MOZART STRING QUINTETS K515 K516 K593 K614

SALOMON STRING QUARTET *with* SIMON WHISTLER *viola*



hyperion



CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

FRANÇAIS ☞ *page 6*

DEUTSCH ☞ *Seite 8*



WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756–1791)

String Quintet in C major K515

1 Allegro [14'14]
2 Menuetto: Allegretto [5'36]
3 Andante [9'10]
4 [Allegro] [7'38]

String Quintet in D major K593

5 Larghetto — Allegro — Larghetto [9'49]
6 Adagio [7'49]
7 Menuetto: Allegretto [5'17]
8 Finale: Allegro [5'18]

String Quintet in G minor K516

9 Allegro [11'10]
10 Menuetto: Allegretto [5'18]
11 Adagio ma non troppo [8'06]
12 Adagio – Allegro [9'41]

String Quintet in E flat major K614

13 Allegro di molto [10'56]
14 Andante [7'47]
15 Menuetto: Allegretto [4'08]
16 Finale: Allegro [5'40]

THE SALOMON QUARTET
SIMON STANDAGE, MICAELA COMBERTI violin
TREVOR JONES viola
JENNIFER WARD CLARKE cello
with SIMON WHISTLER viola

Recorded on 1, 2 March, 20, 21 December 1990
Recording Engineer ANTONY HOWELL
Recording Producer MARK BROWN
Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY
℗ & © Hyperion Records Limited, London, 1991

Front illustration: *Conversation Galante* by Jean-Baptiste Pater (1695–1736)
Reproduced by permission of The Trustees, The Wallace Collection, London



THE STRING QUINTET has a long and distinguished history. Violin consorts played four- or five-part dance music from early in the sixteenth century, though at that time they used a single violin part with two or three violas and bass. The classic string quintet scoring—two violins, two violas and bass—appeared soon after 1600; it is specified, for instance, in Monteverdi's *Orfeo* of 1607, and in the consort music published in Germany by such composers as William Brade, Thomas Simpson, Johann Hermann Schein and Samuel Scheidt. The German-speaking areas of Europe remained largely faithful to the string quintet scoring throughout the seventeenth century, long after the four-part string quartet scoring had become the norm in Italy and spread to England; French composers continued to use the one violin, three viola layout until after 1700.

In the early eighteenth century German-speaking composers gradually went over to the string quartet scoring, though five-part writing is found in some early works of J S Bach and Telemann, and it lingered on in Austria and Bavaria. It was often used, for instance, by the Munich composer J C Pez (1664–1716) and by the Viennese court composer Antonio Caldara (*c*1670–1736). Within two decades of Caldara's death, in the early 1750s, the young Joseph Haydn wrote his two surviving string quintets. Whether or not they are the first Classical quintets—there are some undated examples by the Viennese composer Ignaz Holzbauer (1711–1783)—they certainly have most of the features of later examples of the genre. They are both labelled 'Cassatio' and are light, divertimento-like works that may have been intended for outdoor serenade concerts; they are in four movements with the minuet placed second; and one of them, at least, has the common alternative scoring of flute instead of first violin.

The direct model for Mozart's first String Quintet, K173 in B flat, seems to have been a C major Notturno written by Joseph Haydn's brother Michael at Salzburg in February 1773. Mozart started his own work shortly after, and revised it in the light of a second Michael Haydn Quintet composed in December of that year; he organized and took part in performances of the two Haydn works at Munich in 1777. Mozart might also have known the Opus 3 Quintets (1767) of the Mannheim composer Carl Joseph Toeschi, and he would almost certainly have been aware of the Opus 2 (1772) of the important Viennese composer Florian Gassmann. Some alternative versions of Gassmann's string quintets for two clarinets, two horns and bassoon offer interesting parallels with K406, the authentic string quintet arrangement of Mozart's Wind Octet, K388, and an anonymous arrangement of four movements from the Serenade for twelve wind instruments and bass, K361.

