

WOLFGANG AMADEUS MOZART

*String Quartets dedicated to Joseph Haydn*

*K.428, 465 'Dissonanz' & 387*

CUARTETO CASALS



# WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

## *String Quartets dedicated to Joseph Haydn*

**String Quartet no.14** in G major K.387 / *Sol majeur* / G-Dur  
(„Frühling“ / “*Printemps*” / 'Spring')

- |   |                                 |      |
|---|---------------------------------|------|
| 1 | I. Allegro vivace assai         | 7'39 |
| 2 | II. Menuetto. Allegretto - Trio | 7'18 |
| 3 | III. Andante cantabile          | 6'40 |
| 4 | IV. Molto allegro               | 5'56 |

**String Quartet no.16** in E flat major K.428/421b  
*Mi bémol majeur* / Es-Dur

- |   |                                  |      |
|---|----------------------------------|------|
| 5 | I. Allegro non troppo            | 7'08 |
| 6 | II. Andante con moto             | 7'15 |
| 7 | III. Menuetto. Allegretto - Trio | 5'14 |
| 8 | IV. Allegro vivace               | 5'39 |

**String Quartet no.19** in C major K.465 / *Ut majeur* / C-Dur  
(„Dissonanzen“ / “*Les Dissonances*” / ‘Dissonance’)

- |    |                               |       |
|----|-------------------------------|-------|
| 9  | I. Adagio - Allegro           | 10'26 |
| 10 | II. Andante cantabile         | 6'54  |
| 11 | III. Menuetto. Allegro - Trio | 4'29  |
| 12 | IV. Allegro molto             | 7'31  |

### **Cuarteto Casals**

**Abel Tomàs Realp**, *violin*

**Vera Martínez Mehner**, *violin*

**Jonathan Brown**, *viola*

**Arnau Tomàs Realp**, *cello*

## Mozart : Trois Quatuors pour un “cher ami”

Joseph Haydn accordait une grande importance à ses six quatuors à cordes op.33 publiés en 1782. Plusieurs lettres de même teneur, dans lesquelles il appelle à souscrire à cette série de six œuvres, insistent sur le fait que ces quatuors ont été composés “d’une manière singulière et tout à fait nouvelle”. Des générations de musicologues ont souligné que Haydn était parvenu dans cet opus à mêler de manière idéalement “classique” le sérieux et la légèreté, et à lui donner une dimension à la fois savante et populaire. Les contemporains de Haydn, déjà, sentirent quelle valeur paradigmatique pour le genre du quatuor à cordes Haydn entendait donner à ses œuvres. À en juger d’après les copies manuscrites et les éditions, les Quatuors op.33 connurent un immense succès auprès des mélomanes. Pour ses collègues compositeurs, les quatuors de Haydn devinrent vite des modèles à suivre. Ignaz Pleyel, qui fut l’élève de Haydn dans les années 1770, en témoigne à travers un geste peu ordinaire : à rebours des usages et contre toute attente, ce n’est pas à quelque riche mécène qu’il dédia ses quatuors à cordes op.2 parus en 1784, mais à son maître qu’il admirait, “in Segno di perpetua Gratitude” (“en signe de gratitude éternelle”). Il fut suivi en cela un an plus tard par Wolfgang Amadé Mozart, dont l’*editio princeps* des six quatuors K.387, 421, 428, 458, 464 et 465, composés entre décembre 1782 et janvier 1785 et publiés à Vienne, est dédiée au “caro amico” (au “cher ami”) Haydn.

