos überhaupt erst erschlossen (statt zusammengeschnürt) und von der Violine gegenüber Haydn noch weiter ausgedehnt auf drei Oktaven, die Wendung zur fünften Stufe im fünften Takt ist mehr harmonische Öffnung als ‘Halbschluß’, der Puls des Mittelstimmenbandes geht bruchlos durch.

Daß ein solches Thema ungleich größere Satzproportionen zu tragen vermag, liegt auf der Hand. Hinzu kommt, daß Haydn die syntaktisch asymmetrische Themenstruktur dazu benutzt, keinen durchgehenden Puls zuzulassen (in dramatischem Gegensatz zu dem, was das bloße Pulsieren des ersten Taktes eigentlich verspricht). Mozart dagegen komponiert die ersten 30 Takte seines Quintetts in lauter Fünftaktgruppen, um noch weit mehr als nur den üblichen quadratischen Rhythmus im Großen zu erzeugen. Der großrhythmische Puls besteht nicht aus Viertaktgruppen, die sich aus Zweitaktgruppen zusammensetzen, sondern aus unreduzierbaren Fünftaktgruppen als kleinster wiederkehrender Einheit (und der eigenartige, wie ‘eingeschoben’ wirkende Generalpausentakt 20 dient als leerer fünfter Takt nur dazu, diesen Puls aufrechtzuerhalten). Im Grunde liegt hier deshalb auch keine wirklich asymmetrische Syntax vor, sondern eine homogene, *additive* Syntax aus den größtmöglichen Bausteinen – Voraussetzung für eine epische Breite, die Haydns Musik fremd ist. Wenn man so will: Mozarts Musik löst die grenzenlose Weite ein, die Haydns erste drei Takte scheinheilig versprechen.

So sehr die Satzproportionen einander anfänglich noch entsprechen – beide Sätze erreichen mit der erwähnten gleichen Kadenzwendung in Takt 18 beziehungsweise 19 wieder die C-Dur-Tonika –, so ist doch Mozarts Quintettsatz insgesamt deutlich mehr als doppelt so lang wie der erste Satz von Haydns „Vogelquartett“. Freilich komponiert Mozart seinen Kopfsatz nicht einfach nur sehr viel länger, sondern offenbar so, daß die Haydnschen Satzproportionen der ständige Bezugspunkt bleiben. Dies deutet sich zunächst schon dadurch an, daß bei Haydn das Seitenthema in Takt 43, bei Mozart nach genau doppelt so vielen Takten, in Takt 86 eintritt. Allerdings sind bei Haydn tonaler und thematischer Seitensatzbeginn auseinandergelegt: die Dominanttonart herrscht (mit zunehmender Stabilität) schon ab Takt 27. Richtet

man sich nach der Thematik, so ist in dieser Exposition der Hauptsatz mit 42 Takten größer als der Seitensatz (17 Takte), geht man nach der tonalen Anlage, so ist der Seitensatz mit 33 Takten länger als der Hauptsatz (26 Takte).

Wenn nun in Mozarts C-Dur-Quintett der Hauptsatz mit 85 Takten doppelt so lang ist wie Haydns *thematischer* Hauptsatz, so ist sein Seitensatz (samt Schlußgruppe) mit 66 Takten genau doppelt so lang wie Haydns *tonaler* Seitensatz. Mozart nimmt also – wenn wir hier Absicht einmal unterstellen – innerhalb der beiden Möglichkeiten, Haydns Exposition zweizuteilen, jeweils das größere Maß für Haupt- und Seitensatz und verdoppelt diese Taktzahl für seinen Quintettsatz, wodurch seine Exposition insgesamt nun eben noch weit mehr als nur den doppelten Umfang von Haydns Quartett-Exposition erreicht: 151 gegenüber 59 Takten. Und der Rest des Satzes – Durchführung, Reprise und Coda – ist zusammen in Mozarts Quintett erneut fast auf den Takt genau doppelt so lang wie im Haydn-Quartett: 217 Takte gegenüber 108 Takten.

Aber auch innerhalb von Mozarts eigenem Schaffen machen die Proportionen dieses ersten Quintettsatzes 'Sinn', im Vergleich nämlich mit den Kopfsätzen der beiden letzten davor komponierten Streichquartette. Der Umfang der Exposition des „Dissonanzenquartetts“ KV 465 (84 Takte) wird im C-Dur-Quintett zum Maß allein für den Hauptsatz der Exposition (85 Takte). Gegenüber dem ersten Satz von Mozarts „Hoffmeister“-Quartett KV 499 aber, der ja die Gesamttaktzahl des Kopfsatzes von KV 465 wiederholt, erweitert sich der Umfang der Exposition im Quintett auf das Anderthalbfache: von 100 auf 151 Takte. Damit erscheinen die Proportionen dieses ersten Satzes des C-Dur-Quintetts gleich doppelt 'determiniert' – in beiden Satzhälften als Verdopplung der Maximalproportionen innerhalb von Haydns opus 33, wie sie das „Vogelquartett“ ausprägt, in der Exposition als Ausweitung von Mozarts eigenen maximalen Quartettproportionen – die KV 499 zeigt – auf das Anderthalbfache. Und dies alles mit einer Toleranz von nur einem Takt.

Es fällt schwer, hier nicht an kompositorische Absicht zu glauben, zumal sich die Proportionen des Quintettfinales in ganz ähnlicher Weise auf das „Dissonanzenquartett“ beziehen. Ob allerdings Mozart nun meinte, die exzeptionellen Dimensionen des Quintettsatzes solcherart gleich mehrfach 'legitimieren' zu müssen, oder ob er sich einfach aus einem spielerisch-sportlichen Impuls heraus ein exaktes (und extrem großes) Proportionengerüst für sein Komponieren vorgab, kann dahingestellt bleiben. Entscheidend ist, daß Mozart sein Komponieren in der neuen Gattung des Streichquintetts fest in der Gattung des Streichquartetts verankert, indem er mit einem Grundriß arbeitet, der eine maßstäbliche Vergrößerung schon erprobter, extremer Quartettproportionen darstellt.

II

Das Menuett des C-Dur-Quintetts steht im Erstdruck von Artaria (1789) an zweiter Stelle im Werk, wurde von Ernst Fritz Schmid jedoch, der Paginierung auf dem Autograph folgend, in der Neuen Mozart-Ausgabe als dritter Satz eingeordnet. Ernst Hess⁷ und Isabelle Emerson⁸ haben allerdings zu Recht darauf hingewiesen, daß die Paginierung der Mittelsätze – die im Autograph jeweils mit einem neuen Bogen beginnen und insofern austauschbar sind – nicht von Mozarts Hand stammt und deshalb weniger Glaubwürdigkeit verdient als der Erstdruck, zumal ja auch im Schwesterwerk KV 516 das Menuett an zweiter Stelle steht. Die plausiblen Zusatzargumente Isabelle Emersons für die Einordnung als zweiten Satz lassen sich ergänzen durch die Beobachtung, daß sich Mozart im Menuett des C-Dur-Quintetts erneut mit Joseph Haydns C-Dur-Quartett op. 33 Nr. 3 auseinandersetzt, und dort steht der als Scherzo bezeichnete Menuettsatz ebenfalls vor dem langsamen Satz. Beide Sätze tragen die Tempobezeichnung „Allegretto“ und beginnen mit einem zehntaktigen ersten Teil, der aus einem viertaktigen Vordersatz und einem zur Sechstaktigkeit gedehnten Nachsatz besteht (siehe Notenbeispiel 2, nächste Seite).

Auffällig ist in beiden Fällen die extrem tiefe Führung aller Instrumente. (Daß Mozart die erste Violine bis zu einer Terz höher führt als Haydn, hängt mit der Erweiterung des Satzes um eine Mittelstimme zusammen.) Haydn macht daraus ein Satzprinzip: Der ganze Scherzo-Hauptteil spielt sich in den untersten Klangregionen und *sotto voce* ab, während das Trio in scharfem Gegensatz dazu dem hohen Klangregister, nämlich allein den beiden Violinen, vorbehalten ist. Dem korrespondiert der Gegensatz zwischen durchgehendem Legato ohne jede Pause im Scherzo und spiccato-Artikulation mit Trillern und vielen Pausen im Trio, zwischen weitgespannter, fast nur stufenweiser Melodik im Scherzo und kleingliedriger Sprungmotivik im Trio.