The historical background I have outlined makes it unlikely that Mozart was inspired to write the two String Quintets of 1787 by the example of Boccherini's string quintets, as is sometimes thought. In 1786 Boccherini was given a post as court composer to Frederick William II of Prussia, and provided the cello-playing monarch with a stream of quintets for two violins, viola and two cellos. But Mozart continued to use the Austrian type with two violas, and did not give the cello unusual prominence—as he was to do in the three 'Prussian' Quartets, written for Frederick William in 1789/90. It is more likely that he turned to the quintet because he was dissatisfied with the string quartet. He had spent much of the years 1782 to 1786 working on the six 'Haydn' Quartets and the 'Hoffmeister' Quartet; the former, he wrote, were the fruit of 'long and laborious toil'. The addition of a second viola to the string quartet enables the composer to expand and enrich his musical resources in several directions. In particular, it offers him a surprising number of extra textures: the instruments can be grouped and regrouped into a number of contrasted twos and threes, a cello solo can be supported comfortably on a cushion of violas; and, most attractive to Mozart, first violin and first viola can sing an operatic duet accompanied by full harmony—as in the melting Andante of K515. Mozart increasingly used operatic idioms to add pathos and drama to his later instrumental works, laying the divertimento idiom of the quintet to rest in the process, though he retained Joseph



Haydn's order of movements in K515 and K516, with the Minuet second.

Mozart wrote K515 and K516 concurrently (he entered them in his catalogue on 19 April and 16 May 1787) and clearly conceived them as a contrasted pair. He had used this device with the Piano Concertos in D minor and C major, K466 and K467 (10 February and 9 March 1785), and those in A major and C minor, K488 and K491 (2 and 24 March 1786). The pairing operates on several levels. Leaving aside the obvious contrast of major and minor mode, K515 is rich, elaborately wrought, brilliant and expansive (movement for movement it is Mozart's longest instrumental work), while K516 is terse, spare and compact, fluctuating in mood between pathos and grim despair. K516 draws on the tradition of G minor symphonies that runs through Haydn's No 39 of the late 1760s, Vanhal's work of the same period, J C Bach's Op 6/6 of 1770 and Mozart's No 25, K183, of 1773. For instance, the Quintet, like the Haydn Symphony, opens quietly and almost informally with a nervous, questing melody supported by throbbing quavers—the device made famous by Mozart's second G minor Symphony, No 40, K550. In many respects K515 and K516 foreshadow Mozart's last two symphonies, also a G minor/C major pair composed concurrently; Mozart entered them in his catalogue on 25 July and 10 August 1788. K516, however, has an unusual and controversial last movement in G major; some have seen it as an anticlimax, but it is hard not to notice irony and hollowness underneath the gaiety.

Mozart's last two Quintets, K593 in D and K614 in E flat, also form a pair, though they were composed at the distance of several months; they are dated December 1790 and 12 April 1791 and were published by Artaria in 1793 with a note that they had been composed for an unidentified 'Hungarian music lover'. Opinion has been sharply divided about them. Eric Blom thought K614 'the most superb' of all the Quintets, but to Hans Keller all the movements except the Andante of K614 were 'a stylistic mystery and a textural failure' and most of the work sounded 'like a bad arrangement of a wind piece in mock-Haydn style'. Without going that far, it is true that there are obvious horn imitations in the opening Larghetto of K593 (uniquely in Mozart, the passage recurs in the coda of the Allegro), and much of K614 has the sort of open textures one expects in wind serenades. Mozart's Hungarian patron (he may have been the merchant Johann Tost, the dedicatee of Haydn's Opp 54, 55 and 64) may have wanted light serenade-like music, or Mozart may even have had some idea of making alternative wind versions of the pieces, as Gassmann had done. Whatever the truth of the matter, the two works are highly ambiguous in tone, simple and almost rustic on one level, and yet charged with an indefinable Mozartian melancholy under the surface.

PETER HOLMAN © 1996



LE QUINTETTE À CORDES a une longue histoire distinguée. Des ensembles de violons jouaient de la musique de danse à quatre ou cinq parties dès le début du seizième siècle, en n'utilisant à l'époque qu'une partie de violon avec deux ou trois d'altos et une de contrebasse. L'instrumentation classique du quintette à cordes—deux violons, deux altos et une contrebasse—fit son apparition peu après 1600 ; elle est spécifiée, par exemple, dans l'*Orfeo* de Monteverdi de 1607, et dans la musique d'ensemble publiée en Allemagne par des compositeurs tels que William Brade, Thomas Simpson, Johann Hermann Schein et Samuel Scheidt. Les pays germaniques européens demeurèrent généralement fidèles à l'instrumentation du quintette à cordes pendant tout le dix-septième siècle, longtemps après que l'orchestration à quatre voix du quatuor à cordes soit devenue la norme en Italie et se soit étendue à l'Angleterre; les compositeurs français continuaient à utiliser la configuration d'un violon et trois altos après 1700.