Considérer Haydn, son aîné de vingt-quatre ans, comme son “cher ami” est évidemment pour Mozart plus qu’une simple formule de style. Bien que le maître de chapelle des princes Esterházy ne pût séjourner à Vienne que durant les mois d’hiver, les occasions de rencontres personnelles ne manquèrent pas. Mozart invita son aîné à des concerts qu’il donnait chez lui, peut-être même les deux hommes firent-ils de la musique ensemble. Et si Mozart éprouvait une grande affection pour Haydn en tant qu’homme, il n’en appréciait pas moins ses compositions. Mozart prenait pour modèle tout ce que le compositeur alors le plus connu d’Europe écrivait, et comme nombre de ses collègues musiciens, il avait minutieusement étudié les quatuors op.33. Après une pause de neuf années – ses derniers quatuors à cordes K.168-173 remontaient à 1773 – ceux-ci l’incitèrent même à renouer avec l’écriture d’œuvres de ce type. Mozart n’envisageait évidemment pas une simple imitation de Haydn dans les six quatuors qu’il lui dédia. Il entendait bien plutôt se montrer l’égal de son “cher ami” sur un terrain qui semblait lui appartenir en propre, et peut-être même l’y dépasser.

La dédicace italienne de la première édition de 1785 présente ces quatuors comme “il frutto di una longa, e laboriosa fatica” (“le fruit d’un long et pénible effort”). De fait, leur composition représenta un travail considérable pour Mozart, dont témoigne encore le très grand nombre de corrections apportées dans les manuscrits autographes – ainsi que la genèse inhabituellement longue, de plus de

deux ans. Mozart repoussa aussi loin que possible les limites de son art, acceptant que le public et les interprètes puissent être déconcertés, voire dépassés par le style expérimental de ses quatuors. Nombre de ses contemporains réagirent avec incompréhension à la radicalité des “quatuors Haydn”. Leur dédicataire, quant à lui, se montra très impressionné. Après une exécution privée des trois premières pièces le 12 février 1785, Haydn confia à Léopold Mozart, le père de Wolfgang, que son fils était “le plus grand compositeur que je connaisse, de nom et en personne ; il a du goût et dispose de surcroît d’une très grande science de la composition”.

Le **Quatuor en Sol majeur K.387**, le premier des six “quatuors Haydn” (Mozart l’acheva le dernier jour de l’année 1782), révèle d’emblée la très grande exigence dont Mozart fit preuve envers lui-même dans la composition de ces œuvres. Le premier mouvement *Allegro vivace assai* est un mouvement de sonate d’une grande densité avec une première partie (exposition) assez brève, à laquelle succède dans la seconde partie un développement de longueur à peu près identique, soit une cinquantaine de mesures. Pour respecter les proportions entre les différentes parties du mouvement, Mozart le conclut par une reprise qui ne représente guère plus qu’un autre tiers de l’ensemble. Le mouvement repose sur deux thèmes opposés : le premier est nerveux, emporté, très animé d’un point de vue harmonique et rendu plus acéré encore par des progressions chromatiques qu’un *piano subito* vient rehausser. Le second présente un rythme harmonique nettement plus détendu et plutôt enjoué. Comme les autres mouvements, l’*Allegro vivace* s’achève en douceur, sur une formule qui semble s’évaporer dans les airs. Avec ses 150 mesures, le menuet est l’un des plus longs que Mozart ait jamais écrits et représente bien davantage qu’un simple mouvement de danse : il faut y voir davantage le développement d’idées apparues au cours du premier mouvement. Il n’y a pas que l’indication de tempo qui soit remarquable – *Allegro*, en lieu et place de l’*Allegretto* habituel dans les menuets ; le thème, d’allure excentrique, l’est tout autant, attirant d’abord l’attention sur un intervalle de quarte – dont les notes doivent être jouées alternativement *piano* et *forte* – parcouru au terme d’une progression chromatique. S’ensuit alors une mélodie gracieuse à laquelle la ligne chromatique, descendante cette fois, sert de contrepoint. Dans le trio en sol mineur, qui s’ouvre sur un geste marquant à l’unisson, Mozart crée une atmosphère plus sombre.

Après un chant expressif au premier violon dans l’*Andante cantabile*, la subtilité du finale *Allegro vivace* fait de celui-ci le point culminant de l’œuvre. Avec une facilité déconcertante, du moins en apparence, Mozart combine ici les sphères opposées du style contrapuntique et de l’opéra bouffe. Des passages strictement fugués dans le style de Bach et Haendel alternent sans transition avec des passages homophoniques empreints d’une grande sérénité, mais tous sont parfaitement intégrés au déroulement formel d’un mouvement de forme sonate. Une chose est sûre : Mozart ne recourt pas ici à la technique de la fugue comme à un élément

archaïsant destiné à signifier une prise de distance historique, mais l'intègre à son propre langage musical comme un vocable à part entière.