Auf diese extreme, fast übertrieben rationale Scheidung und architektonische Gegenüberstellung der Elemente, die den Namen „Scherzo“ – als artifizuell gebrochenes Menuett – legitimiert, verzichtet Mozart. Dennoch arbeitet er mit den Haydnischen Materialgegensätzen, freilich so, daß daraus eine dynamische, prozessuale (statt primär architektonische) Form wird. Die unterdrückte Lautstärke von Haydns Scherzo-Hauptteil spiegelt sich bei Mozart, der jeden Formteil *piano* beginnen und enden läßt, vor allem im plötzlichen ‘Abwürgen’ von nicht weniger als sechs *crescendo*-Ansätzen. Wie bei Haydn sind die Takte 7 und 8 parallel gebaut und dynamischer Höhepunkt, die Kadenzten in Takt 9 f. ähneln einander. Die wellenförmige, für ein Menuett viel zu wenig rhythmisch profilierte Melodik in planer Viertelbewegung wird bei Haydn nur in Takt 1 und 5 rhythmisch aufgelockert – durch ein Motiv,

7 Siehe NMA VIII/19, 1, S. IX f.

8 Isabelle Emerson, A Question of Order: Andante, Minuet, Or Minuet, Andante – Mozart's String Quintet in C Major, K. 515, in: MjB 1989/90, S. 89–98.

das Mozart (anders notiert) in Takt 3 übernimmt, wobei das plötzliche *piano* auf den Zitatcharakter hinzuweisen scheint. Dort wo Mozart ebenfalls nur wellenförmige Viertelbewegung schreibt, spitzt er das Moment des ungegliederten Strömens durch den angebundenen Auftakt und den langen Bogen noch zu, läßt sogar in fast allen Takten den die Takt-Eins markierenden Baß ausfallen und entreißt somit den Satz noch ein Stück mehr als Haydn der Tanzsphäre eines regulären Menuetts. (Schon das Haydn-Scherzo charakterisiert Wolfram Steinbeck als einen „Satz, der mit einem Menuett nur noch den 3/4-Takt gemeinsam zu haben scheint“⁹. Zu ergänzen wäre: abgesehen von der ganz konventionellen Schlußwendung.)

Notenbeispiel 2:

Haydn, op. 33 Nr. 3, Scherzo

Scherzo
Allegretto

Mozart, KV 515, Menuett

Menuetto
Allegretto

9 Wolfram Steinbeck, Mozarts „Scherzi“. Zur Beziehung zwischen Haydns Streichquartetten op. 33 und Mozarts Haydn-Quartetten, in: Archiv für Musikwissenschaft 41 (1984), S. 218.

Freilich hat auch Haydns Scherzo-Menuett keinen 'richtigen' Baß. In den Takten 1 und 2, 5 und 6 begleitet das Cello die erste Violine in Sextparallelen, als spiele es tiefoktaviert eine Mittelstimme, und bis auf ganz wenige Stellen markiert der Baß in den ersten zehn Takten auch immer die Terz des Akkordes, so daß fast nur labile Sextakkorde erklingen – bis auf die beiden Kadenzpunkte fehlt so dem musikalischen Satz gleichsam die Basis. (Auch den zweiten Teil beginnt der Baß in Parallelführung zur Oberstimme, diesmal in der zweifach tiefoktavierten Unterterz). Mozart nun greift in seinem Menuett dieses Prinzip des 'baßlosen' Satzes aus mehr oder weniger parallel geführten Außenstimmen auf und spitzt es ebenfalls zu: Die Mittelstimmen fallen aus, und die Textur wird reduziert auf zwei nun ganz streng in Terzparallelen geführte Violinen. Nicht nur als Reduktion der vierstimmigen 'baßlosen' Textur von Haydns Menuett aber läßt sich Mozarts Violinenpaar begreifen, sondern auch als Anspielung auf das reine Violinduo, das bei Haydn den Trioteil bildet.

Was aber macht Mozart mit den dadurch frei werdenden drei Unterstimmen? In doppelter Hinsicht nachschlagend – erst im dritten Takt und ohne 'Eins' – markieren sie die Kadenzpunkte, gestisch dem Trio von Haydns Scherzo verwandt, aber kaum mehr als ein rhythmisches Pochen, das insistierend die fremdartigen Oberstimmen an den Menuettcharakter des Satzes erinnern will. Die dialektische Spannung, die Haydn in seinem Quartett architektonisch zwischen Scherzo und Trio aufbaut – zwischen einer übertrieben dunkel-kantablen und einer übertrieben spitz-perkussiven Textur –, entsteht in diesem Mozartschen Quintettmenuett schon in den ersten Takten, als Resultat der Gegenüberstellung zweier Satzschichten, und aus dieser Dialektik heraus entwickelt sich dann auch das Satzgeschehen. In Takt 14 werden die drei pochenden Viertel mit einer kantablen weiblichen Endung versehen, kurz darauf wird diese Endungsfigur abgespalten zur Seufzerfigur, der Kantabilität des Hauptthemas schon ganz nahe, und in Takt 37 wird eben diese Seufzerfigur vollends in den die Ausgangsthematik vierstimmig – in simultaner Spiegelung – vortragenden Stimmenverband integriert. Der Konflikt ist entschärft, und das Menuett klingt aus mit einer hemmungslos kantablen Coda, die den Eindruck vermittelt, erst jetzt sei die richtige Themenformulierung gefunden (siehe Notenbeispiel 3, nächste Seite).

Wenn sich hier die Kantabilität in allen Stimmen gegen den Tanzcharakter durchgesetzt hat, so ist hier auch die Textur gegenüber dem Anfang noch viel näher bei Haydn (der als Schluß die Anfangsperiode genau wiederholt): ebenfalls vollstimmig, ebenfalls durchweg *piano* und ebenfalls ohne eine einzige den Stimmenstrom unterbrechende Pause. (Sogar die in Beispiel 2 mit einer Klammer markierte 'Zitatfloskel' erscheint nun wie bei Haydn zweimal, auf *d* und *c*.) Doch so wie die Syntax zur tanzmäßigen Symmetrie zweier gleichartiger Viertaktgruppen zurechtgerückt ist, ist nun gleich in doppeltem Sinne ein Baß vorhanden: als Stimmlage wie als harmonisch den Satz richtig fundierende Basis. Insofern geht Mozart zwar von Haydn aus – von Anomalien der Satzstruktur wie des Materials, die Mozart anfangs als Problem zuspitzt und konflikthaft gegeneinandersetzt – und kehrt am Satzende auch wieder zu

Haydn zurück, doch nicht in einer Kreisbewegung, sondern als Zielpunkt einer geradlinigen Entwicklung, die Menuettfremdes wie die bei Haydn vorprägte zäsurlose Kantabilität entwickelnd legitimiert und schließlich (durch den Baß und durch stabile Periodik) absichert.

Notenbeispiel 3:

Mozart, KV 515, Menuett

39

Ganz einfach und doch genial sind übrigens die letzten vier Takte dieses Menuetts gebildet (T. 45–48): als einen Ton tiefer gelegte Wiederholung des Themenvordersatzes, aber so variiert, daß nun die mittleren sechs Töne der Melodie die letzten vier Takte der eröffnenden Themenperiode kontrahieren – und dadurch nebenbei auch die menuettartige Floskelhaftigkeit des originalen Nachsatzkadenz beseitigen¹⁰.

Wenn das in Vierteln pochende Unterstimmenmotiv von Takt 3 im Satzverlauf ‘entschärft’ wurde, so entwickelt Mozart aus ihm (und seiner Variante von T. 13 f.) dafür den Beginn des Trios (siehe Notenbeispiel 4, nächste Seite) und über die daraus abgeleitete Seufzerwendung – auch dessen Mittelteil. Ebenso gehen die nachschlagenden zwei Viertel im Baß von Takt 9 ff. und 51 ff. des Trios darauf zurück, womit sich vollends das Trio als der Ort erweist, an dem dieses Motiv erst seine Wirkung entfalten und damit den Tanzgestus doch noch herbeiführen kann. (Daß dabei Haydns Quartettsatz nicht ganz vergessen ist, zeigt das zweite Thema von Mozarts Trio in Takt 17, das – auch im Begleitsatz – auf den zweiten Teil von Haydns Trio in opus 33 Nr. 3 anspielen scheint.)