Au début du dix-huitième siècle, les compositeurs germaniques passèrent peu à peu à la partition en quatuor à cordes, mais on trouve encore l'écriture à cinq parties dans certaines des premières œuvres de J S Bach et de Telemann, et elle subsista plus longtemps en Autriche et en Bavière ; elle fut souvent utilisée, par exemple, par le compositeur munichois J C Pez (1664–1716) et par le compositeur de la cour viennoise Antonio Caldara (*c*1670–1736). Une vingtaine d'années après la mort de Caldara, au début des années 1750, le jeune Joseph Haydn écrivait les deux de ses quintettes à cordes qui subsistent encore. Qu'il s'agisse ou non des premiers quintettes à cordes classiques—il en existe des spécimens non datés du compositeur viennois Ignaz Holzbauer (1711–83)—ils possèdent certainement la plupart des caractéristiques des spécimens ultérieurs du genre. Tous deux marqués « Cassatio », ce sont des œuvres légères, dans le style d'un divertissement, qui furent peut-être conçues pour des concerts-sérénades en plein air, ils sont en quatre mouvements, dont le deuxième est le Menuet, et l'un d'eux au moins offre l'alternative courante de remplacer le premier violon par une flûte.

Il semble que le modèle direct du premier quintette à cordes, K173 en si bémol, de Mozart ait été un Notturno en ut majeur écrit par Michael Haydn, le frère de Joseph, en février 1773 à Salzbourg. Mozart commença son œuvre peu après, et la révisa en tenant compte d'un deuxième quintette de Michael Haydn composé en décembre de cette année-là ; il organisa et participa à des exécutions des deux œuvres de Michael Haydn à Munich en 1777. Mozart connaissait peut-être aussi les Quintettes opus 3 (1767) du compositeur de Mannheim, Carl Joseph Toeschi, et il avait presque certainement connaissance également de l'opus 2 (1772) du grand compositeur viennois Florian Gassmann. Certaines versions des quintettes à cordes de Gassmann, pour deux clarinettes, deux cors et basson, offrent des parallèles intéressants avec K406, l'arrangement authentique pour quintette à cordes de l'octuor pour instruments à vent K388 de Mozart, et un arrangement anonyme de quatre mouvements de la Sérénade pour douze instruments à vent et contrebasse, K361.

Dans le contexte historique esquissé ici, il est peu probable que les deux Quintettes à cordes de Mozart de 1787 lui aient été inspirés par l'exemple des quintettes à cordes de Boccherini, comme on l'a parfois suggéré. En 1786, Boccherini fut nommé compositeur de la cour de Frédéric-Guillaume II de Prusse, et fournit au monarque, violoncelliste distingué, quantité de quintettes pour deux violons, alto et deux violoncelles. Mais Mozart continua à utiliser le modèle autrichien avec deux altos, sans donner au violoncelle de rôle plus important—comme il allait le faire dans les trois Quatuors « prussiens », écrits pour Frédéric-Guillaume en 1789-90. Il est plus probable qu'il se soit tourné vers le quintette parce qu'il était insatisfait du quatuor à cordes. Il avait consacré une grande partie des années 1782 à 1786 aux six Quatuors « Haydn » et au Quatuor « Hoffmeister » ; les premiers, écrivit-il, furent le fruit d'un « long et laborieux travail ». L'addition d'un second alto au quatuor à cordes permet au compositeur d'augmenter et d'enrichir ses ressources musicales dans plusieurs directions. Elle lui offre en particulier un nombre surprenant



de textures supplémentaires : les instruments peuvent être diversement groupés et opposés par deux ou trois, un solo de violoncelle peut être soutenu confortablement par les altos ; et, ce qu'il y avait de plus attrayant pour Mozart, premier violon et premier alto peuvent chanter un duo lyrique accompagnés par une harmonie complète—comme dans l'émouvant Andante de K515. Mozart utilisa de plus en plus fréquemment l'idiome de l'opéra pour ajouter pathétique et drame à ses dernières œuvres instrumentales, abandonnant en même temps le langage de divertissement du quintette, bien qu'il ait conservé dans K515 et K516 l'ordre des mouvements de Joseph Haydn, avec le Menuet en deuxième.