Si le premier "Quatuor à Haydn" peut être considéré comme une déclaration d'intention programmatique, les quatuors suivants évoluent avec évidence sur ce terrain nouvellement conquis. Le **Quatuor en Mi bémol majeur K.428**, composé sans doute durant l'été 1783 comme le troisième de la série (bien que dans le manuscrit, il porte l'indication "Quartetto IV"), semble un peu moins ambitieux que celui en Sol majeur.

C'est avant tout le finale dont la légèreté fait presque oublier la dimension expérimentale du premier quatuor. Dans cet *Allegro vivace*, Mozart entraîne d'abord l'auditeur sur la piste d'un mouvement de rondeau avant de lui faire comprendre qu'il s'agit plutôt d'une sorte de structure de sonate, dans laquelle manifestement, et de manière totalement superflue, le développement se trouve réduit à un silence doté d'un point d'orgue – une manière subtile de jouer avec la forme, à laquelle on est davantage habitué chez Haydn. Dans le premier mouvement non plus, Mozart ne répond pas tout de suite aux attentes de son auditoire : le thème principal, dans lequel on peut entendre successivement neuf des douze notes de la gamme chromatique, est présenté *piano* à l'unisson des quatre instruments, bien que son pathos plein d'esprit aurait réclamé davantage de puissance. Il faut attendre la mesure 12 pour que Mozart satisfasse les attentes, présentant une nouvelle fois le thème, mais *forte*, cette fois-ci, et à grands renforts d'effets harmoniques.

De manière très inhabituelle pour un quatuor à cordes, le **Quatuor en Ut majeur K.465**, daté du 14 janvier 1785, débute par une introduction lente. Celle-ci, un *Adagio* de 22 mesures, est évidemment particulièrement remarquable. Mozart écrit ici une musique que son extrême densité expressive et son audace harmonique rendaient presque inaccessible à la plupart de ses contemporains. Les propositions pour tenter de "corriger" les libertés qu'il prend dans la conduite des voix de cet *Adagio* ne manquent d'ailleurs pas. Ces mesures introductives suffirent à valoir plus tard à ce quatuor son surnom de Quatuor "Les Dissonances". L'insouciant *Allegro* qui suit ne porte plus aucune trace des défis de l'introduction, dans laquelle Mozart concentre encore une fois les principes de son écriture pour quatuor à cordes comme un rayonnement sur une lentille. Comme si après un début lourd de conflits, la musique avait réussi à se libérer pour parvenir à une nouvelle clarté – traversant la nuit pour atteindre la lumière, en somme. Dans le thème principal de l'*Andante cantabile* aux douces couleurs automnales, l'accentuation agogique de la seconde note est une discrète allusion au rythme de la sarabande. Littéralement perdue dans ses rêves, la musique parcourt les voies d'un mouvement de forme sonate dénué de développement jusqu'à ce que dans la seconde partie, par un redoublement inattendu des événements, en l'occurrence une reprise variée de divers éléments thématiques, le cadre formel finisse par éclater. Tandis que le menuet, lui aussi *Allegro*, renvoie par ses nuances contrastées et ses implications chromatiques au menuet du Quatuor K.387 (non sans être suivi, lui aussi, d'un Trio grave dans une tonalité mineure), le mouvement final assure une conclusion plus légère. Une fois de plus, Mozart mêle ici des éléments du rondeau et de la forme sonate, semblant rendre ainsi un dernier hommage à son grand modèle Haydn.