Darüber hinaus zitiert das Trio in Takt 16 die Kadenzwendung, mit der das Menuett schloß. Nicht nur thematisch aber ist die Verbindung des Trios

10 Womöglich ist auch dies eine Reaktion Mozarts auf Haydns Scherzo von op. 33 Nr. 3, eine Art Umkehrung des von Wolfram Steinbeck (a. a. O.) beschriebenen Phänomens, daß dort (siehe Notenbeispiel 2) die so stereotype Kadenzfloskel von Takt 9/10 schon (metrisch verschoben) im Themenkopf enthalten ist.

zum Menuett-Hauptteil enger als in jedem Mozartschen Menuett davor: So eng nämlich, daß das Trio gar nicht mehr für sich stehen kann. Es beginnt

Notenbeispiel 4:

Trio

modulierend mit acht Takten Dominantseptakkord und im Gestus einer Überleitung (auf die dann freilich kein richtiger ‘Anfang’ mehr folgt). Gleichzeitig jedoch prägt das Trio – wie bei Mozart sonst gerne der Menuett-Hauptteil (was hier der Haydn-Bezug verhindert) – eine eigene Sonatenform aus und ist mit 66 Takten noch viel länger als der Menuett-Teil. Insgesamt erreichen Menuett und Trio damit zwar noch nicht den Gesamtumfang des riesenhaften Menuettsatzes von Mozarts G-Dur-Quartett KV 387. Dennoch aber zeigt dieser Quintettsatz – wie schon der Kopfsatz – eine ganz neue Ausweitung der Form, indem hier nun eben das Trio kein zweites kleines Menuett für sich mehr darstellt, sondern harmonisch wie motivisch den Entwicklungsgang des Menuett-Teils nahtlos weiterführt. Die rondomäßige ABA-Form Menuett-Trio-Menuett – in der Mozart ja schon die Tanzform des A-Teils häufig sonatenmäßig überformt – wird hier also *insgesamt* durchdrungen vom Entwicklungsgedanken des Sonatenprinzips. Und so ist es auch nur konsequent, daß Mozart in seinem nächsten Menuett, dem des g-Moll-Quintetts KV 516, das Trio mit einem Thema beginnen läßt, das einfach den Schluß des Menuett-Teils aufgreift, lediglich nach Dur gewendet und auch noch so, daß das Trio dem Menuett ‘ins Wort fällt’, nämlich schon auf der zweiten Zählzeit von dessen Schlußtakt beginnt. Enger kann man zwei Teile nicht mehr verzahnen (siehe Notenbeispiel 5, nächste Seite).

Nun wäre in Mozarts C-Dur-Quintett der erste Teil des Menuetts mit seinen an Haydn orientierten zehn Takten eigentlich – nach Menuettkategorien – viel zu knapp, um einen Gesamtsatz von solchen Dimensionen auszubalancieren. Doch als Hauptthema eines substantiell dem Sonatendenken verpflichteten Satzes reichen sie vollkommen aus, zumal nach ihrer Reprise in Takt 31–40 ja noch die erwähnte achttaktige „Coda“ den Satz ausschwingen läßt. Das eigentümliche Ringen um ein Zustandekommen des Tanzgestus bekommt vor diesem Hintergrund – angesichts der gleich doppelten sonaten-

mäßigen Durchdringung der Tanzform in diesem Satz – und durchaus unabhängig von Haydn eine neuen, tieferen Sinn.

Notenbeispiel 5:

37 V.1
p
V.2
p
Va.1
p
Va.2
p
Vc.
p

42 1. 2. Trio
Fine

III

Trotz der geschilderten Bezüge zu Haydns C-Dur-Quartett aus op. 33 erweckt das C-Dur-Quintett KV 515 insgesamt deutlich den Eindruck, als erprobe hier Mozart systematisch die Möglichkeiten einer für ihn – trotz KV 174 – immer noch neuen Gattung. Jeder der vier Sätze nämlich hat seine eigene, charakteristische Textur, zeigt exemplarisch, welche satztechnischen Möglichkeiten das erweiterte Ensemble von fünf Stimmen bietet. Den ersten Satz kennzeichnet das Dialogisieren der beiden Außenstimmen, getragen von einem kompakten Mittelstimmensatz. Im Menuett dominiert die Paarigkeit von in verschiedenen Zweierkombinationen parallel geführten Stimmen bis hin zum doppelten Triosatz aus zwei Stimmpaaren und Baß. Das Finale pendelt vor allem zwischen homophonem Oberstimmensatz und einer Kontrapunktik aus fünf gleichberechtigten Stimmen. Der langsame Satz schließlich ist ein einziges großes Duett von erster Violine und erster Bratsche, durchaus vergleichbar dem langsamen Satz der „Sinfonia concertante“ KV 364 oder auch einer Opernszene.

Die Idee, gerade den langsamen Satz in dieser Duettstruktur zu schreiben, mag zurückgehen auf ein anderes Kammermusikwerk in wiederum derselben Tonart, Michael Haydns Streichquintett („Notturmo“) in C-Dur¹¹ von 1773. Im Adagio cantabile dieses Quintetts dialogisieren die erste Violine und die erste Viola vom ersten bis zum letzten Takt miteinander, getragen von einem allerdings recht einfallslosen, fast durchweg gleichbleibenden Begleitsatz. Während am Satzbeginn die Bratsche führt, werden am Reprisesbeginn die Rollen vertauscht – der führenden Violine folgt das Echo in der Bratsche:

Notenbeispiel 6:

Hierauf scheint Mozart am Beginn seiner Duettpassage anzuspielen, mit einem ähnlichen Vorhalt *fis-g* in der echohaft wiederholten Schlußwendung (siehe Notenbeispiel 8b, S. 85, T. 13), doch läßt er die Solisten ihre Rollen schon acht Takte später tauschen und nicht erst in der Reprise.

Den eigentlichen Bezugspunkt für das Andante von Mozarts C-Dur-Quintett bildet allerdings allem Anschein nach wieder ein Streichquartettsatz, diesmal jedoch ein eigener: das F-Dur-Andante von Mozarts C-Dur-Quartett KV 465, dem „Dissonanzenquartett“. Daß die Kopfsätze beider Werke in ihren Proportionen eine gewisse Beziehung vermuten lassen, wurde schon dargestellt. Auffallend ähnlich gestaltet sind darüber hinaus die Schlüsse der beiden Eröffnungssätze, die jeweils über einem ostinat wiederholten C im Baß allmählich auslaufen, bis zu *pianissimo* diminuierend – darüber eine Oberstimme, die in den letzten sechs Takten stufenweise von *c*“ zu *c*” emporgleitet.

Ein Vergleich der Hauptthemen der langsamen Sätze von KV 465 und KV 515 zeigt – jenseits des durchaus verschiedenen Ausgangsmaterials – er-

11 Lothar Herbert Perger, Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke von Michael Haydn, in: Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIV, Band 2, Wien 1907, Nr. 108; Charles H. Sherman und T. Donley Thomas, Johann Michael Haydn. A Chronological Thematic Catalogue of His Works, Stuyvesant 1993, Nr. 187.

staunliche Übereinstimmungen, über die Identität von Tempo, Tonart, Metrum und Umfang sowie die Entsprechungen in Dynamik und Kadenzstellen hinaus (siehe Notenbeispiel 7a und, gegenüberliegend, 7b).

Notenbeispiel 7a:

Mozart, KV 465, Andante cantabile

Andante cantabile

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 7, and the second system contains measures 8 through 11. The instruments are Violin 1 (V.1), Violin 2 (V.2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass. The tempo is marked 'Andante cantabile'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). There are also trill markings (*tr*) and accents. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4.

In beiden Themen ist der erste Takt in 1+2 Viertel aufgeteilt, die zweite Zählzeit – im Dreiertakt eigentlich die schwächste – dadurch beinahe synkopisch hervorgehoben. Das Kopfmotiv mündet jeweils in eine Vorhaltswendung mit einem verminderten Dreiklang in den Oberstimmen, der im Quintett wegen der Wendung zur Subdominante um eine Quinte versetzt ist. Aus dem kompakten Stimmenverband, in dem nur der Baß den Grundrhythmus nicht mitträgt, lösen sich in der Mitte des zweiten Taktes jeweils zwei Stimmen, um mit einer Skalenfigur die Brücke zur nächsten Eins zu schlagen. Die dritten Takte unterscheiden sich rhythmisch, führen aber beide melodisch aufwärts zu einem vierten Takt, der nun im Quintett beinahe notengetreu aus dem Quartettsatz übernommen ist. Die 'leere' zweite Takhälfte überbrückt dann jeweils eine der beiden Außenstimme mit einer Dreiachtelfigur. Auf das Quartett-Thema verweist im Quintett dann wieder die ähnliche Motivik der ersten Violine in Takt 7. In Takt 8 macht die weibliche Endungsfigur der Oberstimmen erneut erforderlich, daß eine Stimme – im Quintett eine Bratsche statt des Cellos – die zweite Takhälfte überbrückt. Die drei kurzen melodischen Floskeln der ersten Violine in Takt 9–11 des Quintettsatzes sind wiederum fast notengetreu

den Takten 9–11 des Quartettsatzes entnommen, wie zitathafte Relikte der weitgespannten Quartettmelodik. Beide Themen erreichen so den dynamischen Höhepunkt in Takt 10, und auch harmonisch entsprechen die Themen einander in den Takten 9 und 11/12.

Notenbeispiel 7b:

Mozart, KV 515, Andante

Andante

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 7. The second system, starting at measure 8, contains measures 8 through 11. The staves are labeled V.1, V.2, Va.1, Va.2, and Vc. from top to bottom. Dynamics such as *p*, *mfp*, *sf*, and *tr* are indicated throughout the score.