Mozart écrivit en même temps K515 et K516 (il les inscrivit à son catalogue le 19 avril et le 16 mai 1787) et les conçut manifestement comme une paire contrastée. Il avait employé le même procédé avec les Concertos pour piano en ré mineur et ut majeur, K466 et K467 (10 février et 9 mars 1785), et ceux en la majeur et ut mineur, K488 et K491 (2 et 24 mars 1786). Le couplage joue sur plusieurs plans. Outre le contraste évident de mode, majeur et mineur, K515 est riche, fouillé, brillant et étendu (mouvement pour mouvement, c'est la plus longue œuvre instrumentale de Mozart), alors que K516 est concis, frugal, compact et que son atmosphère oscille entre le pathétique et le sombre désespoir. K516 s'inspire de la tradition des symphonies en sol mineur qui imprègne la Symphonie nº39 de Haydn de la fin des années 1760, l'œuvre de Vanhal de la même époque, l'opus 6/6 de 1770 de J C Bach, et la Symphonie nº25, K183, de 1773 de Mozart. Le Quintette, par exemple commence comme la symphonie de Haydn, tranquillement et presque sans cérémonie avec une mélodie nerveuse, inquiète, soutenue par des croches palpitantes—procédé rendu célèbre par la deuxième symphonie en sol mineur de Mozart, la Symphonie nº40, K550. À maints égards, K515 et K516 annoncent les deux dernières symphonies de Mozart, autre couple sol mineur/ut majeur composé de pair ; Mozart les inscrivit à son catalogue le 25 juillet et le 10 août 1788. K516 a néanmoins un dernier mouvement en sol majeur inhabituel et controversé, il est pour certains trop ordinaire, mais il est difficile de ne pas remarquer l'ironie et le manque de sincérité de la gaîté.

Les deux derniers Quintettes de Mozart, K593 en ré et K614 en mi bémol, constituent aussi une paire, bien qu'ils aient été composés à plusieurs mois d'écart, ils sont datés de décembre 1790 et du 12 avril 1791, et furent publiés par Artaria en 1793 accompagnés d'une note précisant qu'ils avaient été composés pour un « mélomane hongrois » non identifié. L'opinion est profondément divisée à leur sujet. Pour Eric Blom, K614 est « le plus superbe » de tous les Quintettes, mais selon Hans Keller tous les mouvements sauf l'Andante de K614 sont « un mystère quant au style et un échec quant à la texture » et la plupart de l'œuvre ressemble à « un mauvais arrangement d'une œuvre pour instruments à vent imitant le style de Haydn ». Sans aller aussi loin, il est vrai qu'on trouve dans le Larghetto d'ouverture de K593 d'évidentes imitations de cor (de façon unique dans l'œuvre de Mozart, le passage revient dans la coda de l'Allegro), et une grande partie de K614 a la sorte de texture lâche caractéristique des sérénades pour instruments à vent. Le client hongrois de Mozart (peut-être le marchand Johann Tost, dédicataire des opus 54, 55 et 64 de Haydn) voulait peut-être une musique légère dans le genre de la sérénade, ou Mozart pensait peut-être faire de ses œuvres d'autres versions pour instruments à vent, comme l'avait fait Gassmann. Quoi qu'il en soit, ces deux œuvres ont un ton très ambigu, elles sont sur un certain plan simples et presque rustiques, et sont cependant chargées d'une indéfinissable mélancolie mozartienne sous-jacente.

PETER HOLMAN © 1996
Traduction ELISABETH RHODES



DAS Streichquintett hat eine lange und bemerkenswerte Vorgeschichte. Violinensembles spielten bereits im frühen 16. Jahrhundert vier- oder fünfstimmige Tanzmusik, allerdings bedienten sie sich eines einzelnen Violinparts, zusammen mit zwei oder drei Bratschen und Baß. Die klassische Besetzung des Streichquintetts—zwei Violinen, zwei Bratschen und Baß—kam kurz nach 1600 auf; sie wird z.B. in Monteverdis *Orfeo* von 1607 verlangt, und in der Ensemblemusik, die in Deutschland von Komponisten wie William Brade, Thomas Simpson, Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt veröffentlicht wurde. Die deutschsprachigen Gebiete Europas blieben dieser Besetzung während des 17. Jahrhunderts im wesentlichen treu, lange nachdem vierstimmige Kompositionen für Streichquartett in Italien zur Norm geworden waren und sich bis nach England verbreitet hatten; französische Komponisten dagegen blieben bis nach 1700 bei der Zusammensetzung eine Violine/drei Bratschen.