ANDREAS FRIESENHAGEN

Traduction : Elisabeth Rothmund

## Mozart: Three Quartets to his 'dear friend'

Joseph Haydn ascribed great significance to the six string quartets op.33 that he published in 1782. In several more or less identical letters intended to encourage interested parties to subscribe to the complete set, he stressed that the works were written 'in a quite new and special way'. Generations of musicologists have taken this as their cue to observe that in this opus Haydn succeeded in combining seriousness and merriment, erudition and audience appeal in a virtually ideal manner that may very well be termed 'classical'. His contemporaries already saw these works as paradigmatic utterances on the subject of the string quartet. Judging by the number of extant copies and prints, the op.33 Quartets were a total success with the music-loving public.

Haydn's quartets became models for his fellow composers to emulate. Ignaz Pleyel, who had been his pupil in the 1770s, underlined their exemplary nature in an extraordinary gesture: he dedicated his String Quartets op.2, published in 1784, not to some rich patron, as was customary and expected, but to his revered teacher, 'in segno di perpetua gratitudine' (as a token of eternal gratitude). He was followed a year later by Wolfgang Amadé Mozart. The Viennese first edition of the latter's six quartets K387, 421, 428, 458, 464 and 465, composed between December 1782 and January 1785, is inscribed to his 'caro amico' (dear friend) Joseph Haydn.

It was certainly no mere empty phrase for Mozart to call Haydn, twenty-four years his senior, a 'dear friend'. Although the Kapellmeister to the Esterházy princes could spend time in Vienna only during the winter months of each year, there were plenty of opportunities for Mozart to meet him personally. He invited the older composer to concerts held in his home, and perhaps the two men even played music together. But however much Mozart felt drawn to Haydn as a human being, his compositions had just as much of an appeal. He took the works of the most famous composer in Europe at the time as his models; and, not least, like so many of his colleagues, he had made a thorough study of Haydn's op.33 Quartets. In the end, they prompted him to compose new works in the genre himself after a nine-year break – his most recent previous string quartets, K168-173, dated back to 1773. Of course, he did not intend merely to imitate Haydn in the six quartets he dedicated to the older man. His idea was rather to compete with the *caro amico* on his own ground, and if possible to outdo him.

In the dedicatory preface in Italian of the first edition of 1785, the quartets are said to be 'il frutto di una lunga, e laboriosa fatica' (the fruit of long and laborious study). And indeed the composition of the six quartets did involve a heavy workload for Mozart: so much is demonstrated by the strikingly large number of corrections in the autographs, as also by the unusually long two-year gestation of the set. Mozart extended the boundaries of his art as far as he could, taking the risk that public and performers might be fazed by the experimental style of the quartets.

Many of his contemporaries reacted to the radicalism of the 'Haydn' Quartets with incomprehension. But they compelled the admiration of their dedicatee. After a private performance of the first three works on 12 February 1785, Haydn confided to Mozart's father Leopold that his son was 'the greatest composer known to me either in person or by name; he has taste and, what is more, the most profound knowledge of composition'.

The **Quartet in G major K387**, the first of the six 'Haydn' Quartets to be written (it was completed on the last day of the year 1782), at once indicates the high standards Mozart set himself in the composition of these works. The first movement, Allegro vivace assai, is a closely worked sonata form with a notably concise first section (the exposition), followed by a second section (the development) which, at a good fifty bars, is almost the same length. And, in order to preserve the even proportions of the individual sections of the movement, Mozart rounds things off with a recapitulation that scarcely takes up more than a further third of the total length. The two themes on which the movement rests make a contrasted pair: the first nervous and skittish, harmonically agitated and intensified by chromatic progressions, which are further emphasised by sudden *piano* markings; the second with a noticeably more relaxed harmonic rhythm and somewhat playful in tone. Like the subsequent movements, the Allegro vivace ends quietly, with a flourish that seems to vanish into thin air.

At around 150 bars, the Menuetto is one of the longest Mozart ever wrote – and of course anything but an uncomplicated dance movement; it is, rather, a further development of ideas thrown up by the first movement. The movement is unusual not only for the tempo marking Allegro (instead of the Allegretto customary in minuets), but also for the eccentric cut of its theme. It initially focuses on an interval of a fourth, rising in chromatic steps, with the notes directed to be played alternately *piano* and *forte*. This is followed by a graceful melody that serves as a counterpoint to the now descending chromatic line. In the Trio section, which is in G minor and opens with a distinctive unison gesture, Mozart strikes a somewhat darker note.

After the expressive song of the first violin in the Andante cantabile, the Allegro vivace finale forms the witty highpoint of the quartet. Here Mozart apparently effortlessly combines the opposing spheres of contrapuntal style and *opera buffa*. Sections in the strict fugal idiom of Bach and Handel alternate unexpectedly with relaxed and cheerful purely homophonic passages, but everything is integrated in the formal process of a sonata-form movement. It is clear that Mozart does not use fugal technique here as an archaising element signifying historical distance. He has incorporated it as a specific vocabulary enjoying full parity within his own musical language.

If the first 'Haydn' quartet offers a programmatic demonstration of what was at stake for Mozart in these works, its successors as it were explore the newly gained territory as if taking it for granted. The **Quartet in E flat major K428**, which Mozart probably composed third in the series (although it is headed 'Quartetto IV' in the autograph) in the summer months of the year 1783, gives the impression

of a slightly less ambitious work than the G major quartet. The lightweight finale, especially, almost makes one forget the experimental features of the first quartet in the set. In this Allegro vivace Mozart initially sets his listeners on the trail of a rondo movement before intimating that it is actually a sort of sonata structure, in which, to cap it, all the development section is evidently reduced to a pause on a fermata – a witty play on form of a kind more typical of Haydn. In the first movement, too, the composer does not immediately meet his listener's expectations: the principal theme (in which, incidentally, nine of the twelve notes of the chromatic scale are sounded one after the other) is stated in unison by the four instruments, *piano*, even though its richly rhetorical pathos cries out for an entry at full volume. Only at bar 12 does Mozart defer to expectations: he presents the theme once more, but now *forte* and fully and effectively harmonised.

The **Quartet in C major K465**, dated 14 January 1785, begins – most unusually for a string quartet – with a slow introduction. And it must be said that this section, a twenty-two-bar Adagio, is quite an affair: here Mozart writes music whose expressive density and harmonic boldness was extremely difficult for most of his contemporaries to understand. There was no lack of suggestions as to how to 'correct' the liberties found in the part-writing of this brief Adagio. But it is to these opening bars alone that K465 owes its later nickname 'Dissonance' Quartet. The ensuing carefree Allegro contains no trace of the challenging tones of the introduction, in which Mozart once again focuses the principles of his quartet style as if under a magnifying glass. It is as if, after its conflict-ridden beginnings, the music has fought its way to a new clarity – through darkness to light, so to speak. In the Andante cantabile, bathed in a gentle autumnal glow, Mozart hints at the rhythmic pattern of the sarabande by placing an agogic accent on the second note of the main theme. As if lost in a reverie, the music proceeds along the lines of a sonata form without development until in the second half of the movement the formal grid is finally shattered by an unexpected duplication of the musical events, namely the varied reprise of individual thematic components. While the Menuetto, once more marked Allegro, harks back to the equivalent movement in K387 with its dynamic contrasts and its chromatic implications (and not without bringing in its wake another Trio in the minor that strikes a serious note), the last movement provides an insouciant finish. Here too Mozart mingles elements of sonata and rondo form, thus paying a final tribute to his great model Haydn.

ANDREAS FRIESENHAGEN  
*Translation: Charles Johnston*

## Mozart: Drei Quartette seinem „lieben Freund“ zugeeignet

Joseph Haydn maß seinen sechs Streichquartetten op.33, die er 1782 veröffentlichte, eine besondere Bedeutung bei. In mehreren etwa gleichlautenden Briefen, mit denen er Interessenten zur Subskription der Sechserserie aufrief, hob er hervor, dass die Werke „auf eine ganz neu Besondere Art“ geschrieben seien. Generationen von Musikforschern haben darauf hingewiesen, dass es Haydn in diesem Opus gelungen sei, Ernst und Heiterkeit, Gelehrtheit und Publikumsnähe in einer geradezu idealtypischen, eben „klassischen“ Art zu vereinen. Bereits Haydns Zeitgenossen haben in diesen Werken paradigmatische Äußerungen zum Thema Streichquartett gesehen. Nach der Zahl der Abschriften und Drucke zu urteilen, waren die Quartette op.33 bei der musikliebenden Öffentlichkeit ein voller Erfolg.

Haydns Quartette wurden für seine komponierenden Kollegen zu Mustern, denen es nachzueifern galt. Ignaz Pleyel, Haydns Schüler in den 1770er Jahren, machte dessen Vorbildfunktion durch einen außergewöhnlichen Akt deutlich: Er widmete seine 1784 erschienenen Streichquartette op.2 nicht etwa einem reichen Gönner, wie es üblich war und erwartet wurde, sondern dem verehrten Lehrer „in Segno di perpetua Gratitude“ („als Zeichen ewiger Dankbarkeit“). Darin folgte ihm ein Jahr später Wolfgang Amadé Mozart. Seine sechs zwischen Dezember 1782 und Januar 1785 komponierten Quartette KV 387, 421, 428, 458, 464 und 465 sind in der in Wien erschienenen Erstausgabe dem „caro Amico“ („lieben Freund“) Haydn zugeeignet. Sicherlich war es für Mozart keine bloße Floskel, den 24 Jahre älteren Haydn einen „lieben Freund“ zu nennen. Wenngleich sich der Kapellmeister der Fürsten Esterházy Jahr für Jahr nur während der Wintermonate in Wien aufhalten konnte, gab es für Mozart genügend Gelegenheiten zur persönlichen Begegnung mit ihm. Er lud den Älteren zu Konzerten zu sich nach Hause ein, vielleicht musizierten die beiden Männer sogar miteinander. So sehr Mozart sich zu dem Menschen Haydn hingezogen fühlte, so sehr hatten es ihm auch seine Kompositionen angetan. Was der damals berühmteste Komponist Europas schrieb, nahm Mozart sich zum Vorbild, nicht zuletzt hatte er, wie so viele seiner Musikkollegen, Haydns Quartette op.33 gründlich studiert. Sie regten ihn schließlich dazu an, nach neunjähriger Pause – seine letzten Streichquartette KV 168-173 stammten aus dem Jahr 1773 – selbst wieder Werke dieser Art zu komponieren. Eine bloße Nachahmung Haydns hatte er mit den sechs ihm gewidmeten Quartetten freilich nicht im Sinn. Es ging ihm vielmehr darum, es dem „caro amico“ auf dessen ureigenstem Terrain gleichzutun, ihn womöglich zu überbieten.

In dem italienischen Widmungstext der Erstausgabe von 1785 heißt es, die Quartette seien „il frutto di una lunga, e laboriosa fatica“ („die Frucht einer langen, beschwerlichen Mühsal“). Tatsächlich war die Komposition der sechs Quartette für Mozart mit hohem Arbeitsaufwand verbunden, von dem noch die auffallend hohe Zahl an Korrekturen in den Autographen kündigt – aber auch die mit über zwei

Jahren ungewöhnlich lange Entstehungszeit dieser Sechserserie. Mozart dehnte die Grenzen seiner Kunst soweit wie möglich aus. Dass Publikum und Ausführende vom experimentellen Stil der Quartette überfordert werden könnten, nahm er in Kauf. Manch einer seiner Zeitgenossen reagierte mit Unverständnis auf die Radikalität der „Haydn-Quartette“. Dem Widmungsträger nötigten sie indes Bewunderung ab. Nach einer privaten Aufführung der ersten drei Werke am 12. Februar 1785 vertraute Haydn Mozarts Vater Leopold an, sein Sohn sei „der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne; er hat Geschmack, und überdieß die größte Compositionswissenschaft“.

Das **Quartett in G-Dur KV 387**, das zuerst entstandene der sechs „Haydn-Quartette“ (Mozart vollendete es am letzten Tag des Jahres 1782), lässt gleich den hohen Anspruch erkennen, den Mozart bei der Komposition dieser Werke an sich stellte. Der erste Satz, *Allegro vivace assai*, ist ein dicht gearbeiteter Sonatensatz mit einem recht knappen ersten Satzteil (Exposition), an den sich im zweiten Teil eine mit gut fünfzig Takten beinahe ebenso lange Durchführung anschließt. Und um die gleichmäßige Proportionierung der einzelnen Satzteile zu wahren, rundet Mozart den Satz mit einer Reprise ab, die kaum mehr als ein weiteres Drittel des Satzes einnimmt. Gegensätzlich sind die beiden Themen, auf denen der Satz beruht: Das erste nervös auffahrend, harmonisch bewegt und durch chromatische Fortschreitungen geschärft, die durch plötzliches *piano* noch hervorgehoben werden. Das zweite mit einem deutlich entspannteren harmonischen Rhythmus und eher verspielt. Wie die anderen Sätze auch, schließt das *Allegro vivace* leise, mit einer gleichsam sich in Luft auflösenden Floskel.

Mit rund 150 Takten ist das Menuett eines der längsten, die Mozart je schrieb – und freilich alles andere als ein unkomplizierter Tanzsatz, vielmehr eine Weiterspinnung von Ideen, die der erste Satz aufgebracht hat. Bemerkenswert nicht nur die Tempovorschrift *Allegro* (statt des bei Menuetten üblichen *Allegretto*), sondern auch das exzentrisch anmutende Thema: Es rückt zunächst ein chromatisch aufwärts durchschrittenes Quartintervall in den Fokus, dessen Töne abwechselnd *piano* und *forte* zu spielen sind. Darauf folgt eine graziöse Melodie, der die nun abwärts gerichtete chromatische Linie als Kontrapunkt dient. Im Trio-Abschnitt, der in g-Moll steht und von einer markanten Unisono-Geste eröffnet wird, schlägt Mozart eher düstere Töne an.

Nach dem ausdrucksvollen Gesang der ersten Violine im *Andante cantabile* bildet der *Allegro vivace*-Schlussatz den geistreichen Höhepunkt des Quartetts. Scheinbar mühelos kombiniert Mozart hier die gegensätzlichen Sphären des kontrapunktischen Stils und der Opera buffa. Streng fugierte Abschnitte nach der Art Bachs und Händels wechseln unvermittelt mit rein homophon gesetzten, gelöst und heiter klingenden ab, sie alle sind jedoch in den formalen Ablauf eines Sonatensatzes integriert. Klar ist: Mozart setzt die Fugentechnik hier nicht als archaisierendes, historische Distanz verdeutlichendes Moment ein. Er hat sie als völlig gleichberechtigte Vokabel seiner eigenen Musiksprache einverleibt.

Zeigt das erste „Haydn-Quartett“ programmatisch, worauf es Mozart mit diesen Werken ankam, so bewegen sich die folgenden geradezu selbstverständlich auf dem neu gewonnenen Terrain. Nicht ganz so ambitioniert wie das G-Dur-Werk wirkt das **Quartett in Es-Dur KV 428**, das Mozart wohl in den Sommermonaten des Jahres 1783 als drittes der Serie komponierte (obwohl es im Autograph mit „Quartetto IV“ überschrieben ist). Es ist vor allem der Finalsatz, der mit seiner Leichtigkeit die experimentellen Züge des ersten Quartetts beinahe vergessen lässt. In diesem *Allegro vivace* führt Mozart den Hörer zunächst auf die Spur eines Rondosatzes, ehe er ihm zu verstehen gibt, dass es sich doch um eine Art Sonatenstruktur handelt, in der der Durchführungsabschnitt zu allem Überfluss offenbar auf eine Generalpause mit Fermate reduziert ist – ein witziges Spiel mit der Form, wie man es eher von Haydn kennt. Auch im ersten Satz erfüllt Mozart die Hörerwartungen nicht sogleich: Das Hauptthema, in dem übrigens neun von zwölf Tönen der chromatischen Leiter nacheinander erklingen, wird im Unisono der vier Streicher *piano* vorgetragen, obwohl es mit seinem gestenreichen Pathos doch nach einem lautstarken Auftritt verlangt. Erst in Takt 12 geht Mozart auf die Erwartungen ein: Er präsentiert das Thema abermals, nun aber im *forte* und effektivvoll ausharmonisiert.

Das mit dem 14. Januar 1785 datierte **Quartett in C-Dur KV 465** beginnt – für ein Streichquartett höchst ungewöhnlich – mit einer langsamen Einleitung. Diese Einleitung, ein 22 Takte umfassendes *Adagio*, hat es freilich in sich: Mozart schreibt hier eine Musik, die in ihrer expressiven Dichte und harmonischen Kühnheit für die meisten seiner Zeitgenossen nur schwer verständlich war. An Vorschlägen, wie man die Freizügigkeiten in der Stimmführung dieses *Adagios* „korrigieren“ könne, hat es nicht gefehlt. Allein diesen einleitenden Takten verdankt KV 465 seinen späteren Beinamen „Dissonanzen-Quartett“. Das folgende unbeschwerte *Allegro* lässt von den herausfordernden Tönen der Einleitung, in der Mozart noch einmal die Prinzipien seines Quartettstils wie in einem Brennglas bündelt, nichts mehr erahnen. Es ist, als habe die Musik sich nach dem konfliktbeladenen Beginn zu neuer Klarheit durch- und freigekämpft – durch die Nacht zum Licht gewissermaßen. Im Hauptthema des herbstlich-mild leuchtenden *Andante cantabile* spielt Mozart durch den Längenakzent bei der zweiten Note auf das rhythmische Muster der Sarabande an. Geradezu traumverloren läuft die Musik in den Bahnen eines Sonatensatzes ohne Durchführung ab, bis das formale Raster in der zweiten Satzhälfte schließlich durch eine unvorhergesehene Verdopplung der Ereignisse, sprich die variierte Wiederholung einzelner Themenbereiche, gesprengt wird. Während das Menuett, abermals mit der Tempovorschrift *Allegro*, durch seine dynamischen Kontraste und die chromatischen Implikationen auf den gleichnamigen Satz von KV 387 zurückverweist (nicht ohne ein ebenfalls in einer Molltonart stehendes, ernste Töne anschlagendes Trio im Gefolge zu haben), sorgt der Schlusssatz für den unbeschwerten Ausklang. Erneut verquickt Mozart hier Elemente der Sonaten- und der Rondoform miteinander und scheint so dem großen Vorbild Haydn ein letztes Mal zu huldigen.

ANDREAS FRIESENHAGEN



## Cuarteto Casals - Discography

Also available digitally / Également disponible en version digitale

LUIGI BOCCHERINI  
**“La musica notturna di Madrid”**  
(Quintettino G.324)  
Guitar Quintet in D major G.448  
String Quintet no.6 in E major G.275  
String Quartet in G minor op.32 no.5  
G.205  
*Eckart Runge, 2nd cello*  
*Carles Trepat, guitar*  
*Daniel Tummer, castanets*  
CD HMC 902092



JOSEPH HAYDN  
**String Quartets op.33**  
Quatuors à cordes op.33  
2 CD HMG 502022.23

**The Seven Last Words of Christ**  
Les Sept Dernières Paroles du Christ  
CD HMC 902162



FRANZ SCHUBERT  
**String Quartets D87 & D887**  
Quatuors à cordes  
CD HMC 902121



**20th-Century String Quartets**  
Debussy, Ravel, Toldrà, Zemlinsky  
2 CD HMG 508390.91



Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014  
Enregistrement septembre 2013, Teldex Studio Berlin  
Direction artistique: Martin Sauer  
Prise de son : Julian Schwenkner - Montage : Alexander Feucht, Teldex Studio  
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions  
Page 1 : © Josep Molina for harmonia mundi  
Maquette Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMC 902186