Interessant ist nun, wie Mozart innerhalb seines Quintett-Themas den Schritt vom Quartettsatz zum echten Quintettsatz gleichsam auskomponiert. Das Quintett-Andante beginnt zwar mit allen fünf Instrumenten, doch der erste Takt ist real nur vierstimmig, ebenso der dritte, und im vierten bringt die zweite Bratsche auch nur die Oktave zum Baßton. Satztechnisch ist die zweite Bratsche in diesen ersten vier Takten überflüssig. Anders in den folgenden acht Takten: Hier bildet sie zusammen mit dem Cello und den beiden Violinen einen nicht reduzierbaren vierstimmigen Satz – einen echten Quartettsatz. Zu diesem tritt nun in Takt 5 und 6 als ‘Solist’ die erste Bratsche hinzu: Als höchste Stimme und mit scheinbar neuer Motivik, die jedoch nichts anderes

ist als eine – anfangs fragmentierte und variierte – Wiederholung der Thematik von Takt 1–3 in doppeltem Tempo. Satztechnisch notwendig freilich ist diese fünfte Stimme – auch wenn sie thematisch und Sopran ist – hier (noch) nicht. Ließe man sie weg, würde der Satz immer noch funktionieren. Anders in Takt 8–12: Hier übernimmt sie eine notwendige Brückenfunktion in einem Satz, der ohne sie viel zu große Generalpausen aufwiese. Freilich füllt sie diese Pausen fast ausschließlich mit unthematischem Füllmaterial, während das eigentliche Satzgeschehen sich in der nun wieder darüberliegenden ersten Violine abspielt.

Verkürzt gesagt beginnt Mozarts Satz also als ein mit fünf Instrumenten ausgesetzter Quartettsatz, wird in Takt 5 zum Quartettsatz mit einer akzidentiellen (wenn auch solistisch sich gebärdenden) Zusatzstimme und erst ab Takt 8 zu einer nicht mehr reduzierbaren fünfstimmigen Textur. Obwohl aber nun alle fünf Instrumente von Anfang an beteiligt sind, ist der Satz nicht eigentlich dicker als im Modellsatz des „Dissonanzenquartetts“. In den ersten zwölf Takten erklingen während 20 Vierteln (von 36) weniger als fünf Instrumente gleichzeitig. Dies wiederum erreicht Mozart, indem er im Quintett ein auffälliges Merkmal des Quartett-Themas noch zuspitzt, durch kürzere Motive nämlich noch viel mehr leeren Raum zwischen weiblichen Endungsfiguren und der jeweils folgenden Takt-Eins schafft, einen Raum, der nun eben in der geschilderten Weise zu überbrücken ist und ab Takt 8 das ‘überzählige’ Instrument legitimiert. (Im Grunde erfüllt die erste Bratsche in T. 8–12 die Satzfunktion, die in der klassischen Sinfonie meistens dem Holzbläseratz zufällt.)

In Takt 13 beginnt in beiden langsamen Sätzen eine völlig neue Satzstruktur, gekennzeichnet durch ein durchgehendes Begleitband aus repetitierten Achteln und das Duettieren zweier ‘Solisten’:

Notenbeispiel 8a:

Mozart, KV 465, *Andante cantabile*

The musical score for Mozart's KV 465, *Andante cantabile*, starting at measure 13, is presented in four staves. The top staff (V.1) shows a melodic line with eighth notes and rests, featuring a key signature change to one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The second staff (V.2) shows a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff (Va.) shows a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (Vc.) shows a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is marked with '13' at the beginning of the first staff.

Trieb bisher die Melodie, ständig auf Endungsfiguren innehaltend, den Satz an, so bilden nun die Begleitstimmen eine selbstläufige motorische Grundschicht, auf der die Solisten frei agieren können.

Notenbeispiel 8b:

Mozart, KV 515, Andante

Im Quartettsatz tritt dieses Duett unvermittelt ein, weder strukturell noch motivisch an das Hauptthema anknüpfend. Außerdem fällt auf, daß hier das Cello mit einer Doppelfunktion belastet ist: Neben seinem solistischen Duettieren mit dem Viertonmotiv muß es immer auch noch auf der Takt-Eins das Baßfundament liefern und kann so jeweils die nachschlagende Achtelnote der viel freieren ersten Violine gar nicht imitieren. Erst der Quintettsatz vermag mit seiner zusätzlichen Stimme diese Satzidee des Duetts über tragendem Begleitsatz zwanglos und konsequent zu realisieren, und indem Mozart hier das einzulösen scheint, was im Dissonanzenquartett schon zum Quintett hindrängt, läßt er nun auch – anders als im Quartettsatz – das Duett sich stringent aus dem Hauptthema entwickeln. Die solistische Rolle der ersten Bratsche nämlich wird schon ab dem fünften Hauptthementakt zielstrebig vorbereitet, und die Floskel in Takt 14/16, mit der die Bratsche im Duett der Violine antwortet, ist in derselben Weise eine rhythmische Diminution von deren zweiter Motivhälfte, wie der Bratscheneinwurf in Takt 5 f. eine rhythmische Diminution der Hauptthematik war. Vollends miteinander verknüpft werden Duett und Hauptthema schließlich durch Takt 20, der deutlich Takt 8 paraphrasiert.

Die werkimmanente Tendenz zu größeren Dimensionen spiegelt sich in der Duett passage des Quintetts gleich doppelt. Zum einen ist das Imitationsmotiv umfangreicher als im Quartett – den Charakter einer Tonumspielung behält es bei –, zum andern erzeugt die echohaft verkürzte Beantwortung eine asymmetrische Struktur, die es Mozart ermöglicht, die ganze achttaktige Passage mit vertauschten Solorollen zu wiederholen. Im ebenfalls achttaktigen Duett des Quartetts dagegen werfen die Solisten gleichsam einfach einen Ball hin und her – wer mit dem Motiv anfängt, ist beinahe egal, und eine Wiederholung mit Stimmtausch wäre denn auch wenig ergiebig.

Die Seitenthemen der beiden (jeweils in einer Sonatenform ohne Durchführung gestalteten) Sätze ähneln einander wenig, beginnen immerhin aber beide mit einem vorgeschalteten Takt, der das Begleitmodell auf der C-Dur-

Tonika allein bringt (T. 26 beziehungsweise 32). Auch die Wellenbewegung der zweiten Bratschenstimme im Quintett-Thema ließe sich auf das Quartett-Thema beziehen, nämlich auf dessen auffälligen ostinaten Baß. Vor allem aber zeigt das Quartett-Seitenthema (siehe Notenbeispiel 9 unten), wie der vom Quartett motivisch so abweichende Beginn des *Hauptthemas* des Quintettsatzes (siehe Notenbeispiel 7b, S. 83) zustandekommt, entspricht er doch fast genau dem zweitaktigen Grundmotiv des Quartett-Themas, und selbst seine homophon-akkordische Textur scheint aus dem Quartett, nämlich dem zweiten Themenansatz in Takt 32 übernommen.

Notenbeispiel 9:

The musical score for Mozart's Quintet in D major, K. 465, measures 26-30. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin 1 (V.1), Violin 2 (V.2), Viola (V.a.), and Violoncello (V.c.). Measures 26-29 show the beginning of the main theme with dynamics from *pp* to *f*. Measure 30 shows a trill in the first violin and a crescendo in the other parts.

Mozart kombiniert also im Hauptthema seines Quintett-Andantes gleichsam beide Themen des Andante cantabile von KV 465 miteinander und überformt dies zusätzlich noch mit dem Gedanken, den Übergang von Vier- zu Fünfstimmigkeit prozessual auszukomponieren. Und auch der Expositionsschluß, die Rückleitung zur Reprise, nimmt im Quintettsatz noch auf das „Dissonanzenquartett“ bezug (siehe Notenbeispiel 10, nächste Seite). Nach dem langen Triller in Takt 38 beziehungsweise 55 folgen jeweils bis zum Reprisesbeginn 6 beziehungsweise 7 Takte mit identischer Harmoniefolge, in denen sich die erste Violine von *c*'' aus stufenweise, anfangs chromatisch, über einem Orgelpunkt sequenzierend zum Zielton *b*''' hocharbeitet. Im Quartett entspricht die Passage (mit Stimmtausch) dem Duett von Takt 13, mit nun liegenden Mittelstimmen und einem am Ton *c* festhaltenden Baß. Im Quintett dagegen ist diese Stelle aus dem Hauptthema abgeleitet, dessen fünfter Takt (mit seiner 'akzidentiellen' fünften Stimme) allerdings hier nun zu einer wirklichen Dialogstruktur hin weiterentwickelt wird: Jetzt reagieren die Violinen auf das

‘Argument’ der Bratsche. Sogar der Orgelpunkt wird von den beiden Unterstimmen zu einem kleinen Duett mit einem Ton aufgefächert, und insgesamt ist so die Textur sehr viel dichter als in der Quartettspassage mit ihren bloß füllenden Mittelstimmen:

Notenbeispiel 10:

Mozart, KV 465, *Andante cantabile*

39

Mozart, KV 515, *Andante*

56

Einmal mehr zeigt diese Stelle, wie Mozart im Quintett einerseits das Modellwerk imitiert, zugleich aber auch etwas völlig Neues daraus macht. Und insgesamt können gerade die Übereinstimmungen in der Thematik und der Struktur der ersten 16 Takte den Blick auf die ganz andersartige Konzeption des Quintett-Andantes lenken. Im Unterschied zum Quartettsatz nämlich beherrscht hier das Duettprinzip beginnend mit Takt 5 den gesamten Satz. Daß die Rolle des zweiten ‘Solisten’, der ersten Bratsche, im Hauptsatz schrittweise immer gewichtiger wird, wurde schon gezeigt. Im Seitensatz nun setzt sich dieser Prozeß noch fort, indem hier gleich eine ganze achttaktige Periode, die zunächst von der ersten Violine vorgestellt wird, von der ersten Bratsche wiederholt wird. Dasselbe geschieht mit dem schon deutlich virtuoser gesetzten

Dreitakter von Takt 48, wobei die zunehmende Emanzipation der Bratsche sich darin äußert, daß deren veränderter Phrasenschluß in Takt 52 seinerseits von der ersten Violine aufgegriffen wird (siehe Notenbeispiel 11, nächste Seite). Hat sich damit die Bratsche erstmals aus dem Schlepptau der ersten Violine entfernt, so kann sie sich dann vollends am Expositionsschluß (siehe Notenbeispiel 10, S. 87) mit ihrem eigenen Motiv solistisch gegenüber den anderen Stimmen behaupten. Nach der fast unveränderten Reprise schließlich folgt eine von der Bratsche angeführte veritable Solokadenz beider nun ganz gleichwertig gewordener Solisten (T. 114–117), und in den letzten fünf Takten scheint sogar die Bratsche mit ihren Zweiunddreißigstellläufen das Übergewicht zu bekommen, bis es dann doch der Violine vorbehalten bleibt, mit demselben Motiv den endgültigen Schluß herbeizuführen.

Das Prinzip des Konzertierens im Sinne von Virtuosität und von Wettstreit, das den ganzen Quintettsatz mit zunehmender Intensität prägt, geht dem Andante des „Dissonanzenquartetts“ völlig ab und dementsprechend auch die im Quintett so starke Tendenz, jede Passage mit vertauschten Stimmen, aber sonst unverändert zu wiederholen. Dafür ist der Satzgestus im Quartett ungleich dramatischer. Die Duettpassagen dienen hier der emotionalen Steigerung statt der Profilierung zweier Solisten, die Reprise ist expressiv gesteigert – durch Chromatisierung und Verdichtung der Melodik und durch zwei durchführungsartige Erweiterungen mit neuer Ausdruckstiefe –, und in der Coda legt sich eine ganz neue, singende Melodie über die Motorik der Unterstimmen, die die aufgestaute Spannung auf wunderbare Weise löst.

Daß nun im langsamen Quintettsatz die thematische Arbeit sehr viel raffinierter, die Textur reicher und der Zusammenhang der Teile ungleich fester ist als im Quartett-Andante, mag zusammenhängen mit der weiteren Verfeinerung von Mozarts Kompositionstechnik in den späten 1780er-Jahren, ist aber auch ganz einfach die notwendige ‘Unterfütterung’ für einen Satz, der seine Kohärenz nicht aus einer dramatischen Konzeption bezieht, sondern den gewagten Versuch unternimmt, in hohem Maße konzertantes Material und das Prinzip des spielerischen Konzertierens – mit seiner die kammermusikalische Dichte schnell auflösenden Eigendynamik – in den hohen Kammerstil zu integrieren.

Dieses solistische Konzertieren, das den anderen langsamen Sätzen von Mozarts „Haydn“-Quartetten ebenfalls ziemlich fremd ist, kennzeichnet freilich auch das Adagio von Mozarts „Hoffmeister“-Quartett D-Dur KV 499, jenem zwischen dem „Dissonanzenquartetts“ und dem C-Dur-Quintett komponierten Einzelwerk. Der G-Dur-Satz, in dem auch die häufige Gruppierung der Stimmen zu zwei Paaren auf Mozarts Quintettstil vorausweist, enthält eine ganze Reihe von ausgesprochen konzertanten Passagen für die erste Violine, an deren auffälligste das Andante des C-Dur-Quintetts bei Takt 53 anknüpft (siehe Notenbeispiel 11, nächste Seite).

Man vergleiche ferner im Quintettsatz den Abschluß der ‘Solokadenz’ in Takt 117 (analog T. 55) mit dem fünftletzten Takt des Quartettsatzes, wo die erste Violine mit demselben durchgehaltenen Triller auf der Dominante über

synkopisch 'schiebenden' Mittelstimmen und Sechzehntelfiguren des Cellos sich als Solist verabschiedet. (Der Rest ist Nachspiel.)

Notenbeispiel 11:

Mozart, KV 499, Adagio

Violin I (V.1), Violin II (V.2), Viola I (Va.1), Viola II (Va.2), Cello (Vc.)

Measures 31-33. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*. Markings: *cresc.*, *f*, *tr*.

Mozart, KV 515, Andante

Violin I (V.1), Violin II (V.2), Viola I (Va.1), Viola II (Va.2), Cello (Vc.)

Measures 52-54. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*. Markings: *cresc.*, *f*, *tr*.

Das Andante von Mozarts Quintett KV 515 erweist sich somit als ein Satz, in dem Mozart die jeweils auffälligsten Charakteristika der beiden vorausgehenden langsamen Streichquartettsätze – das Prinzip des Duettierens und das des virtuoson Konzertierens – miteinander kombiniert, wobei er jedes der beiden

Elemente auch noch steigert und als Entwicklung auskomponiert. Eine solche Zuspitzung und Synthese in einem aber war dann wohl – vorerst jedenfalls – tatsächlich nur mit einem Ensemble von wenigstens fünf Instrumenten zu realisieren.

IV

Ohne die Spur weiter zu verfolgen, hat schon Alec Hyatt King darauf hingewiesen, daß die Finalsätze des C-Dur-Quintetts KV 515¹² und des „Dissonanzenquartetts“ KV 465 manches gemein haben, „including the pattern of the opening notes“¹³. In der Tat sind beide Hauptthemen einander sehr ähnlich, auch noch im chromatischen Gang von Takt 5 beziehungsweise 6 und der Wiederholung der ersten acht Takte mit einer Tonika-Kadenz:

Notenbeispiel 12:

Mozart, KV 465, Allegro molto



Mozart, KV 515, Allegro



Beide Themen prägen eine liedhaft geschlossene a-b-a-Form aus und suggerieren so den Refrain einer Rondoform, wobei der Quintettsatz sich mit einem dreimal so langen b-Teil und ungekürzter Wiederholung der ersten 16 Takte schon hier deutlich mehr Zeit läßt. Beide Sätze werden aber trotz der anfänglichen Rondo-Gestik doch im wesentlichen vom Prinzip der Sonatenform getragen, der im Quintettsatz allerdings die eigentliche Durchführung fehlt. (Im ersten Entwurf folgte am Ende der Exposition in T. 211 ein Doppelstrich und dann schon nach der ersten Hauptthemenperiode der Ansatz zu einer echten Durchführung¹⁴.)

Daß das Finale des C-Dur-Quartetts KV 465 auch nach der Themenformulierung noch für den Finalsatz des C-Dur-Quintetts eine Rolle spielt, deutet zunächst die ähnliche Gestaltung der Überleitung zum Seitenthema an. Hier arbeitet Mozart mit den gleichen Versatzstücken opernhafter Dramatik (im Quartett T. 39 ff., im Quintett T. 90 ff.): emphatischen Sprüngen der Oberstimme(n) über zwei Oktaven und unthematisch 'lärmender' Sechzehntelmotorik – Tonrepetitionen beziehungsweise Skalen – der Mittelstimmen.

12 Zur Gestaltung des Finales von KV 515 siehe auch den Beitrag von Rudolf Bockholdt in vorliegendem Band, S. 103 ff.

13 Alec Hyatt King, *Mozart Chamber Music* (BBC Music Guides), London 1968, S. 54.

14 Siehe den 37-taktigen Entwurf in *NMA VIII/19*, 1, S. 183.

Beide Überleitungen beendet die erste Violine mit dem Ton *d*, ihn nacheinander in allen drei Oktaven in Achteln repetierend.

Die Seitenthemen beider Finalsätze beginnen zwar ganz unterschiedlich, sind einander aber ab dem fünften Takt rhythmisch sehr ähnlich. Auch wird die Quintfall-Motivik *e''-a'-d''-g'* in der Mitte des Quartett-Themas (oberes System) vom Quintett-Thema mit der wiederholten Anfangswendung *a'-d''-g'* umrißhaft nachgezeichnet:

Notenbeispiel 13:

Mozart, KV 465, Allegro molto



Mozart, KV 515, Allegro



Mit seinen 419 Takten ist der Schlußsatz des „Dissonanzenquartetts“ das längste Streichquartettfinale, das Mozart geschrieben hat. Seine enorme Länge gewinnt der Satz vor allem durch die Ausweitung des Seitensatzbereichs, und hier wiederum ist das zentrale Moment eine vierzehntaktige Ausweitung zur Untermediante Es-Dur. Im ersten Satz des C-Dur-Quintetts dient dieselbe Technik – die Wendung zur Untermediante As-Dur in Takt 48 – zusammen mit der Einführung der Molltonika dazu, dem Hauptsatz seine enormen Dimensionen zu verleihen und das Eintreten der Dominanttonart zu verzögern. Das kantable Es-Dur-Intermezzo im Seitensatz des Quartettfinales bekommt nun im Finale des C-Dur-Quintetts an der entsprechenden Stelle ein Gegenstück, das mit einer ganz ähnlichen motivischen Wendung eingeführt wird und mit 16 Takten auch nur zwei Takte länger ist (siehe Notenbeispiel 14, nächste Seite).

Daß Mozart hier das Finale von KV 465 unverhohlen zum Modell für sein Quintettfinale nimmt, wird vollends deutlich an der fast identischen Melodik und Harmonik, mit der die beiden Es-Dur-Intermezzi nach G-Dur zurückleiten (siehe Notenbeispiel 15a+b, S. 92 f.).

Nun wäre Mozart nicht Mozart, wenn er sich im Quintett einfach wiederholen würde. Es scheint vielmehr, als reagiere er hier auf etwas, das man im Quartettfinale durchaus kritisieren könnte: das Faktum nämlich, daß dort das Es-Dur-Intermezzo, das ja schon tonal eine ‘Insel’ darstellt, thematisch ebenfalls völlig isoliert ist. Im Unterschied dazu läßt Mozart im Quintett nämlich dieses Intermezzo ganz organisch aus der Wiederholung des Seitenthemas herauswachsen und arbeitet dann hier auch unablässig mit einem punktierten Motiv, das aus der Mitte des Seitenthemas stammt. Demselben Streben nach thematischer Durchdringung des Satzes ist es dann gewiß zuzuschreiben, daß die gänzlich unthematische Spielepisode, die im Quartettfinale unmittelbar auf

das Seitenthema folgt (T. 70–87), im Quintettfinale fehlt. An ihre Stelle tritt eine abgekürzte Wiederholung des Seitenthemas in den Bratschen (T. 111), über der sich die erste Violine zwar in ganz ähnlichen Sechzehntelgirlanden ergeht wie in der Spielepisode des Quartetts, aber hier nun eben thematisch eingebunden.

Notenbeispiel 14:

Mozart, KV 465, Allegro molto

87

V.1
p
V.2
p
Va.
p
Vc.
p

Mozart, KV 515, Allegro

118

V.1
f
V.2
f
Va.1
f
Va.2
f
Vc.
f

Notenbeispiel 15a:

Mozart, KV 465, Allegro molto

97

V.1
f
V.2
f
Va.
f
Vc.
f

Notenbeispiel 15b:

Mozart, KV 515, Allegro

130

V.1
V.2
Va.1
Va.2
Vc.

Notenbeispiel 16:

Mozart, KV 465, Allegro molto

108

V.1
V.2
Va.
Vc.

Mozart, KV 515, Allegro

137

V.1
V.2
Va.1
Va.2
Vc.

Auf das Es-Dur-Intermezzo folgt im Quartettfinale erneut eine unthematische kleine Spielepisode aus Sechzehntelskalen, die im Quintettsatz bezeichnenderweise wiederum fehlt, und dann noch bis zum Epilog eine Passage, in der die Bratsche unter chromatisch absinkenden Violinen das Quintfallmotiv aus dem Seitenthema durchsequenziert (siehe Notenbeispiel 16, oben). Auch

diese Passage bildet Mozart an derselben Stelle in seinem Quintettfinale fast notengetreu nach, wobei das Quintfallmotiv hier zwar ebenfalls – wie gezeigt – andeutungsweise im Seitenthema enthalten ist (und auch schon in der Überleitung T. 70), aber eben nicht in dieser Rhythmisierung. Beinahe hat man den Eindruck, als habe sich hier ein Motiv aus dem Quartettsatz ins Quintettfinale ‘verirrt’.

Im Quintett ist diese Motivik, die dann mit dem Hauptthema kombiniert wird, Ausgangspunkt für eine immerhin dreißig Takte lange Zwischendurchführung ohne Parallele im Quartett, und auf den Epilog (T. 168) folgt dann noch so etwas wie ein Auflösungsfeld, in dem von der ganzen Thematik schließlich nur noch das Moment der hämmernden Achtel übrig bleibt (wobei die Skalenbewegung in den letzten Takten, ab T. 205, an den Expositionsschluß des Quartettfinales erinnert). Damit geht im Quintett eine Exposition zu Ende, die mit ihren 211 Takten gut anderthalb mal so lang ist wie diejenige des Quartettfinales (136 Takte). Der Seitensatzbereich aber ist in beiden Sätzen fast gleich lang – 63 Takte im Quartett, 65 Takte im Quintett –, während der Rest der Quartett-Exposition, Hauptsatz und Epilog mit zusammen 73 Takten, im Quintett genau doppelt so lang wird: 146 Takte. Die Reprise umfaßt im Quintettfinale mit 258 Takten nur drei Takte mehr als das Anderthalbfache der Quartett-Reprise (172 Takte), die Coda mit 73 Takten nur einen Takt mehr als das Anderthalbfache der Quartettcoda. Klar erkennbar ist das Prinzip, die Proportionen gegenüber dem Quartettfinale um die Hälfte zu erweitern – wobei der Seitensatz im Quartett schon so ausladend ist, daß sein Maß (neben manchem Anderen) für das Quintett übernommen werden kann –, so wie im Kopfsatz des Quintetts die Proportionen des dort Modell stehenden Haydn-Quartetts verdoppelt werden. Dennoch ist das Quintettfinale ‘nur’ 120 Takte länger als das Finale von KV 465 mit seinen 419 Takten und nicht anderthalbmal so lang. Dies wiederum liegt daran, daß Mozart im Quintettfinale auf eine eigene Durchführung verzichtet und stattdessen die Durchführungsarbeit in die Exposition, Reprise und Coda verlagert. Insofern ist bei der Ausweitung der Proportionen paradoxerweise zugleich doch auch kompositorische Ökonomie im Spiel.

Im Finale von Mozarts C-Dur-Quartett KV 465 folgt am Ende der Reprise vor der Coda noch ein neuer zwölftaktiger Nachspann (siehe Notenbeispiel 17, nächste Seite), dessen einziges thematisches Element der Rhythmus der Oberstimme ist. An diese Stelle knüpft im Finale des C-Dur-Quintetts der Beginn der Coda deutlich an (nach dem wieder ganz ähnlichen Repriseschluß mit hämmernden Achtelskalen und C⁷ als Schlußklang). Beginnend mit demselben Akkord *cis/e/g/a* in gleicher Lage sinken die Unterstimmen in ganz ähnlicher Weise chromatisch ab, wobei hier allerdings eine neue Variante des Hauptthemas darübersetzt ist – eine Variante, die mit ihren Anfangstönen *a'-d''-g'* nun exakt den motivischen Kern des Seitenthemas (siehe Notenbeispiel 13, S. 91) nachzeichnet.

Notenbeispiel 17:

Mozart, KV 465, Allegro molto

357

Mozart, KV 515, Allegro

464

Die Quintettspassage entspricht aber mit ihrer neuen Themenversion, die gleichsam fragend abbricht und von einer Generalpause gefolgt wird, zugleich auch dem Beginn der Coda des Quartettsatzes (T. 372). Sie leistet also in ihren zehn Takten simultan das, was im Quartett nacheinander der zwölftaktige Reprisenanschluß und die ersten sechs Takte der Coda bringen. Wieder meint man, Mozart dabei zu ertappen, wie er selbstkritisch mit dem früheren Werk umgeht: Der Reprisenanhang im Quartett scheint ihm doch zuviel Leerlauf zu enthalten, auf das chromatische Absinken des Stimmenverbandes will er aber nicht verzichten – warum also nicht einfach dies mit der fragenden neuen Themenversion des Codabeginns kombinieren und dabei noch acht Takte einsparen?

Den gewonnenen Raum nützt er im Quintett dazu, um die folgenden Takten noch zu einer kleinen kontrapunktischen Durchführungspassage auszubauen. Auch im weiteren Verlauf der Coda aber bleibt das „Dissonanzquartett“ noch der Bezugspunkt. In beiden Sätzen führt die Coda ein neues, synkopisches Motiv ein, das im Quintett wieder ganz ähnlich aussieht (siehe Notenbeispiel 18, nächste Seite). Hier wie dort führt die deutlich auf einen

Schluß hin drängende neue Motivik zu einem Höhepunkt auf dem e². Wie in der Quartettcoda wird dann auch im Quintett dieser ganze mit dem Synkopenmotiv beginnende Abschnitt variiert wiederholt, und auch die dynamische Anlage mit mehreren sich jeweils von *piano* zu *forte* steigenden Wellen ist ähnlich. Noch in den allerletzten Takten scheint das Quintett mit seiner dem Hauptthema entnommenen Motivik aus hämmernden repetierten Achteln plus Zweierbindung auf den Quartettsatz anzuspielden, der mit seinem ganz ähnlichen, nur auftaktig positionierten Achtelmotiv aus dem Seitenthema schließt.

Notenbeispiel 18

Mozart, KV 465, *Allegro molto*

381

Violin 1 (V.1), Violin 2 (V.2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Vc.) parts are shown. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *crescendo*. The score includes markings for *cresc.*, *scen.*, *do*, *f*, *p*, and *crescendo*.

Mozart, KV 515, *Allegro*

493

Violin 1 (V.1), Violin 2 (V.2), Viola 1 (Va.1), Viola 2 (Va.2), and Violoncello (Vc.) parts are shown. Dynamics include *p*. The score includes markings for *p*.

Die motivischen und formalen Ähnlichkeiten lassen aber auch in der Coda desto deutlicher hervortreten, was Mozart im Quintett absichtlich anders macht. Im Finale des „Dissonanzenquartetts“ besteht mehr als die Hälfte der Coda – 26 Takte, beginnend mit dem neuen Motiv in Takt 381 – aus völlig unthematischem Material. In zwei großen Steigerungsschüben wird im Grunde einfach der Tonwechsel *g-a* immer häufiger und schneller wiederholt, nicht unähnlich den effektvollen Crescendi bei Rossini, und auch die Höhepunkte in Takt 391 und 404 sind ganz unthematisch und mit einfachen Mitteln – etwa

schnellen Tonrepetitionen in den Mittelstimmen – gestaltet. Auch wenn die Imitatorik in den *piano*-Takten kurz vor Schluß dies wieder in Frage stellt: Es dominiert hier doch lärmende Motorik, geräuschvoll betriebsame Simplität.

Nun ist die Vereinfachung der Textur und die Reduzierung der thematischen Substanz ja eine Standardtechnik – wenn nicht überhaupt das Mittel schlechthin – zur Schlußbildung in der klassisch-romantischen Musik. Doch selbst dafür ist Mozarts Tonsprache 1787, zur Zeit des C-Dur-Quintetts, inzwischen zu komplex, zu konzentriert geworden. Wenn er in seiner Quintettcoda in Takt 493 analog dem Quartett das strettahafte neue Motiv einführt (siehe Notenbeispiel 18, oben), bindet er es sofort thematisch ein, indem er es in den Unterstimmen mit dem Achtelmotiv aus dem Hauptthema kontrapunktisiert, das überhaupt – geradezu obsessiv – in fast jedem Takt der Coda präsent ist. Wie schon am Beginn der Coda, wo Mozart die beiden Passagen des Quartetts gleichsam übereinanderschichtet, komponiert er auch im folgenden fast ständig kontrapunktisch in mehreren Schichten, bis hin zur Themenengführung in den Außenstimmen bei Takt 521 ff. Kurz gesagt: In der Coda des Quintetts passiert verglichen mit der Quartettcoda permanent doppelt soviel.

V

In allen vier Sätzen also, so läßt sich resümieren, geht Mozart in seinem C-Dur-Quintett vom Streichquartett aus, indem er sich ganz konkret auf ein Haydnsches und ein eigenes Modellwerk in der gleichen Tonart bezieht, und dies gleich in mehrfacher Hinsicht. Die extrem großen äußeren Proportionen der Ecksätze sind so gefaßt, daß sie die Proportionen des jeweiligen Modellsatzes fast auf den Takt genau um die Hälfte steigern oder verdoppeln. Die Hauptthemen aller vier Sätze sind denen des Modellwerkes mehr oder weniger nachgebildet, doch so, daß meist noch ein zusätzliches Moment wirksam ist: im langsamen Satz die Idee der schrittweisen Einführung einer Duettstruktur, im Menuett die Austragung des Gegensatzes zweier polarer Texturen. Formale und strukturelle Phänomene der 'Vorlagen' werden übernommen, wie etwa das Duett zweier Solisten im langsamen Satz oder das kantable Es-Dur-Intermezzo im Finale, aber viel fester thematisch in den Kontext integriert. Und das, was übernommen wird, wird meist auch gleich zugespitzt: die baßloße Textur aus parallelgeführten Stimmen im Menuett oder das zum beherrschenden Prinzip gesteigerte Duettieren im langsamen Satz, das auch noch – an das D-Dur-Quartett KV 499 steigend anknüpfend – das Moment virtuosen Konzertierens in sich aufnimmt.

Mit Ausnahme des ersten Satzes zeigt auch das ganze Quintett, gerade im Vergleich mit den Modellsätzen, Mozarts Bestreben, keine unthematischen Passagen mehr zu schreiben, ja überhaupt möglichst auf Füllstimmen zu verzichten und jede Stimme motivisch-thematisch arbeiten zu lassen. Offenkundig gibt es für Mozart nicht nur kein Problem, das fünfte Instrument zu beschäftigen, es drängt sich sogar der Eindruck auf, als gehe hier Mozart mit den

einzelnen Instrumenten paradoxerweise noch konzentrierter und ökonomischer um als im geringerstimmigen Satz der vorausgehenden Quartette.

Die vielfältigen Beziehungen von Mozarts C-Dur-Quintett zum Haydn-schen und eigenen Streichquartett, die hier angedeutet wurden, scheinen nun insgesamt zu zeigen, daß Mozart dieses Quintett als eine Art gesteigerte Fortführung der Quartettkomposition verstanden hat (und nicht etwa als ein Anknüpfen an das frühe B-Dur-Quintett KV 174). Daß der Schritt zum Streichquintett beim Quartett ansetzt, komponiert der Beginn des langsamen Satzes ja auch sehr schön prozessual aus. Als dieser Schritt mit dem C-Dur-Quintett aber einmal vollzogen war, mußte er im sofort danach geschriebenen g-Moll-Quintett KV 516 nicht noch einmal getan werden. So jedenfalls läßt sich wohl erklären, warum das g-Moll-Quintett allem Anschein nach an keiner Stelle an das Mozartsche oder Haydn-sche Quartettschaffen anknüpft. Geradezu programmatisch quintettmäßig – und eben unquartettistisch – ist dann auch schon der Beginn des Werkes mit seiner Aufeinanderfolge eines hohen und eines tiefen Trios gestaltet (während man sich den Beginn des C-Dur-Quintetts durchaus noch von einem Quartett gespielt denken könnte). Das g-Moll-Quintett kann sich wie selbstverständlich in einer Gattung bewegen, die sich das C-Dur-Quintett gewissermaßen erst schaffen muß (mit allen Implikationen wie der fast übertriebenen 'Legitimierung' der ausgeweiteten Proportionen). Es nimmt sich sogar die Freiheit, Opernhafes zu integrieren, verweist doch das nach dem langsamen Satz eingefügte kantable g-Moll-Andante zusammen mit dem Finale deutlich auf das Modell Szene (Arioso) und Arie.

Notenbeispiel 19:

Allegretto

V1
 V2 sotto voce
 Va. sotto voce
 Vc. sotto voce
 Cb.

6

tr

3

3

3

sotto voce

Als Mozart Anfang Juni 1789, zwei Jahre nach der Komposition der beiden Streichquintette KV 515 und 516, wieder zum Streichquartett zurückkehrte,

blieben nun ihrerseits die Erfahrungen aus der Quintettkomposition nicht ohne Folgen. Das erste der „Preußischen“ Quartette, das D-Dur-Quartett KV 575, beginnt gleich mit einer Textur, die ausgesprochen quintetttypisch ist (siehe Notenbeispiel 19, links) und fast identisch mit derjenigen am Beginn des g-Moll-Quintetts KV 516: Auf das Trio der hohen Streicher folgt bei der Themenwiederholung eine Oktave tiefer, angeführt von der Bratsche als zweitem Solisten, der Tiefchor (der hier allerdings von der Drei- zur Vierstimmigkeit erweitert ist). Als Baß des hohen Chors und als Oberstimme des tiefen Chors hat hier die Bratsche die gleiche Doppelrolle wie im Quintett die erste Bratsche.

Die Rolle des zweiten Solisten, des Gegenspielers der ersten Violine, übernimmt dann allerdings ab der nächsten Kantilene das Violoncello in hoher Tenorlage – wenn man so will: in Bratschenlage. Vollends führend wird das Cello in Takt 32, wo es, begleitet von den beiden Violinen, das Seitenthema einführt – nebenbei bemerkt in einer Triobesetzung, die so in den Streichquintetten von 1787 nie vorkommt, so sehr diese auch mit verschiedenen Triogruppierungen arbeiten.

Das folgende B-Dur-Quartett KV 589 beginnt ebenfalls ‘quintettmäßig’ mit zwei Trios und doch auch wieder ganz neuartig: Auf das sechstaktige Trio der drei hohen Streicher folgt ein gleichsam gespiegelter Tiefchor, in dem das Cello in gewohnter Manier das Thema eine Oktave tiefer wiederholt, die ‘Unterstimmen’ aber darübergerlegt sind: Die Bratsche geht imitierend in der Oberterz parallel, und die erste Violine setzt noch eine Achtelgirlande darüber. Auch in diesem Satz trägt zuerst das Cello das Seitenthema vor, begleitet nur von der Bratsche in Baßfunktion, woraufhin das Thema von der ersten Violine im Trio der hohen Instrumente wiederholt wird. Das Prinzip, beinahe jeden Gedanken sofort oktaviert vom anderen Solisten wiederholen zu lassen, und die damit verbundene Aufspaltung des Ensembles in klanglich verschiedene zwei- oder dreistimmige Gruppen ist überhaupt für Mozarts „Preußische Quartette“ mindestens ebenso wichtig wie für die Streichquintette von 1787, und beide Werkgruppen unterscheiden sich gerade dadurch wesentlich von den Haydn gewidmeten Quartetten. (Das „Hoffmeister“-Quartett KV 499 nimmt hier eine Mittelstellung ein.)

Vom Quintett herzukommen scheint auch das ausführliche Duettieren der Soloinstrumente Violine und Cello in allen Kopfsätzen und in den langsamen Sätzen der ersten beiden Quartette. Im Larghetto des B-Dur-Quartetts duettieren Violine und Cello miteinander sogar in der gleichen konzertant-virtuosen Manier wie Violine und erste Viola im Andante des C-Dur-Quintetts. Und zu Recht weist auch Konrad Küster darauf hin¹⁵, daß der langsame Satz des F-Dur-Quartetts mehrmals ein Quintett suggeriert, wenn er das vierstimmig-homophone Thema von nur drei Instrumenten – davon eines doppelgriffig – spielen läßt und das vierte Instrument dadurch für eine neue, fünf-

15 Konrad Küster, Mozart. Eine musikalische Biographie, Stuttgart 1990, S. 278 f.

te Stimme freistellt (was dann noch gesteigert wird zu einem Duett der Außenstimmen mit dem dreistimmig vorgetragenen Thema dazwischen).

Zweifellos hängt nun die so prominente Rolle des Violoncellos in den „Preußischen“ Quartetten damit zusammen, daß die Werke für den cellospielenden preußischen König Friedrich Wilhelm II. gedacht waren, aber eben doch wohl nicht allein damit. Gerne wird nämlich übersehen, daß schon das letzte vor diesen Quartetten komponierte Streicherkammermusikwerk Mozarts, das Divertimento für Streichtrio KV 563, das Cello in einer für Mozart neuen Weise behandelt. Hier spielt das Cello ebenfalls gar nicht selten in hoher Tenorlage und geht dabei sogar bis zum *d''* – ein Ambitus, der von den „Preußischen“ Quartetten dann nur noch um einen Halbton überschritten wird. Die Doppelrolle als singende Tenor- und als fundierende Baßstimme, die das Cello im Streichtrio wegen der geringen Stimmenzahl zu übernehmen hat, ist im Grunde dieselbe wie in den „Preußischen“ Quartetten. Hier wie dort, so kann man wohl folgern, soll eine geringe Instrumentenzahl transzendiert werden. Und es ist ein 'erstes', hohes Cello, das in den „Preußischen“ Quartetten dem Quartettensemble hinzugefügt scheint, so wie – real – die Quintette gegenüber den vorausgehenden Quartetten um eine erste, nämlich solistische Bratsche erweitert sind.

Vielleicht hätte es also gar nicht des Kontaktes zum Preußenkönig bedurft, und Mozart hätte trotzdem Streichquartette in der Art der „Preußischen“ komponiert: Quartette, die mit nur vier Instrumenten Quintettstrukturen realisieren und sich dabei der im Trio KV 563 erprobten neuen klanglichen und technischen Mittel des Cellos bedienen.

Als Mozart nach einjähriger Unterbrechung im Frühjahr 1790 das zweite und dritte der „Preußischen“ Quartette zu Ende komponierte, schienen ihn Quintettgedanken freilich nicht mehr zu berühren. Die erwähnten quintettmäßigen Texturen spielen in den letzten beiden Sätzen beider Quartette keine Rolle mehr, von der prominenten Rolle des Cellos bleiben immerhin die gesteigerten spieltechnischen Anforderungen und der ausgeweitete Ambitus (bis *c''*) erhalten. Und daß sich Mozart hier wieder ganz in der Gattungstradition des Streichquartetts bewegt, zeigen nicht zuletzt auch die schon erwähnten Bezüge beider Finalsätze zu Haydns Quartetten op. 33 Nr. 2 und op. 64 Nr. 5.

Die beiden letzten Mozartschen Streichquintette schließlich gehen dann ebenfalls wieder vom Haydnschen Streichquartett aus, wiederholen also etwas, das schon für das C-Dur-Quintett konstitutiv ist, allerdings nun vor dem neuen Hintergrund der Streichquintette von 1787, der konzertanten „Preußischen“ Quartette und des weiter vorangeschrittenen Quartettsschaffens von Joseph Haydn. (Geradezu eine 'Hommage à Haydn' ist das Finale des Es-Dur-Quintetts KV 614, dessen Thema das Finaletema von Haydns Es-Dur-Quartett op. 64 Nr. 5 einfach umkehrt.) Wenn oben darauf hingewiesen wurde, daß Mozarts C-Dur-Quintett gegenüber dem „Dissonanzenquartett“ bestrebt ist, unthematische Passagen zu eliminieren und alle Stimmen thematisch

durchzubilden, so gilt dies noch mehr für diese letzten Quintette mit ihrer wohl auch deshalb so viel spröderen, fast abstrakten Tonsprache.

Die spezielle Traditionslinie der C-Dur-Werke von Haydns „Vogelquartett“ über Mozarts „Dissonanzenquartett“ zum C-Dur-Quintett KV 515 setzte dann Franz Schubert in seinem noch ein Stück größer dimensionierten Streichquintett C-Dur D 956 fort. Und indem er ein Quintett mit zwei Celli schrieb, realisierte er genau das, wohin die „Preußischen“ Quartette zu tendieren scheinen. Ohne den feinen Bezügen des Schubertschen Streichquintetts zu Mozarts C-Dur-Quintett insgesamt nachzugehen, sei hier wenigstens der Beginn der Reprise des ersten Satzes zitiert, wo Schubert unverkennbar auf den Beginn des Mozart-Quintetts (siehe Notenbeispiel 1, S. 72) anspielt. Lediglich die Rollen sind vertauscht: Die aufsteigenden Achtel (die in der Exposition noch fehlen) erklingen in der ersten Violine, das erste Cello bringt die Themenmelodie, gegenüber Mozart zwar immens verbreitert, aber mit denselben Grundbausteinen, nämlich einem langen Anfangston, einer Doppelschlagfigur im vierten Takt und einer emphatischen Seufzerwendung am Schluß¹⁶:

Notenbeispiel 20:

Zu Ende aber ist die Traditionskette besonders groß dimensionierter C-Dur-Quartette und -Quintette wohl erst 1881 mit Antonín Dvořáks Streichquartett op. 61, das wiederum deutlich an Schuberts C-Dur-Quintett anknüpft¹⁷ – genau hundert Jahre, nachdem Haydn mit dem „Vogelquartett“ den Grundstein gelegt hatte für diesen generationsübergreifenden, imaginären Diskurs der Komponisten, in dessen Zentrum Mozarts C-Dur-Quintett steht.

16 Vgl. Walther Dürr, Von Modellen und Rastern. Schubert studiert Mozart? in: Mozart Studien, Band 1, herausgegeben von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1992, S. 187 ff. Dürr, S. 191, sieht nicht hier, sondern am Beginn des langsamen Satzes von Schuberts Quintett eine Anspielung auf Mozarts Quintettbeginn, was mir weniger zwingend erscheint, einander aber natürlich nicht ausschließt.

17 Hartmut Schick, Studien zu Dvořáks Streichquartetten (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Band 17), Laaber 1990, S. 241 ff.