Im frühen 18. Jahrhundert gingen deutschsprachige Komponisten allmählich dazu über, für Streichquartett zu schreiben, obwohl die fünfstimmige Kompositionsweise in einigen Frühwerken von J. S. Bach und Telemann zu finden ist und sich in Österreich und Bayern weiter hielt; sie wurde viel genutzt, z.B. von dem Münchner Komponisten J. C. Pez (1664–1716) und dem Wiener Hofkomponisten Antonio Caldara (ca.1670–1736). Kaum zwei Jahrzehnte nach Caldaras Tod, Anfang der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts, schrieb der junge Joseph Haydn seine zwei erhaltenen Streichquintette. Ob sie die ersten klassischen Quintette sind oder nicht—es existieren mehrere undatierte Werke des Wiener Komponisten Ignaz Holzbauer (1711–1783)—jedenfalls verfügen sie bereits über die meisten Wesensmerkmale späterer Beispiele ihrer Gattung. Sie tragen beide die Aufschrift „Cassatio“ und sind luftige Stücke nach Art eines Divertimentos, die zur Aufführung im Freien gedacht gewesen sein könnten; sie sind in vier Sätzen angelegt, mit dem Menuett an zweiter Stelle; und zumindest eines sieht die damals übliche Alternativbesetzung Flöte anstelle der Violine vor.

Das direkte Vorbild für Mozarts erstes Streichquintett, KV173 in B-Dur, scheint ein C-Dur-Notturno gewesen zu sein, das von Joseph Haydns Bruder Michael im Februar 1773 in Salzburg geschrieben wurde. Mozart fing kurze Zeit später sein eigenes Werk an und bearbeitete es im Lichte eines zweiten Quintetts von Michael Haydn, das im Dezember des Jahres entstand; 1777 organisierte er in München Aufführungen der zwei Haydn-Werke und nahm selbst an ihnen teil. Möglicherweise kannte Mozart zudem die Quintette op. 3 (1767) des Mannheimer Komponisten Carl Joseph Toeschi, und mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit war ihm op. 2 (1772) des bedeutenden Wiener Komponisten Florian Gaßmann vertraut. Diverse Alternativfassungen von Gaßmanns Streichquintetten für zwei Klarinetten, zwei Hörner und Fagott weisen interessante Parallelen zu KV406 auf, der authentischen Bearbeitung von Mozarts Bläseroktett KV388 als Streichquintett, sowie zu einem anonymen Arrangement von vier Sätzen der Serenade für zwölf Bläser und Baß KV361.

Der dargelegte historische Hintergrund macht es unwahrscheinlich, daß Mozart, wie gelegentlich angenommen, vom Beispiel der Streichquintette Boccherinis angeregt wurde, die zwei Streichquintette von 1787 zu schreiben. 1786 wurde Boccherini zum Hofkomponisten Friedrich Wilhelms II. von Preußen ernannt und belieferte den cellospielenden Monarchen mit einem Strom von Quintetten für zwei Violinen, Bratsche und zwei Celli. Mozart dagegen zog weiterhin den österreichischen Typ mit zwei Violinen vor und gab dem Cello nicht mehr Vorrang als üblich—auch nicht in den drei „Preußischen“ Quartetten, die er 1789/90 für Friedrich Wilhelm schrieb. Wahrscheinlicher ist, daß er sich dem Quintett zuwandte, weil er mit dem Streichquartett unzufrieden war. Er hatte einen erheblichen Teil der Jahre 1782–86 auf die Komposition der sechs „Haydnquartette“ und des „Hoffmeisterquartetts“ verwandt; erstere waren, wie er schrieb, die Frucht langer und mühsamer Plackerei. Die Hinzunahme einer zweiten Bratsche zum Streichquartett ermöglicht es dem Komponisten, seine musikalischen Ressourcen gleich in mehrere



Richtungen auszudehnen und zu bereichern. Vor allem bietet sie eine überraschend große Zahl zusätzlicher Klangstrukturen: Die Instrumente lassen sich zu immer neuen kontrastierenden Paaren und Dreiergruppen zusammenfassen; ein Cellosolo läßt sich bequem auf das Polster der Bratschen betten; und für Mozart am attraktivsten war die Möglichkeit, daß erste Violine und erste Bratsche ein harmonisch vollständig begleitetes Opernduett singen können—wie dies im schmelzenden Andante von KV515 der Fall ist. Mozart griff immer stärker auf die Ausdrucksformen der Oper zurück, um seinen späteren Instrumentalwerken Pathos und Dramatik zu verleihen. Dabei verzichtete er zunehmend auf die Divertimentoform der Quintette, auch wenn er in KV515 und KV516 Joseph Haydns Reihenfolge beibehielt, mit dem Menuett an zweiter Stelle.

Mozart schrieb KV515 und KV516 um die gleiche Zeit (er trug sie am 19. April und 16. Mai 1787 in sein Werksverzeichnis ein) und konzipierte sie eindeutig als kontrastierendes Paar. Er hatte sich dieses Kunstgriffs schon bei den Klavierkonzerten in d-Moll und C-Dur bedient (KV466 und KV467 vom 10. Februar bzw. 9. März 1785), sowie bei denen in A-Dur und c-Moll (KV488 und KV491 vom 2. bzw. 24. März 1786). Die Paarung ist auf mehreren Ebenen wirksam. Von dem augenscheinlichen Kontrast zwischen Dur und Moll abgesehen, ist KV515 üppig, kunstvoll ausgeführt, brillant und umfassend (Satz für Satz ist dies das längste Instrumentalwerk Mozarts), während KV516 knapp, karg und kompakt ausfällt und stimmungsmäßig zwischen Pathos und grimmiger Verzweiflung fluktuiert. KV516 macht von der Tradition der g-Moll-Sinfonien Gebrauch, von der Haydns Nr. 39 aus den späten 60er Jahren des 18. Jahrhunderts durchdrungen ist, Vanhals Werk aus dem gleichen Zeitraum, J. C. Bachs op. 6/6 von 1770 und Mozarts eigene Sinfonie Nr. 25 (KV183) von 1773. Zum Beispiel setzt das Quintett wie die Haydn-Sinfonie leise und fast zwanglos mit einer nervös fragenden Melodie ein, die durch pulsierende Achtelnoten gestützt wird—mit jenem Stilmittel also, das durch Mozarts zweite g-Moll-Sinfonie, Nr. 40 KV550, berühmt geworden ist. In vielerlei Hinsicht lassen KV515 und KV516 die beiden letzten Sinfonien Mozarts vorausahnen, ebenfalls eine zeitgleich entstandene Paarung aus g-Moll und C-Dur; Mozart trug sie am 25. Juli und 10. August 1788 in sein Verzeichnis ein. KV516 zeichnet sich jedoch durch einen umgewöhnlichen und umstrittenen Schlußsatz in G-Dur aus; einige haben ihn als kontrastierenden Höhepunkt empfunden, aber es fällt schwer, die Ironie und Hohlheit zu überhören, die sich unter der Fröhlichkeit verbergen.

Die letzten zwei Quintette Mozarts, KV593 in D-Dur und KV614 in Es-Dur, bilden ebenfalls ein Paar, obwohl sie im Abstand von mehreren Monaten entstanden; sie sind auf Dezember 1790 und 12. April 1791 datiert und wurden 1793 von Artaria veröffentlicht, mit der Anmerkung, sie seien für einen nicht näher benannten „ungarischen Musikliebhaber" komponiert worden. Die Ansichten über sie sind sehr geteilt. Eric Blom hielt KV614 für das vorzüglichste aller Quintette. Dagegen waren für Hans Keller alle Sätze von KV614 mit Ausnahme des Andante ein stilistisches Rätsel und ein struktureller Fehlschlag, und das ganze Werk klang seiner Ansicht nach überwiegend wie ein schlechtes Arrangement einer Bläserkomposition im nachgemachten Haydn-Stil. Ohne soweit gehen zu wollen, trifft doch zu, daß im einleitenden Larghetto von KV593 eindeutige Hornimitationen vorkommen (die Passage tritt in der Coda des Allegros noch eimmal auf, was für Mozart einzigartig ist), und ein Großteil von KV614 hat genau die Art offener Struktur, wie man sie von Bläserserenaden erwartet. Mozarts ungarischer Auftraggeber (möglicherweise der Kaufmann Johann Tost, dem auch Haydns opp. 54, 55 und 64 gewidmet sind) könnte nach leichter Musik im Sinne einer Serenade verlangt haben, oder vielleicht trug sich Mozart mit dem Gedanken, alternative Bläserfassungen der Stücke zu erstellen, wie es vor ihm Gaßmann getan hatte. Wie dem auch sei: Beide Werke sind vom Klang her höchst zweideutig, einerseits schlicht und nahezu bäuerlich, und dennoch unterschwellig aufgeladen mit einer undefinierbaren, für Mozart typischen Melancholie.

PETER HOLMAN © 1996

Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER

