



MOZART QUINTETS

ORLANDO QUARTET NOBUKO IMAI VERTAVO QUARTET
MARTIN FRÖST BERLIN PHILHARMONIC WIND QUINTET
STEPHEN HOUGH ENSEMBLE VILLA MUSICA

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–91)

The Six String Quintets
Quintet for Piano and Winds
Clarinet Quintet
Horn Quintet

Total playing time: 4h 48m 00s

STRING QUINTET IN B FLAT MAJOR, K 174 (1773) 37'22

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 12'28 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 12'00 |
| 3 | III. <i>Menuetto ma allegretto</i> | 4'58 |
| 4 | IV. <i>Allegro</i> | 8'37 |

STRING QUINTET IN C MINOR, K 406 (1782–83/1787) 28'11

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | I. <i>Allegro</i> | 12'08 |
| 6 | II. <i>Andante</i> | 4'17 |
| 7 | III. <i>Minuetto in canone – Trio al rovescio</i> | 4'42 |
| 8 | IV. <i>Allegro</i> | 6'47 |

STRING QUINTET IN C MAJOR, K 515 (1787)	36'34
1 I. <i>Allegro</i>	13'50
2 II. <i>Andante</i>	9'30
3 III. Menuetto. <i>Allegretto</i>	5'48
4 IV. [<i>Allegro</i>]	7'02
 STRING QUINTET IN D MAJOR, K 593 (1790)	 33'39
5 I. <i>Larghetto – Allegro – Larghetto – Tempo I (Allegro)</i>	12'12
6 II. <i>Adagio</i>	7'29
7 III. Menuetto. <i>Allegretto</i>	5'43
8 IV. Finale. <i>Allegro</i>	7'54

STRING QUINTET IN G MINOR, K 516 (1787) 41'16

- [1] I. *Allegro* 15'42
- [2] II. *Menuetto. Allegretto* 5'29
- [3] III. *Adagio ma non troppo* 8'56
- [4] IV. *Adagio* 2'50 – [5] *Allegro* 7'45 10'35

STRING QUINTET IN E FLAT MAJOR, K 614 (1791) 28'42

- [6] I. *Allegro di molto* 11'15
- [7] II. *Andante* 7'33
- [8] III. *Menuetto. Allegretto* 4'22
- [9] IV. *Allegro* 5'10

ORLANDO QUARTET

JOHN HARDING *violin I* · HEINZ OBERDORFER *violin II*

FERDINAND ERBLICH *viola* · STEFAN METZ *cello*

NOBUKO IMAI *viola II*

INSTRUMENTARIUM:

John Harding: violin by Enrico Ceruti, Cremona 1870

Heinz Oberdorfer: violin by Gennaro Galiano, Naples c. 1740

Ferdinand Erbllich: viola by D'Espine, Turin 1845

Nobuko Imai: viola by Andreas Guarnerius 1690

Stefan Metz: cello by Busani c. 1840

QUINTET IN E FLAT MAJOR, K 452 (1784) 24'37

for piano, oboe, clarinet, horn and bassoon

- 1 I. *Largo – Allegro moderato* 10'08
- 2 II. *Larghetto* 8'44
- 3 III. *Allegretto* 5'35

STEPHEN HOUGH *piano*

Members of the BERLIN PHILHARMONIC WIND QUINTET

(PHILHARMONISCHES BLÄSERQUINTETT BERLIN)

ANDREAS WITTMANN *oboe* · WALTER SEYFARTH *clarinet*

FERGUS MCWILLIAM *horn* · HENNING TROG *bassoon*

QUINTET IN A MAJOR, K 581 (1789) 36'00

for clarinet, two violins, viola and cello

- 4 I. *Allegro* 13'09
- 5 II. *Larghetto* 6'26
- 6 III. Menuetto – Trio I – Trio II 6'58
- 7 IV. *Allegretto con Variazioni* 9'22

MARTIN FRÖST *clarinet*

VERTAVO STRING QUARTET

ØYVOR VOLLE and BERIT CARDAS *violins*

HENNINGE LANDAAS *viola* · BJØRG VÆRNES LEWIS *cello*

DISC 4

QUINTET IN E FLAT MAJOR, K 407 (1782)

17'54

for horn, violin, 2 violas and cello

8 I. *Allegro*

8'42

9 II. *Andante*

5'09

10 III. Rondo. *Allegro*

3'56

ENSEMBLE VILLA MUSICA

RADOVAN VLATKOVIĆ *horn* · RAINER KUßMAUL *violin*

ENRIQUE SANTIAGO *and* HARIOLF SCHLICHTIG *violas*

MARTIN OSTERTAG *cello*

The string quintets occupy a special place in Mozart's output. Apart from the Quintet K 174, the genre appears relatively late in his career: not until 1787 did he compose the Quintets in C major and G minor (and arrange the Wind Serenade K 388 (384a) for string quintet), and the Quintets K 593 and K 614 date from his last two years. The musicologist Charles Rosen has drawn attention to the fact that Mozart's string quintets always appeared shortly after the completion of a series of quartets, as if the medium of the string quintet were to represent a more ideal and final realisation of the composer's musical thoughts for smaller string bodies.

It is not, however, a question of quartets with a fifth, 'extra' part. Even in K 174 (written in 1773 in Salzburg, probably after the example of Michael Haydn's quintets, which Mozart not only knew but also, according to a letter dated 6th October 1777, actually played) we find a striking complexity which is rarely found in Mozart's works from that period (including the string quartets). This complexity anticipates his 'late' style of the 1780s and 1790s. Especially from the possibilities offered by this instrumental group we can see the greater number of textures compared with the string quartets. If the quartets tend to be composed as a four-part unit, the quintets often employ a type of symmetry: first violin and cello alternating with three-part accompaniment from the three middle instruments, or the use of two string trios (two violins and viola or two violas and cello). We can also find frequent examples of violin duets, alongside viola duets, accompanied by the cello, as well as dialogues between the first violin and first viola accompanied by the other instruments.

Naturally the overall range, which corresponds to that of the string quartets, is rather more fully exploited in the case of five instruments, and the genre of string quintet has a somewhat richer sound in tutti passages. Thus it represents a more 'romantic' ideal, rather than corresponding to the lightness of the 18th

century. Another difference from the string quartets is also the extended formal scale of the works.

K 174 and K 406 (516b)

K 174 is an independent piece, and not a work planned as one of a group of compositions like the later quintets. Mozart wrote it in Salzburg, probably inspired by a work by Michael Haydn, who was also based in Salzburg: compositional similarities may be discerned between Mozart's quintet and Haydn's Quintet in C major, also from 1773. Mozart revised his piece in the same year. From the original version, which has been preserved, it is clear that the divertimento-like character makes way for a more complex form in the trio of the minuet and, above all, in the finale, which was entirely changed. The first two movements remained unaltered. Mozart was evidently so convinced of the qualities of this composition that he chose it to present himself in Paris five years later.

Nothing certain is known about the origins of the K 406 (516b) Quintet. The original version is the Serenade for eight wind instruments, K 388 (384a), which was apparently written in 1782 or 1783. Within the genre of wind music it is an enigmatic work; in contrast to the usual easy, entertaining style of so-called 'Harmoniemusik' we are confronted here with an extremely carefully composed piece which has no parallel in its genre. Mozart may have written the work as a test of his ability, for an unknown patron. In any event this original version was hardly known at all during Mozart's lifetime by comparison with the other wind serenades. The arrangement would presumably have been made in the spring of 1787, the time at which the Quintets K 515 and K 516 were written.

K 174 in B flat major

The first movement, *Allegro moderato*, is in sonata form and the first theme is heard originally in the first violin and then in the first viola. After the second theme, which is written for the two violins in octaves, we hear a surprising, dreamy passage. The closing episode is in triplets, and the development is based on its musical material. The reprise follows the plan of the exposition to the letter and the movement is concluded by a short coda in the above-mentioned triplet motion. The *Adagio* is a sonata movement without development section: in its place there is a five-bar bridge passage which is built to a large extent from the material of the introduction and coda; in this way a cyclical impression is created. Moreover the introduction reveals itself as the accompaniment to the beginning of the main theme – cantilenas played by the two violins to each other. The strongly dotted second theme is presented initially by the first viola, then imitated by the first violin. The minuet is a Ländler, but with a swifter than usual tempo indication. The (revised) trio is a piece making clever use of echo effects, in which two instrumental groups (violin I/viola I/cello and violin II/viola II/cello) alternate. The finale, *Allegro*, is without question one of Mozart's early masterpieces. The musical material is treated in such a surprising and varied manner that it is hard to believe that it is the product of a seventeen-year-old's imagination. The many musical events are moreover united firmly by the close correspondence of thematic details, creating a structure that anticipates the quintets from the years 1787 and 1790.

K 406 (516b) in C minor

The first theme of the first movement, which is written in clear sonata form, contains numerous details which recur not only in this movement but during the course of the entire quintet; this creates an impression of great unity. The sec-

ond movement is a shortened sonata-form piece in which the development is built up from the main theme in such a way that this theme, in the recapitulation, seems to rise of its own accord out of the development – a splendid example of the Classical principle of construction. The minuet and trio are highly skilled contrapuntal pieces. A canon between the first violin and cello in the minuet is embedded into the other instruments' accompaniment; the trio is a strict double canon in inversion ('al rovescio') and is played out between the two violins and the two violas. The finale is a theme with variations, the different characteristics of which are so arranged that the impression of a sonata-form movement with a shortened reprise is created. The first variation corresponds to an intermediary group, the second to a song-like subsidiary theme and the third to a final group. Variation four (in E flat major) functions as a transition to the fifth variation, which is a differently nuanced version of the initial theme and therefore has the effect of a recapitulation. The sixth variation has a lyrical character, and the final variation (in C major) serves as a coda.

K 515 and K 516

The Quintets K 515 and K 516 appeared relatively shortly after the so-called 'Haydn' Quartets and the 'Hoffmeister' Quartet, K499 (1786), and they were entered in Mozart's own catalogue of works on 19th April and 16th May 1787 respectively. A whole year later (on 2nd May 1788) they were advertised in the *Wiener Zeitung* (along with the string quintet version of the C minor Serenade, K 388) as 'Three new [sic!] Quintets for 2 violins, 2 violas and cello, written smartly and correctly, which I offer to subscribers'. Evidently this business move was unsuccessful, for two months later, on 25th June, the closing date was postponed until the end of the year: 'Since the number of subscribers is still very

small, I find myself forced to delay the publication of my three Quintets until 1st January 1789.' The works were eventually published by Artaria & Co. in 1789, 1790 and 1792.

K515 in C major

The first movement, as usual, is in sonata form, but is – at least by the standards of Mozart's time – unusual in structure. The musical ideas are divided into two larger groups in the exposition and reprise. The main theme appears twice in the first group: at the beginning in C major and at the end (somewhat shorter) in D major. The material in between presents two motifs which are eminently suitable for modulation, a feature exploited extensively by Mozart (even the distant key of A flat major is touched upon). In the second group there are three ideas – the broadly conceived subsidiary theme, a syncopated idea and the closing episode, with a pedal point on G. The development comprises material from the main theme, from the closing episode of the second group (now presented as a fugue between the parts) and from the subsidiary theme. After the restatement of the main theme in the recapitulation, the three ideas of the second group appear and are combined in different ways.

The *Andante* is conceived as a sonata form without development and presents a duet for the first violin and first viola. At the end of the 'exposition' we hear an echo of the beginning of the first theme and the 'recapitulation' gives us, after a written-out cadenza for the two solo parts, an echo of the second musical idea.

In the minuet, *Allegretto*, the contrasting textures of high and low instruments are continually alternated. This also applies to the trio.

The finale is a very unusual formal construction: a sonata form movement (without development) in which the material of the main theme also functions

as a unifying feature. A coda, drawn from the same materials, concludes this chain of amazingly imaginative musical ideas.

K 516 in G minor

The G minor Quintet was completed at a time when Mozart must have had at least a strong suspicion that his father was terminally ill. His last letter to Salzburg, from 4th April 1787, has often been quoted in connection with the psychological atmosphere of the first movement: ‘Now I hear that you are really ill! For sure I do not need to tell you how longingly I await comforting news from you, for which I certainly hope – although I have made it a habit to imagine the worst in all things. As death (to be precise) is the true goal of our life, I have over the past couple of years made myself acquainted with this true, best friend to such an extent that his image no longer frightens me; on the contrary it contains much that is calming and comforting!’ These last words are reflected especially in the first three movements. In musical terms we see in the first movement an imaginative technique which in the twentieth century would have been referred to as ‘serial’: the main idea appears as theme, accompaniment (both melodic and rhythmic), sequence, fugato and it is also the basis of the development and coda. Thereby a unity is created that is never felt to be oppressive but which comes across instead as a musically logical chain of thought in melancholy garb.

The minuet, which has little to do stylistically with a baroque dance, includes canonic writing in contrary motion, and it is not impossible that this movement was inspired by the *Menuetto in canone* from the C minor Quintet of 1787, K 406.

The *Adagio ma non troppo*, played throughout with mutes, presents a sonata form without development. Its two subsidiary themes are in B flat minor and B

flat major (in the reprise they appear in E flat minor and E flat major). An echo of the end of the main theme functions as the start of the coda.

The finale, a rondo in G major, has been viewed by many commentators as too trivial for a work of such spiritual depth. Although a joyous finale to an otherwise serious work was by no means uncommon in the 18th century, it seems that Mozart himself felt the contrast between this and the content of the other movements was too great. The dramatic *Adagio* introduction was (to judge from the way it appears in the manuscript) added much later, in a revision.

K 593 and K 614

Mozart's last two quintets were entered in his own catalogue of works in December 1790 and 12th April 1791 respectively. They were composed immediately after – or possibly at the same time as – the so-called 'Prussian' Quartets. As with the other Quintets, we do not know who commissioned them. The remark 'composto per un amatore ongarese' was included in the first edition from Artaria & Co. in 1793, but the identity of this Hungarian music-lover remains uncertain. Also, with the possible exception of the finale of K 614, there is no 'Hungarian' music to be found in honour of such a person. Both quintets were offered for sale together in the *Wiener Zeitung* on 18th May 1793, with the comment that they appeared 'at the most diligent insistence of a music-lover', probably the same 'amatore ongarese'.

K 593 in D major

This work could be described as an act of homage to Joseph Haydn. Many signs show the influence of Mozart's older and esteemed colleague, including the cast

of the musical ideas and the forms employed. The first movement begins with a *Larghetto* introduction which would have been at home in one of Haydn's 'London' symphonies and which, as later in Haydn's Symphony in E flat major (Hob. I/103, 'Drum Roll'), is quoted between the last group and the coda. The *Allegro* is in sonata form; the theme derived from the *Larghetto* forms not only the basis of the development but also a link between the other musical ideas. The subsidiary theme (which is not used at all in the development) appears more extensively in the recapitulation than in the exposition and is then itself to some extent 'developed'. A striking feature is the mirroring of elements which appear in the final groups at first in high and then in the low parts (or vice versa).

The *Adagio* recalls the slow *Capriccio* of Haydn's D major Symphony (Hob. I/86) in which a limited number of themes or musical ideas are presented in a dozen (often distant) keys.

The theme of the minuet, which appears at first as a simple melody from the first violin and cello, proves to be far more 'learned' than expected and, moreover, suitable to form the basis of a canon between low and high instruments. The trio preserves the original Ländler character, although here too a 'learned' exchange between the upper and lower parts forms a charming collaboration.

The finale starts in a naïve manner; derived from a chromatically ascending or descending line, it chatters away peacefully and superficially. In place of and with the function of a subsidiary theme, a merry fugato appears suddenly. The exposition is concluded by the chromatic line themselves. The development is based on the same lines and on a descending scale figure which leads the music (as in the other movements) into distant tonal areas. Finally the reprise presents a much more earnest fugato in the place of the subsidiary theme, and the 'chattering' chromaticism serves (in many compositional variants) as a coda.

K 614 in E flat major

Even more than K 593, this work shown the influence of Haydn, not just thematically but also in the working out of the musical material. As with many of Haydn's compositions, the entire material from which the first movement is constructed is presented within the first twenty bars. There is a subsidiary theme, but it is so closely related to the main idea that one can speak of the movement as monothematic even though an entirely new, syncopated motif is introduced suddenly in the development (this motif plays no further role in the movement).

The *Andante* is a theme with variations. In its time it was very popular and often printed separately as an *Andante varié* for piano. In character the theme is similar to that of the *Romanze* of *Eine kleine Nachtmusik*, K 525, and also to certain of Haydn's themes including the *Andante* of the Symphony 'La Reine' (Hob. I/85). The working out of the variations, however, is in Mozart's own style.

Although the minuet does not lack a certain serious quality in the treatment of its themes, it is – in contrast to any other minuet in the quintets – redolent of dance music. Moreover the trio is a simple Ländler.

The finale, in rondo form, seems more than any other part of the work to be related to Haydn's style, even if only because of the great similarity between the main theme and that of the finale of the sixth of Haydn's so-called 'Tost' string quartets, Op. 64. Here, too, a monothematic movement is presented. The rondo theme has the functions not only of a rondo theme as such but also forms the basis for the variants in fugato or in chains of modulations.

© Dr Bastiaan Blomhert 1989–90

With his **Quintet for Piano, Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon in E flat major**, K 452, written in 1784, Wolfgang Amadeus Mozart virtually conjured up a new – but exceptionally fine – genre out of thin air. The piece was premièred at an Academy concert at the Burgtheater in Vienna on 1st April of that year, and Mozart referred to it as ‘the best thing I have ever written’ (and this was in a letter to his father, not to a publisher whom he was seeking to impress). The technical and dramaturgical virtuosity with which Mozart handles this unusual combination of instruments creates the impression of the apex of a tradition rather than the inception of one. The piano and wind quartet interact in a wide variety of ways, sometimes in an alternating hierarchical order and sometimes in a richly nuanced and graduated collaboration and interplay.

The introduction, a weighty yet songful *Largo*, almost seems designed to demonstrate this variety of the ensemble writing. Unusually, it does not present the motivic or harmonic foundation of what is to come in condensed form, but rather, above all, the constantly surprising structural possibilities of the music. The listener becomes the happy beneficiary of what Alfred Einstein called the ‘gentle rivalry of all the instruments’ – a description that applies to the following sonata-form *Allegro moderato* as well. In the *Larghetto* the piano supports the winds’ tender cantilenas; later on, their idyll will be threatened but never seriously imperilled by surprising harmonic twists. The high-spirited final rondo (*Allegretto*) includes a ‘cadenza in tempo’ that is not just for the piano but, with good cause, is shared by all five instruments. It is no surprise that Beethoven, with his **Quintet in E flat major**, Op. 16 (1796), felt inspired to take up the gauntlet that Mozart had so stylishly thrown down.

In the revolutionary year of 1789, Mozart composed his extraordinary **Clarinet Quintet in A major**, K 581, in Vienna, a city scarcely affected by the up-

heavals; this work too began a tradition in its genre. Written for his friend Anton Stadler, clarinetist of the Vienna Hofkapelle, for whom he would compose his Clarinet Concerto in A major, K 622, in 1791, the quintet is a masterpiece of well-balanced ensemble writing, despite all its soloistic virtuosity. The relationship between the clarinet and string quartet in what Mozart referred to as ‘Stadler’s quintet’ always seems to be determined by the integration of all the parts into the musical development – and not primarily by the practice of flattering the soloist’s craving for admiration by scaling down the importance of the other instruments.

The sonata-form first movement, *Allegro*, begins with the dignified first theme from the string quartet, and answered by the clarinet with rapid broken chords. The contrast between these two elements, combined with a figured subsidiary idea introduced by the clarinet, determines the course of the exposition until the arrival of the second theme with its *pizzicato* accompaniment – which, with the entry of the clarinet, is led into a dreamy, syncopated minor-key world. The development, with its polyphonic density, concentrates on the broken chords, with the clarinet forming a stoic antithesis to the dramatic cascades from the string quartet. The recapitulation, however, provides the clarinet with ample opportunity to come into its own in melodic terms. In the *Larghetto*, with a rocking, at times reticent accompaniment from the string quartet, the clarinet plays light, lyrical music, the charm of which is intensified by surprising harmonic turns and dialogues with the first violin. The minuet has not one trio, as would be usual, but two. In the first trio the clarinet is silent: this sharply furrowed, distinctively accented string quartet passage in A minor dampens the pure joy of dancing, a joy that in time returns with the repeat of the minuet. By contrast, in the second trio, an untroubled Ländler, the clarinet dominates all the more unrestrainedly. The theme of the concluding variation movement is related to the main theme of the first movement. In the variations, the clarinet plays around with the theme

and adds counterpoint, while the strings remain more faithful to the original. The traditional minor-key variation (No.3) features a wonderfully cranky, insistent viola motif. The fourth variation, a *tour de force* for the clarinet, is followed by a chromatically enriched *Adagio*. A tender transition ensues, alluding to the famous *La Folia* theme, and increases in tension before leading into a closing *Allegro* – a final spurt that spiritedly affirms a faster version of the variation theme.

The **Horn Quintet in E flat major**, K 407, too, was most probably composed for one of Mozart's musician friends: the hornist Joseph Leutgeb, whom Mozart knew from the Prince-Archbishop's orchestra in Salzburg and who was later a member of the Vienna Hofkapelle. Mozart composed three solo concertos for him as well – in return for which he fell victim to Mozart's untiring, roguish humour (for example, the dedication of the Horn Concerto in E flat reads: 'Wolfgang Amadé Mozart has taken pity on Leutgeb [sic], ass, oaf and fool, Vienna, 27th May 1783'). In the horn quintet, written late in 1782, Mozart places his virtuoso hornist in the company of a 'low-slung' string quartet: instead of having two violins, it features two violas. Not only the careful choice of instruments but also the filigree compositional technique (as with the other two quintets on this disc) shows Mozart's great talent for personalization. For a start the rebalancing of the string quartet emphasizes the soloistic function of the violin, apparent especially at the beginning of the songful *Andante* and also in charming dialogues with the horn, for instance in the first movement (*Allegro*). The second and third movements (the later a rondo, *Allegro*) are motivically connected: their main themes both begin with a jump of a third followed by a descending motion. Thanks to Mozart's dazzling musical imagination, however, they are very different in terms of character: the former is gently intimate, the latter full of joyous exuberance.

© *Horst A. Scholz* 2013

Within the first two years of its existence, the Dutch-based **Orlando Quartet** won first prizes at the 1976 Carlo Jachino International String Quartet Competition in Rome, and at the 1978 European Broadcasting Union's International Competition for String Quartets. Following a successful début at Amsterdam's Concertgebouw, an international career ensued, and after only five years of performing, the ensemble was ranked among the world's best quartets by the *New York Times*.

The Japanese violist **Nobuko Imai** is long established as an international soloist, appearing in the major musical centres of Europe, the USA and Japan. A keen chamber musician, she is also one of the founding members of the Michelangelo Quartet. Her discography on BIS includes the viola concertos by Schnittke and Allan Pettersson, as well as chamber music, and solo works by Hindemith, Reger and Per Nørgård.

Stephen Hough is widely regarded as one of the most important pianists of his generation. Collaborating with the major orchestras in the world, he gives recitals in the most prestigious concert halls and is a regular guest at leading festivals. In chamber music, Hough collaborates with musicians such as the cellist Steven Isserlis and the Berlin Philharmonic Wind Quintet. He appears here by kind permission of Hyperion Records.

For further information, please visit www.stephenhough.com

Founded in 1988, the **Berlin Philharmonic Wind Quintet** (BPWQ) consists of members of the celebrated Berlin Philharmonic Orchestra. The ensemble has made numerous tours all over the world, and is regularly invited to prestigious festivals. On its numerous recordings on BIS the BPWQ performs repertoire

from Mozart to Brett Dean, and is often joined by guests, including the pianist Stephen Hough.

For further information, please visit www.windquintet.com

Widely recognized as one of today's most exciting and innovative wind players, **Martin Fröst** regularly appears with the world's leading orchestras, and performs at festivals such as the BBC Proms and the Mozartwoche Salzburg. As artist-in-residence at prestigious venues Fröst regularly devises concert series which display his wide musical spectrum. He is also artistic director of the Vinterfest in Mora, Sweden, and of the International Chamber Music Festival in Stavanger, Norway.

For further information, please visit www.martinfrost.se

Founded in 1984 by four friends, the **Vertavo String Quartet** has developed into one of Europe's leading string quartets. Over the years the ensemble has performed in renowned music halls around the world and collaborated with acclaimed musicians such as Leif Ove Andsnes, Jean-Yves Thibaudet, Paul Lewis and Isabelle van Keulen. The quartet is known for its wide repertoire of both classical and contemporary music and in 2005 won the prestigious Grieg Prize.

The members of the **Ensemble Villa Musica** are among the foremost instrumentalists in Germany. Today these former leaders and principal soloists of orchestras such as the Berlin Philharmonic Orchestra and Bavarian Radio Symphony Orchestra devote themselves exclusively to solo and chamber performances. With a repertoire of rarities and famous masterpieces ranging from classical to contemporary music, the ensemble performs in Germany and internationally, for instance at major festivals and in the Stuttgart-based Musikalische Akademie concert series.

In Mozarts Schaffen nehmen die Quintette eine besondere Stellung ein. Abgesehen von dem Quintett KV 174 erscheint diese Gattung verhältnismäßig spät: erst 1787 komponierte Mozart das C-Dur und das g-moll-Quintett und bearbeitete die Bläuserserenade KV 388 (384a) als Streichquintett, und erst in den letzten zwei Jahren entstanden die Quintette KV 593 und KV 614. Der Musikforscher Charles Rosen hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Streichquintette bei Mozart immer dann erschienen, nachdem eine Reihe von Quartetten vollendet worden ist, als wäre das Medium des Quintetts eine idealere und endgültigere Verwirklichung für die musikalischen Gedanken des Meisters in den kleineren Streicherbesetzungen.

Es handelt sich aber gar nicht um Quartette mit einer fünften Stimme. Schon in KV 174 (1773 in Salzburg entstanden, wahrscheinlich nach dem Vorbild von Quintetten Michael Haydns, die Mozart nicht nur gekannt sondern auch laut eines Briefes vom 6. Oktober 1777 tatsächlich gespielt hat) ist schon eine bemerkenswerte Komplexität vorhanden, die in vielen Werken aus dieser Periode, unter anderen auch den Streichquartetten, bei Mozart kaum nachweisbar ist und den Spätstil der 1780er und 1790er Jahre mehr als nur oberflächlich ankündigt. Besonders in den Möglichkeiten der Besetzung zeigt sich schon die größere Zahl von Texturen im Vergleich zu denen der Streichquartette. Sind letztere oft in einheitlicher Vierstimmigkeit komponiert, so findet man in den Quintetten häufig die Verwendung einer Symmetrie: erste Geige und Violoncello abwechselnd mit dreistimmiger Begleitung der mittleren Stimmen oder die Verwendung von zwei Streichtrios (zwei Geigen mit Bratsche und zwei Bratschen mit Cello). Auch ein Duett der Violinen neben einem Duett der Bratschen begleitet vom Violoncello und die erste Geige und erste Bratsche im Dialog begleitet von den anderen Instrumenten ist häufig nachzuweisen. Es ist selbstverständlich, dass der Gesamtumfang, der mit dem eines Streichquartetts übereinkommt, im

Falle von fünf Instrumenten etwas voller auskomponiert wird und dass die Gattung Streichquintett in der Tutti-Behandlung etwas wuchtiger klingt und deshalb ein mehr romantisches Klangideal darstellt als es der Leichtigkeit des 18. Jahrhunderts entspricht. Ein Unterschied zu den Streichquartetten ist auch die ausgedehnte Anlage.

KV 174 und KV 406 (516b)

KV 174 ist ein alleinstehendes, und nicht, wie bei den späteren Quintetten, ein innerhalb einer Gruppe von Kompositionen geplantes Werk. Mozart schrieb es in Salzburg, wahrscheinlich inspiriert von einem Werk des auch in Salzburg ansässigen Michael Haydn: Es lassen sich kompositorische Übereinstimmungen mit dessen auch in 1773 entstandenen Quintett C-Dur feststellen. Noch im selben Jahr revidierte Mozart sein Werk. Anhand der erhalten gebliebenen ersten Version zeigt sich, dass der Divertimento-Charakter einer komplexeren Form im Trio des Menuetts, vor allem aber im Finale Platz macht, das vollkommen verändert wurde. Die ersten beiden Sätze blieben unverändert. Mozart war von den Qualitäten dieses Quintetts offensichtlich so überzeugt, dass er sich damit fünf Jahre später in Paris präsentierte.

Über die Entstehungsgeschichte des Quintetts KV 406 (516b) ist nichts genaues bekannt. Die ursprüngliche Version ist die Serenade für acht Bläser KV 388 (384a), die vermutlich 1782 oder 1783 geschrieben wurde. Als Bläserstück ist dieses Werk nicht eindeutig zu erklären; im Gegensatz zum in der sog. Harmoniemusik gebräuchlichen leichten, unterhaltsamen Stil werden hier mit einem kompositorisch äußerst gediegenen Werk konfrontiert, das in diesem Genre seinesgleichen sucht. Möglicherweise schrieb Mozart dieses Werk als Probe seines Könnens für einen unbekannten Auftraggeber und sprengte dabei

den geplanten Rahmen. Jedenfalls hat sich diese erste Fassung zu Mozarts Lebzeiten im Vergleich zu anderen Bläserserenaden kaum verbreitet. Die Bearbeitung müßte eigentlich im Frühjahr 1787 stattgefunden haben, der Entstehungszeit der Streichquintette KV 515 und KV 516.

KV 174 in B-Dur

Der erste Satz, *Allegro moderato*, ist eine Sonatenform, in der das erste Thema nacheinander in der ersten Geige und dann in der ersten Bratsche erklingt. Nach dem zweiten Thema, das für die beiden Violinen in Oktaven geschrieben ist, erscheint vor der sich in Triolen bewegenden Schlussgruppe eine überraschende, verträumte Passage. Die Durchführung ist auf dem musikalischen Material der Schlussgruppe aufgebaut. Die Reprise folgt wörtlich dem Plan der Exposition, und der Satz wird durch eine kurze Coda im bereits erwähnten Triolenrhythmus abgeschlossen. Das *Adagio* ist eine Sonatenform ohne Durchführung, an deren Stelle ein fünftaktiger Übergang tritt, der weitgehend aus dem Material von Einleitung und Coda besteht und damit einen zyklischen Effekt zuwege bringt. Die Einleitung entpuppt sich darüber hinaus als Begleitung zum Beginn des Hauptthemas, Kantilenen, die die beiden Geigen sich zuspieren. Das markant punktierte zweite Thema wird zuerst von der ersten Viola vorgetragen, dann von der ersten Geige imitiert. Das Menuett ist ein Ländler mit einer jedoch schnelleren Tempoangabe. Das (revidierte) Trio ist ein geniales Echostück, worin die Gruppen 1. Geige – 1. Bratsche – Cello und 2. Geige – 2. Bratsche – Cello einander abwechseln. Das Finale, *Allegro*, gehört zweifellos zu den frühen Meisterwerken Mozarts. Das musikalische Material wird so überraschend und vielseitig verarbeitet, dass kaum zu glauben ist, dass es der Phantasie eines 17-jährigen entsprungen ist. Die Vielfalt an musikalischen Einfällen wird darüber hinaus durch die nahe Verwandtschaft thematischer Details zu einer starken

Einheit geformt, sodass hier bereits eine Struktur entsteht, die die Quintette aus den Jahren 1787 und 1790 errahnen lässt.

KV 406 (516b) in c-moll

Das erste Thema des ersten Satzes, welches in einer übersichtlichen Sonatenform komponiert ist, beinhaltet zahlreiche Details, die nicht nur in diesem Satz, sondern auch im Verlauf des gesamten Werks wiederkehren, wodurch der Eindruck großer Einheit entsteht. Der zweite Satz ist eine verkürzte Sonatenform, in welcher die Durchführung dergestalt auf dem Hauptthema aufgebaut wird, dass sich dieses bei der Reprise sozusagen wie von selbst aus der Durchführung erhebt, ein glänzendes Beispiel klassischen Konstruktionsprinzips. Menuett und Trio sind sehr fachkundige kontrapunktische Kompositionen. Ein Kanon zwischen 1. Geige und Cello ist im Menuett eingebettet in die Begleitung der anderen Instrumente, das Trio ist ein strenger Doppelkanon in der Umkehrung („al rovescio“), der sich zwischen den beiden Geigen und den beiden Bratschen abspielt. Das Finale bringt ein Thema mit Variationen, deren verschiedene Charaktereigenschaften so angeordnet sind, dass der Eindruck einer Sonatenform mit verkürzter Reprise entsteht: Die erste Variation entspricht einer Zwischengruppe, die zweite einem gesanglichen Seitenthema und die dritte einer Schlussgruppe. Variation 4 (in Es-Dur) fungiert als Übergang zu Variation 5, die eine anders gefärbte Version des ursprünglichen Themas ist und dadurch den Eindruck einer Reprise erweckt. Variation 6 hat lyrischen Charakter, und die letzte Variation (in C-Dur) dient als Coda.

KV 515 und KV 516

Die Quintette KV 515 und KV 516 sind verhältnismäßig bald nach dem Erscheinen (1785) der sogenannten „Haydn“-Quartetten und dem „Hoffmeister“-Quartett KV 499 (1786) entstanden und wurden am 19. April bzw. am 16. Mai 1787 in Mozarts eigenem Entwurfskatalog eingetragen. Ein ganzes Jahr später (am 2. April 1788) wurden sie in der *Wiener Zeitung* (zusammen mit der Streichquintettfassung der c-moll-Serenade KV 388) als „Drey neue (sie!) Quintetten a 2 Violini, 2 Viole, e Violoncello, welche ich, schön und korrekt geschrieben, auf Subskription anbiete“ annonciert. Offenbar war dieses Geschäft nicht erfolgreich, denn der Termin wurde zwei Monate später (am 25. Juni) bis zum Ende des Jahres verlängert: „Da die Anzahl der Herren Subscribenten noch sehr geringe ist, so sehe ich mich gezwungen, die Herausgabe meiner 3 Quintetten bis auf den 1. Jänner 1789 zu verschieben“. Übrigens wurden diese drei Werke schließlich 1789, 1790 und 1792 bei Artaria & Co. verlegt.

KV 515 in C-Dur

Der erste Satz stellt, wie üblich, einen Sonatensatz da, der aber, jedenfalls für Mozarts Zeit, ungewöhnlich strukturiert ist. Er hat die Anzahl der musikalischen Gedanken in der Exposition und der Reprise auf zwei größeren Gliederungen verteilt. Der Hauptsatz erscheint in der ersten Gliederung zweimal: am Anfang in C-Dur und am Ende (etwas kürzer) in D-Dur. Das Material in der Mitte zeigt zwei Motive, die sich hervorragend zur Modulation eignen, was Mozart sich denn auch ausgiebig zunutze macht (und dabei sogar die entlegene Tonart A-Dur berührt). Die zweite Gruppe enthält drei thematische Gedanken – das breit angelegte Nebenthema, ein synkopierter Gedanke und die Schlussgruppe mit einem Orgelpunkt auf G. Die Durchführung verwendet Material aus dem Hauptthema, aus der Schlussepisode der zweiten Gruppe (nun in Gestalt

einer Fuge) und aus dem Nebenthema. Nachdem die Reprise das Hauptthema bekräftigt hat, erscheinen die drei Gedanken der zweiten Gruppe und werden in unterschiedlicher Weise kombiniert.

Das *Andante* ist in Form eines Sonatensatzes ohne Durchführung konzipiert und präsentiert ein Duett zwischen erster Geige und erster Bratsche. Am Ende der „Exposition“ erklingt ein Echo des ersten Themas, während die „Reprise“ nach einer auskomponierten Kadenz für die zwei Solostimmen ein Echo des zweiten musikalischen Gedankens vorträgt.

Das Menuetto (*Allegretto*) lebt von der dauernden Abwechslung des Gegensatzes zwischen der Beschaffenheit der hohen und tiefen Stimmen. Dies gilt ebenso für das Trio.

Das Finale ist eine sehr eigenartige Formkonstruktion: ein Sonatensatz (ohne Durchführung), in dem das Material des Hauptthemas auch als *trait d'union* zwischen den verschiedenen Themen funktioniert. Eine Koda, verfasst aus demselben Material, schließt diese Kette von ungeheuer vorstellungsreichen musikalischen Einfällen ab.

KV 516 in g-moll

Das g-moll-Quintett wurde in der Zeit vollendet, als Mozart bereits zumindest die starke Vermutung gehabt haben könnte, dass sein Vater bereits todkrank sei. Sein letzter Brief vom 4. April 1787 nach Salzburg ist oft zitiert worden in Verbindung mit der psychologischen Atmosphäre des ersten Satzes dieses Werkes: „Nun höre (ich) aber daß Sie wirklich krank seyen! wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen; und ich hoffe es auch gewis – obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe mir immer in allen Dingen das schlimmste vorzustellen – da der Tod (genau zu nennen) der wahre Endzweck unsers Leben ist, so habe

ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes!“ Die letzte beiden Worte kommen besonders in den ersten drei Sätzen zum Ausdruck. Als Komposition ist im ersten Satz die Rede von einer phantasiereichen Technik, die man im 20. Jahrhundert seriell genannt hätte: der Hauptgedanke erscheint als Thema, als Begleitung (sowohl melodisch als rhythmisch) der anderen Themen, als Sequenz, als Fugato und ist auch Fundament für Durchführung und Koda. Damit entsteht eine Einheit, die man nie als drückend, sondern als eine musikalisch-logische Gedankenkette im wehmütig-melancholischen Gewand des Hauptthemas empfindet.

Das Menuett, das im Stil kaum etwas mit einem barocken Tanz zu tun hat, zeigt kanonische Verarbeitung in Gegenbewegung, und es ist nicht unmöglich, dass diese Musik durch das *Menuetto in canone* aus dem c-moll-Quintett KV 406 von 1787 angeregt worden ist.

Das *Adagio ma non troppo* (ganz *con sordino*) stellt einen Sonatensatz ohne Durchführung dar, in dem zwei Seitenthemen in b-moll bzw. in B-Dur (in der „Reprise“ in es-moll und Es-Dur) erscheinen. Ein Echo des Schlusses des Hauptthemas dient als Anfang der Koda.

Das Finale (ein Rondo in G-Dur) wird von vielen Beobachtern als zu trivial für ein Werk mit diesem geistigen Tiefgang bezeichnet. Obwohl im 18. Jahrhundert auch bei den seriöseren Musikstücken ein lockeres Finale nicht ganz ungewöhnlich ist, scheint Mozart selbst den Gegensatz zum Inhalt der anderen Sätze als etwas zu groß empfunden zu haben. Die dramatische *Adagio*-Einleitung ist, so wie sie im Manuskript erscheint, deutlich später – in einem zweiten Arbeitsgang – hinzugefügt worden.

KV 593 und KV 614

Die letzten zwei Quintette wurden im Dezember 1790 bzw. am 12. April 1791 in Mozarts eigenes Verzeichnis eingetragen. Sie wurden unmittelbar nach (oder vielleicht zu gleicher Zeit mit) den sogenannten „Preußischen“ Quartetten komponiert. Es ist nicht bekannt (ebensowenig wie bei den anderen Quintetten), wer der Gönner war. Bei der Erstausgabe von Artaria & Co. in 1793 wurde der Vermerk „composto per un amatore ongarese“ zugefügt. Wer aber dieser ungarischer Musikfreund war, bleibt bis heute ungewiss. Auch ist keine „ungarische“ Musik (vielleicht mit Ausnahme des Finales von KV 614) nachzuweisen, die als Würdigung dieses Liebhabers gelten könnte. Das Quintett KV 614 wurde zusammen mit dem Quintett KV 593 in der *Wiener Zeitung* vom 18. Mai 1793 angeboten mit der Bemerkung, es sei auf die „sehr thätige Aneiferung eines Musikfreundes entstanden“, wahrscheinlich desselben „amatore ongarese“.

KV 593 in D-Dur

Dieses Werk könnte als eine Widmung an Joseph Haydn gelten. Viele Kennzeichen, sowohl die Prägung der musikalischen Gedanken als die verwendeten Formen beweisen den Einfluss von Mozarts älterem und geschätzten Kollegen. Der erste Satz fängt mit einer *Larghetto*-Einleitung an, die zu einer Londoner Symphonie passen könnte und die darüber hinaus, später in der Es-Dur-Symphonie (Hob. I/103, „Paukenwirbel“) von Haydn selbst zwischen Schlussgruppe und Koda zitiert wird. Das *Allegro* ist eine Hauptform, dessen erstes, aus der Musik des *Larghetto* gebildetes Thema nicht nur Grundlage für die Durchführung ist, sondern auch als Verbindung zwischen den anderen musikalischen Gedanken dient. Das Seitenthema, das in der Durchführung gar nicht verwendet wird, ist in der Reprise umfangreicher als in der Exposition und wird dann gewissermaßen selbst „durchgeführt“. Ein auffälliges Kennzeichen ist die Spiege-

lung von Elementen, die in den Schlussgruppen anfangs in den hohen und am Ende in den tiefen Stimmen (oder umgekehrt) erscheinen.

Das *Adagio* erinnert an das langsame *Capriccio* der Symphonie in D-Dur (Hob. I/86), in der eine beschränkte Anzahl von Themen oder musikalischen Gedanken durch ein Dutzend oft ziemlich weitentfernter Tonarten geführt wird.

Das Thema des Menuetts, das zuerst nur als eine einfache Melodie in erster Geige und Violoncello erscheint, erweist sich als viel „gelehrter“ als vermutet und darüber hinaus als geeignet zu einem Kanon von hohen und tiefen Stimmen. Im Trio hat sich die ursprüngliche ländlerartige Atmosphäre erhalten, obwohl auch hier ein „gelehrter“ Austausch von hohen und tiefen Stimmen ein reizendes Zusammenspiel bildet.

Das Finale fängt an, als handle es sich um naive Musik, die ruhig und oberflächlich, entstehend aus einer chromatisch steigenden oder fallenden Linie, vor sich hin plaudert. An der Stelle des Seitenthemas erscheint aber plötzlich ein lustiges Fugato, das dessen Funktion übernimmt. Die Exposition wird mit den chromatischen Linien als solche abgeschlossen. Die Durchführung basiert auf denselben Linien und einer absteigenden Tonleiterfigur, die die Musik was die Tonart betrifft (wie in den anderen Sätzen) in weitentfernte Gegenden führt. Die Reprise präsentiert schließlich ein viel ernsthafteres Fugato anstelle des Seitenthemas, und die „fortplaudernde“ Chromatik dient in vielerlei kompositorischen Gestalten zur Koda.

KV 614 in Es-Dur

Mehr noch als KV 593 besitzt dieses Werk eine Haydn-Prägung, nicht nur thematisch, sondern auch in der Verarbeitung des musikalischen Materials. So wie bei vielen Kompositionen Haydns wird das ganze Material, aus dem der erste Satz konzipiert ist, bereits in den ersten zwanzig Takten vorgelegt. Es gibt zwar

ein Seitenthema, aber dieser Gedanke ist so verknüpft mit dem Hauptsatz, dass man von einer monothematischen Arbeit sprechen kann, sogar wenn in der Durchführung plötzlich ein ganz neues, synkopisches Motiv introduziert wird, das für den übrigen Verlauf des Satzes keine weitere Rolle spielt.

Das *Andante* ist ein Thema mit Variationen, das damals sehr beliebt war und als ein einzelnes *Andante varié* für Klavier oft gedruckt worden ist. Das Thema entspricht im Charakter der Romanze der *Kleinen Nachtmusik* KV 525, aber auch Themen Haydns wie dem *Andante* der Symphonie „La Reine“ (Hob. I/85). Die Verarbeitung in Variationen ist jedoch im Stil Mozarts.

Obwohl eine gewisse „Gelehrsamkeit“ in der thematischen Verarbeitung des Menuetts nicht fehlt, ist in diesem Satz vornehmlich die Rede von „Musikantenmusik“ im Gegensatz zu jedem anderen Menuett der Quintette. Das Trio ist sogar lediglich ein einfacher Ländler.

Das Finale in Rondoform scheint mehr als das ganze Werk mit dem Stil Haydns verbunden zu sein, allein schon das Hauptthema ist ein fast buchstäbliches Zitat des Finales des sechsten der sogenannten „Tost“-Streichquartette op. 64. Auch hier wird eine monothematische Arbeit präsentiert. Das Rondothema fungiert nicht nur als solches, sondern ist auch Grundlage für die Alternative in Fugato oder in Modulationsketten.

© *Dr. Bastiaan Blomhert 1989–90*

Mit seinem **Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Es-Dur KV 452** Bläser hat Wolfgang Amadeus Mozart 1784 gleichsam aus dem Nichts eine kleine, aber höchst feine Gattung begründet. Er selber nannte das Werk, das am 1. April desselben Jahres bei einer Akademie im Wiener Burgtheater zur Uraufführung kam, seinem Vater (und nicht etwa einem zu beeindruckenden Verleger) gegenüber „das beste was ich noch in meinem leben geschrieben habe“. Die satztechnische und dramaturgische Virtuosität, mit der Mozart die ungewöhnliche Besetzung behandelt, erweckt den Eindruck, als handele es sich nicht um den Beginn einer Tradition, sondern um deren Summa. Klavier und Bläserquartett begegnen sich in mannigfach variiert Weise, mal in wechselnden Hierarchien konzertierend, mal in facettenreich abgestuftem Mit- und Ineinander. Die so gewichtige wie kantable langsame Einleitung (*Largo*) zeigt das fluktuierende Ensemblespiel auf geradezu programmatische Weise: Anders als sonst gern, stellt sie nicht in verdichteter Form das motivische oder harmonische Substrat des späteren Geschehens, sondern vor allem dessen stets aufs Neue überraschenden satztechnischen Möglichkeiten vor; der Hörer wird zum glücklichen Nutznießer der „leisen Rivalität aller Instrumente“ (Alfred Einstein), die auch den nachfolgenden Sonatenhauptsatz (*Allegro moderato*) prägt. Im *Larghetto* sekundiert das Klavier den zarten Kantilenen der Bläser, deren Idylle späterhin durch überraschende harmonische Wendungen bedrängt, aber nicht ernsthaft gefährdet wird. Das putzmuntere Schluss-Rondo (*Allegretto*) enthält eine „Cadenza in tempo“, die nicht etwa dem Klavier vorbehalten, sondern aus gutem Grund auf alle fünf Instrumente verteilt ist. Kein Wunder, dass Ludwig van Beethoven sich aufgerufen fühlte, mit seinem Quintett Es-Dur op. 16 (1796) den Faden aufzugreifen, den Mozart so zaubernd gesponnen hatte.

Im Revolutionsjahr 1789 komponierte Mozart (im hiervon freilich kaum

beeinflussten Wien) das außerordentliche **Klarinettenquintett A-Dur KV 581**, das ebenfalls am Anfang einer Gattungstradition steht. Entstanden für den Freund und Klarinettenisten der Wiener Hofkapelle Anton Stadler, dem er 1791 darüber hinaus das Klarinettenkonzert A-Dur KV 622 auf den Leib schrieb, ist auch dieses vorderhand solistische Quintett ein Meisterwerk sensibel ausbalancierten Ensemblesmusizierens: Das Verhältnis von Klarinette und Streichquartett scheint in „des Stadler's Quintett“ (Mozart) stets durch die alle Stimmen substantiell einbeziehende musikalische Entwicklung bestimmt – und nicht etwa vorrangig durch das Bestreben, einem virtuosen Solisten durch Degradierung der anderen Instrumente zu schmeicheln. Der erste Satz (*Allegro*) hebt als Sonatensatz mit dem feierlichen ersten Thema im Streichquartett an, worauf die Klarinette mit raschen Akkordbrechungen antwortet. Die Gegenüberstellung dieser beiden Momente sowie ein durch die Klarinette eingeführter figurativer Nebengedanke bestimmen die Exposition bis zum Auftritt des zweiten, pizzikato-begleiteten Themas, das mit dem Einsatz der Klarinette in träumerisch synkopisierte Moll-Regionen geleitet wird. Die Durchführung verarbeitet in polyphoner Dichte insbesondere die Akkordbrechungen, wobei die Klarinette den stoischen Gegenpol zu den dramatischen Kaskaden im Streichquartett bildet; die Reprise aber gibt ihr ausgiebig Gelegenheit, sich melodisch „Luft zu verschaffen“. Im *Larghetto* zeichnet die Klarinette zu wiegender und teilweise gedämpfter Begleitung des Streichquartetts lichte Lyrizismen, deren Reiz durch überraschende harmonische Wendungen und Zwiesgespräche mit der ersten Violine noch gesteigert wird. Das Menuett weist als formale Besonderheit zwei Trios auf. Im ersten Trio pausiert die Klarinette: Ein herb zerfurchter, apart akzentuierter Streichquartettsatz in a-moll trübt die reine Tanzesfreude, die die Menuettwiederholung schließlich doch erneut für sich reklamiert. Im zweiten Trio, einem unbeschwerten Ländler, wird die Klarinette zum Ausgleich umso

deutlicher exponiert. Das Thema des abschließenden Variationensatzes ist dem Hauptthema des Anfangssatzes verwandt. In den Variationen wird es von der Klarinette umspielt oder kontrapunktiert, während die Streicher ihm strikter die Treue halten. Die dritte Variation ist die traditionelle Minore (=Moll)-Variation, die sich hier durch ein wunderbar kauzig insistierendes Bratschenmotiv auszeichnet. Der vierten Variation, einer Tour de force für die Klarinette, folgt ein chromatisch angereichertes *Adagio*, das nach einer zarten, an das berühmte Folia-Thema anklingenden und sich spannungsvoll auffächernden Überleitung in das Schluss-*Allegro* einmündet: ein Kehraus bekräftigt lebhaft das beschleunigte Variationenthema.

Auch das **Hornquintett Es-Dur** KV 407 entstand aller Wahrscheinlichkeit für einen mit Mozart befreundeten Musiker: den Hornisten Joseph Leutgeb, den Mozart aus dem fürsterzbischöflichen Orchester in Salzburg kannte und der später ebenfalls der Wiener Hofkapelle angehörte. Mozart komponierte außerdem drei Solokonzerte für ihn – und hielt sich an dem gern Geneckten schadlos („Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt // zu Wien den 27: May 1783“, lautete etwa die Widmung des Hornkonzerts Es-Dur KV 417). In dem wohl Ende 1782 entstandenen Hornquintett stellt Mozart dem virtuosen Hornisten ein „tiefergelegtes“ Streichquartett an die Seite: Statt zwei Violinen sind zwei Bratschen vorgesehen. Nicht nur das abgeschattierte Timbre, auch die filigrane Satztechnik zeugt – wie in den anderen beiden Quintetten dieser CD – von Mozarts hoher Kunst der Individualisierung. Durch die Umgewichtung des Streichquartetts erhält die Violine zudem verstärkt solistische Funktion, die sie insbesondere in der Eröffnung des liedhaften *Andante* ausübt, aber auch in hinreißenden Dialogen mit dem Horn, wie im ersten Satz (*Allegro*). Der zweite und der dritte Satz (Rondo. *Allegro*) sind motivisch miteinander verknüpft: Ihre Hauptthemen beginnen beide mit einem

Terzsprung samt nachfolgender Abwärtsbewegung, ihr Charakter aber ist dank Mozarts schillernder Klangphantasie höchst unterschiedlich – das eine von sanfter Innigkeit, das andere von frohgemuter Ausgelassenheit.

© *Horst A. Scholz 2013*

Gleich in den ersten zwei Jahren seines Bestehens gewann das niederländische **Orlando Quartett** die 1. Preise bei der Carlo Jachino International String Quartet Competition in Rom (1976) und beim Internationalen Streichquartett-Wettbewerb der European Broadcasting Union (1978). Einem erfolgreichen Debüt im Amsterdamer Concertgebouw schloss sich eine internationale Karriere an; nach nur fünf Jahren des Bestehens wurde das Ensemble von der New York Times zu den besten Quartetten der Welt gezählt.

Die japanische Bratschistin **Nobuko Imai** ist eine seit langem international anerkannte Solistin, die in den großen Musikzentren Europas, den USA und Japan auftritt. Darüber hinaus ist die leidenschaftliche Kammermusikerin Gründungsmitglied des Michelangelo Quartet. Ihre Diskographie bei BIS umfasst die Violakonzerte von Schnittke und Allan Pettersson sowie Kammermusik und Solowerke von Hindemith, Reger und Per Nørgård.

Stephen Hough gilt weithin als einer der bedeutendsten Pianisten seiner Generation. Er spielt mit den wichtigsten Orchestern der Welt, gibt Konzerte in den renommiertesten Konzertsälen und ist regelmäßig bei führenden Festivals zu Gast. Im Bereich der Kammermusik arbeitet Hough mit Musikern wie dem Cellisten Steven Isserlis und dem Philharmonischen Bläserquintett Berlin zusam-

men. Stephen Hough erscheint hier mit freundlicher Genehmigung von Hyperion Records.

Weitere Informationen finden Sie auf www.stephenhough.com

Das 1988 gegründete **Philharmonische Bläserquintett Berlin** besteht aus Mitgliedern der berühmten Berliner Philharmoniker. Das Ensemble tritt in der ganzen Welt auf und wird regelmäßig zu renommierten Festivals eingeladen. Auf seinen zahlreichen Veröffentlichungen bei BIS hat das Philharmonische Bläserquintett Berlin ein Repertoire vorgelegt, das von Mozart bis Brett Dean reicht; oft erweitert sich das Ensemble um Gastmusiker, wie den Pianisten Stephen Hough.

Weitere Informationen finden Sie auf www.windquintet.com

Martin Fröst gilt als einer der aufregendsten und innovativsten Bläser unserer Zeit. Regelmäßig konzertiert er mit den führenden Orchestern der Welt und tritt bei Festivals wie den BBC Proms und der Mozartwoche Salzburg auf. Als Artist-in-Residence renommierter Veranstaltungsstätten entwickelt Fröst Konzertreihen, die sein breites musikalisches Spektrum belegen. Darüber hinaus ist er Künstlerischer Leiter des Vinterfest in Mora/Schweden sowie des International Chamber Music Festival in Stavanger/Norwegen.

Weitere Informationen finden Sie auf www.martinfroest.se

Das **Vertavo String Quartet**, 1984 von vier Freunden gegründet, hat sich zu einem der führenden Streichquartette Europas entwickelt. Im Laufe der Jahre hat das Ensemble in bedeutenden Konzertsälen in der ganzen Welt gespielt und mit renommierten Musikern wie Leif Ove Andsnes, Jean-Yves Thibaudet, Paul Lewis und Isabelle van Keulen zusammengearbeitet. Das Quartett ist bekannt

für sein umfangreiches Repertoire klassischer und zeitgenössischer Musik; 2005 gewann es den renommierten Grieg-Preis.

Die Mitglieder des **Ensemble Villa Musica** zählen zu den führenden Instrumentalisten Deutschlands. Früher an den ersten Pulten von Orchestern wie den Berliner Philharmonikern und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu Hause, widmen sie sich heute ausschließlich Solo- und Kammerkonzerten. Mit einem Repertoire, das sich von Raritäten bis hin zu berühmten Meisterwerken der klassischen und der zeitgenössischen Musik erstreckt, tritt das Ensemble in Deutschland und international auf, u.a. bei großen Festivals und in der Stuttgarter Konzertreihe Musikalische Akademie.

Les quintettes à cordes occupent une place importante dans la production de Mozart. À l'exception du Quintette K. 174, le genre n'apparaîtra qu'assez tard dans sa carrière : Mozart ne composera les quintettes en do majeur et sol mineur en plus de réaliser un arrangement pour quintette à cordes de la Sérénade pour instruments à vents K. 388 (384a) qu'en 1787 alors que les Quintettes K. 593 et 614 datent des deux dernières années de sa vie. Le musicologue Charles Rosen a souligné le fait que les quintettes à cordes de Mozart surviennent toujours peu après l'achèvement d'une série de quatuors, comme si le quintette à cordes représentait une réalisation plus fidèle et plus complète des idées musicales du compositeur à l'intention d'un ensemble à cordes réduit.

Il n'est cependant pas question ici de quatuors avec une cinquième partie « ajoutée ». Nous observons même une complexité frappante dans le K. 174 (composé en 1773 à Salzbourg, suivant probablement l'exemple des quintettes de Michael Haydn que Mozart non seulement connaissait mais qu'il, selon une lettre datée du 6 octobre 1777, jouait même), que l'on ne retrouve que rarement dans plusieurs des œuvres de Mozart de cette période (y compris dans les quatuors à cordes). Cette complexité anticipe le style tardif des années 1780 et 1790. Nous constatons le grand nombre de textures à partir principalement des possibilités offertes par ce groupe instrumental en comparaison avec les quatuors à cordes. Si les quatuors sont souvent composés en tant qu'unité à quatre voix, les quintettes recourent fréquemment à un type de symétrie : premier violon et violoncelle en alternance avec un accompagnement à trois voix tenu par les instruments du milieu, ou deux trios à cordes (deux violons et un alto ou deux altos et violoncelle). On retrouve également de nombreux exemples de duos de violon aux côtés de duos d'alto, accompagnés par le violoncelle ainsi que des dialogues entre le premier violon et le premier alto accompagné par les autres instruments.

L'étendue, qui correspond à celle du quatuor à cordes, est davantage exploitée par la formation à cinq instruments et le genre du quintette à cordes possède une sonorité plus « pleine » dans les passages tutti. Il représente ainsi un idéal plus « romantique » plutôt que de correspondre à la légèreté du dix-huitième siècle. Il se distingue aussi du quatuor à cordes par son échelle formelle plus développée.

K.174 et K.406 (516b)

Le Quintette en si bémol majeur K.174 est une pièce indépendante et non une œuvre faisant partie d'un groupe de compositions comme les quintettes tardifs. Mozart le composa à Salzbourg, inspiré probablement par une œuvre de Michael Haydn qui y vivait également : on y perçoit des similitudes compositionnelles entre le quintette de Mozart et celui en ut majeur de Michael Haydn qui datent tous deux de 1773. Mozart procédera à une révision la même année. De la version originale, qui a été conservée, il ressort clairement que le caractère de divertimento cède la place à une forme plus complexe dans le trio du menuet et, surtout, dans le finale qui sera entièrement remanié. Les deux premiers mouvements resteront en revanche tels quels. Mozart était manifestement convaincu des qualités de cette composition puisqu'il la choisit pour se présenter à Paris cinq ans plus tard.

Les origines du Quintette en ut mineur K.406 (516b) sont encore aujourd'hui incertaines. La version originale est la Sérénade pour huit instruments à vent, K.388 (384a), vraisemblablement composée en 1782 ou 1783. Bien que relevant de la musique pour instruments à vents, il s'agit d'une œuvre mystérieuse. Contrairement au style habituellement accessible et divertissant de l'*Harmoniemusik*, nous faisons face ici à une œuvre composée avec le plus grand soin et

sans équivalence. Mozart l'a peut-être composée afin de tester son habileté, pour un protecteur quelconque. Quoi qu'il en soit, la version originale était à peine connue en son temps en comparaison des autres sérénades pour vents composées à cette époque. Cet arrangement a probablement été réalisé au printemps 1787, c'est-à-dire au moment de la composition des Quintettes K.515 et 516.

K. 174 en si bémol majeur

Le premier mouvement, *Allegro moderato*, adopte la forme sonate et le thème d'ouverture est d'abord entendu au premier violon puis au premier alto. Après le second thème, écrit pour les deux violons à l'octave, nous entendons un passage étonnant et rêveur. L'épisode final est en triolets et le développement repose sur son matériau musical. La réexposition suit le plan de l'exposition à la lettre et le mouvement se termine par une brève coda et le passage en triolets évoqué plus haut. L'*Adagio* est un mouvement de sonate sans développement. On retrouve à la place un pont de cinq mesures bâti principalement à partir du matériel de l'introduction et de la coda contribuant à donner une impression de cycle. De plus, le matériel de l'introduction se révèle être l'accompagnement du début du thème principal – des cantilènes jouées par les deux violons l'un à l'autre. Le second thème au rythme pointé fortement accentué est introduit par le premier alto puis est repris en imitation par le premier violon. Le menuet est un *ländler* qui selon l'indication de tempo doit être joué un peu plus rapidement qu'à l'accoutumé. Le trio (révisé) recourt à un habile effet d'écho dans lequel deux groupes d'instruments (violon I / alto I / violoncelle et violon II / alto II / violoncelle) jouent en alternance. Le finale, *Allegro*, est sans contredit l'un des premiers chefs-d'œuvre de Mozart. Le matériau musical est traité de manière si surprenante et si variée qu'il est difficile de croire que le résultat est le fruit de

l'imagination d'un adolescent de dix-sept ans. De plus, les nombreux événements musicaux sont ici solidement unifiés par l'étroite correspondance des détails thématiques, créant une structure qui annonce les quintettes des années 1787 et 1790.

K.406 (516b) en ut mineur

Le premier thème du premier mouvement, qui adopte une forme sonate claire, contient de nombreux détails qui reviendront non seulement dans ce mouvement mais également dans tous les autres contribuant à susciter une grande unité. Le second mouvement est une forme sonate écourtée où le développement dérive du thème principal de façon à ce que ce thème, dans la réexposition, semble s'élever de son propre chef à partir du développement – un exemple splendide du principe classique de construction. Le menuet et le trio font entendre un contrepoint très habile. Un canon entre le premier violon et le violoncelle dans le menuet est enchâssé dans l'accompagnement des autres instruments ; le trio est un double canon strict inversé (« al rovescio ») et est joué par les deux violons et les deux altos. Le finale est un thème et variations dont les différentes caractéristiques sont arrangées de manière à donner l'impression d'une forme sonate dont la réexposition serait écourtée. La première variation correspond à un groupe intermédiaire, la seconde à un thème secondaire chantant et la troisième, à un groupe final. La quatrième variation (en mi bémol mineur) fait fonction de pont menant à la cinquième variation qui est une version différemment nuancée du thème initial et sert ainsi de réexposition. La sixième variation révèle un caractère lyrique et la variation finale (en do majeur) sert de coda.

K.515 et K.516

Les Quintettes K.515 et 516 parurent peu après les Quatuors dédiés à Haydn ainsi que le Quatuor « Hoffmeister » K.499 (1786) et ils furent ajoutés au catalogue personnel de Mozart respectivement les 19 avril et 16 mai 1787. Un an plus tard, le 2 mai 1788, ils seront annoncés dans le *Wiener Zeitung* (en compagnie de la version pour quintette à cordes de la Sérénade en do majeur K.388) en ces termes : « Trois nouveaux (sic!) quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, écrits habilement et correctement, que j'offre aux abonnés ». Cette initiative ne remporta manifestement aucun succès car, deux mois plus tard, le 25 juin, la date finale était reportée à la fin de l'année : « Puisque le nombre d'abonnés est encore très restreint, je me vois obligé de repousser la publication de mes trois quintettes au 1er janvier 1789 ». Les trois œuvres seront finalement publiées par Artaria en 1789, 1790 et 1792.

K.515 en ut majeur

Le premier mouvement adopte, comme d'habitude, la forme sonate mais, du moins selon les critères de l'époque de Mozart, présente une structure inhabituelle. Les idées musicales sont divisées en deux groupes importants au sein de l'exposition et de la réexposition. Le thème principal apparaît à deux reprises dans le premier groupe : au début, en do majeur, et à la fin, écourté, en ré majeur. Le matériau de la section centrale fait entendre deux motifs qui se prêtent parfaitement aux modulations, une caractéristique fréquente chez Mozart (même la tonalité pourtant distante de la bémol majeur est adoptée). On retrouve trois idées dans le second groupe, le thème secondaire développé, une idée syncopée et l'épisode conclusif sur une pédale de sol. Le développement se compose de matériau issu du thème principal, de l'épisode conclusif du second groupe (exposé ici sous forme de fugues entre les différentes voix) et du thème secondaire.

Après le retour du thème principal dans la réexposition, les trois idées du second groupe reviennent et se combinent de différentes manières.

L'*Andante* reprend la forme sonate sans développement et présente un duo pour le premier violon et le premier alto. A la fin de l'«exposition», nous entendons un écho du début du premier thème et la «récapitulation» nous fournit, après une cadence écrite pour deux voix solo, un écho de la seconde idée musicale.

Dans le menuet, *Allegretto*, les contrastes au niveau de la texture entre les instruments aigus et graves sont continuellement mis en opposition. Ce jeu se poursuit également dans le trio.

Le finale est une construction formelle très originale : un mouvement de forme sonate (sans développement) où le matériau du thème principal sert également de lien entre les différents thèmes. Une coda, tirée du même matériau, conclue cette série d'idées musicales étonnamment imaginatives.

K.516 en sol mineur

Le Quintette en sol mineur fut achevé au moment où Mozart devait se douter de la mort imminente de son père. Sa dernière lettre adressée à son père, datée du 4 avril 1787, est souvent reliée à l'atmosphère psychologique du premier mouvement : « Or voici que j'apprends que vous êtes sérieusement malade ! Avec quel ardent désir j'attends de vous-même des nouvelles moins alarmantes, je n'ai pas vraiment pas besoin de vous le dire. Mais je l'espère aussi profondément, bien que je me sois fait une habitude en toutes circonstances de me représenter toujours le pire. Comme la mort (pour la prendre exactement) est le vrai but de notre vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette véritable et excellent amie de l'homme que son visage, non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais m'est très apaisant et très consolant ! » Ces der-

niers mots se reflètent tout particulièrement dans les trois premiers mouvements. En termes musicaux, nous trouvons, dans le premier mouvement, une technique remplie d'imagination qu'au vingtième siècle, on aurait appelée « sérielle » : l'idée principale apparaît en tant que thème, accompagnement (mélodique et rythmique), marche harmonique, fugato et est également à la base du développement et de la coda. L'unité ainsi créée n'est cependant jamais perçue comme imposée mais apparaît plutôt comme une chaîne de pensées musicales et logiques teintées de mélancolie.

Le menuet, qui a stylistiquement peu à voir avec la danse baroque du même nom, adopte une écriture canonique en mouvement contraire. Il est possible que ce mouvement ait été inspiré par le *Menuetto in canone* du Quintette en do mineur K. 406 de 1787.

L'*Adagio ma non troppo*, joué entièrement avec sourdines, adopte une forme sonate sans développement. Ses deux thèmes secondaires sont respectivement en si bémol mineur et si bémol majeur (dans la réexposition, ils seront en mi bémol mineur et mi bémol majeur). Un écho à la fin du thème principal amorce la coda.

Le finale, un rondo en sol majeur, a été considéré par plusieurs spécialistes comme trop banal pour une œuvre affichant une telle profondeur spirituelle. Un finale joyeux dans une œuvre sérieuse était cependant assez courant au dix-huitième siècle mais il semble que Mozart lui-même trouvait le contraste entre le finale et les autres mouvements trop grand. L'introduction, un *Adagio* dramatique, sera ajoutée beaucoup plus tard (si l'on se fie à la manière dont il apparaît dans le manuscrit) à l'occasion d'une révision.

K.593 et K.614

Les deux derniers quintettes de Mozart ont été respectivement ajoutés au catalogue personnel de Mozart en décembre 1790 et le 12 avril 1791. Ils ont été composés immédiatement après – ou peut-être en même temps que les Quatuors « prussiens ». Comme dans le cas des autres quintettes, nous ignorons qui en était le commanditaire. La remarque « *composto per un amatore ongarese* » [composé pour un amateur hongrois] apparaissait écrite dans la première édition publiée chez Artaria en 1793 mais l'identité de ce mélomane hongrois est encore aujourd'hui inconnue. De plus, à l'exception du finale du K. 614, on ne retrouve pas d'autre musique « hongroise » en l'honneur de cette personne. Les deux quintettes furent mis en vente ensemble si l'on se fie à l'annonce publiée dans le 18 mai 1793 dans le *Wiener Zeitung* avec la mention qu'ils parurent « à la suite de l'encouragement très actif d'un mélomane » qu'on peut supposer être le même « *amatore ongarese* ».

K.593 en ré majeur

Cette œuvre peut être considérée comme un hommage à Joseph Haydn. Plusieurs éléments révèlent l'influence du collègue aîné et estimé de Mozart, y compris le flot d'idées musicales et les formes employées. Le premier mouvement débute par une introduction *Larghetto* qui pourrait aussi convenir à l'une des symphonies « londoniennes » de Haydn et qui, comme plus tard dans la Symphonie en mi bémol de Haydn (Hob. I/103, « Roulement de tambour »), est citée entre le groupe terminal et la coda. L'*Allegro* est de forme sonate ; le thème, provenant du *Larghetto*, est non seulement à la base du développement mais il sert également de lien entre les autres idées musicales. Le thème secondaire (totalement absent du développement), apparaît de manière plus étendue dans la réexposition que dans l'exposition et est ainsi en quelque sorte « déve-

loppé». L'une des caractéristiques les plus frappantes est le jeu de miroir avec les éléments qui apparaissent dans le groupe terminal d'abord aux instruments aigus, puis aux graves (ou vice versa).

L'*Adagio* rappelle le lent *Capriccio* de la Symphonie en ré majeur de Haydn (Hob. I/86) où un nombre limité de thèmes et d'idées musicales est présenté dans une douzaine de tonalités (parfois éloignées).

Le thème du menuet, entendu d'abord comme une simple mélodie au premier violon et au violoncelle, s'avère beaucoup plus « étudié » qu'on ne le croirait et convient ainsi à former la base d'un canon entre les instruments graves et aigus. Le trio préserve le caractère original du *ländler* bien qu'un échange « étudié » ici aussi entre les parties aiguës et les graves constitue une collaboration charmante.

Le finale commence de façon naïve, bavardant paisiblement et superficiellement à partir d'une ligne chromatique ascendante ou descendante. Un joyeux fugato apparaît soudain à la place du thème secondaire bien qu'il en conserve ses fonctions. L'exposition se termine par les lignes chromatiques simplement exposées. Le développement repose sur les mêmes lignes et sur un motif de gamme descendante menant la musique (comme dans les autres mouvements) dans des régions tonales éloignées. Finalement, la réexposition présente un fugato beaucoup plus pressant à la place du thème secondaire et le chromatisme « bavard » sert de coda dans plusieurs formes de composition.

K. 614 en mi bémol majeur

Plus encore que le K. 593, cette œuvre témoigne de l'influence de Haydn, non seulement au point de vue thématique mais également au point de vue du travail sur le matériau musical. Comme plusieurs des compositions de Haydn, l'ensemble du matériau à partir duquel le premier mouvement est construit, est exposé

dans les vingt premières mesures. On y trouve un thème secondaire mais celui-ci est si intimement relié à l'idée principale qu'on peut qualifier le mouvement de monothématique même si un motif syncopé, entièrement nouveau, est soudainement introduit dans le développement (ce motif ne jouera aucun rôle ultérieur dans le mouvement).

L'*Andante* est un thème et variations. Il était très populaire en son temps et fut souvent imprimé à part en tant qu'*Andante varié* pour piano. Au point de vue du caractère, le thème est semblable à celui de la Romance de la sérénade *Eine kleine Nachtmusik* [Petite musique de nuit] K. 525, et aussi à certains thèmes de Haydn dont l'*Andante* de la Symphonie « La Reine » (Hob. I/85). Le traitement des variations est cependant tout à fait dans le style de Mozart.

Bien que le menuet affiche quelque sérieux dans ses thèmes, il rappelle – contrairement aux menuets des autres quintettes – la musique de danse. Le trio est également un simple *ländler*.

Plus qu'aucune autre partie de l'œuvre, le finale, de forme rondo, semble être relié au style de Haydn même si ne serait-ce qu'en raison de la grande similitude entre son thème principal et celui du finale du sixième quatuor à cordes de l'opus 64 dit « Tost ». Un mouvement monothématique est également exposé ici. Le thème du rondo remplit les fonctions non seulement du thème en soi mais est également à la base du fugato et de la série de modulations.

© Dr Bastiaan Blomhert 1989–90

Avec son **Quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson en mi bémol majeur K.452** composé en 1784, Mozart inventa pour ainsi dire un genre nouveau et exceptionnel. L'œuvre fut créée dans le cadre d'un concert de l'Académie au Burgtheater de Vienne le 1^{er} avril de la même année et Mozart la décrivit comme étant « ce que j'ai encore fait de mieux dans ma vie » (dans une lettre adressée à son père et non pas à un éditeur qu'il aurait cherché à impressionner). La virtuosité technique et dramatique avec laquelle Mozart traite cette combinaison d'instruments inhabituelle donne une impression de consécration d'une tradition plutôt que l'introduction d'une autre. Le piano et les instruments à vents interagissent de manière variée, parfois dans une alternance de l'ordre hiérarchique, parfois dans une collaboration et une interaction richement nuancées.

L'introduction, importante mais mélodieuse (*Largo*) témoigne de la variété de l'écriture d'ensemble d'une manière presque programmatique. Fait inhabituel, elle ne présente pas de fondation motivique ou harmonique de ce qui suivra de manière condensée mais plutôt, avant tout, des possibilités techniques toujours remplies de nouvelles surprises. L'auditeur devient l'heureux bénéficiaire de ce qu'Alfred Einstein décrivait comme une « rivalité silencieuse entre tous les instruments », une description qui imprègne le mouvement de forme sonate suivant (*Allegro moderato*). Dans le *Larghetto*, le piano soutient la tendre cantilène des vents. Par la suite, leur idylle sera menacée mais jamais sérieusement mise en danger par les détours harmoniques surprenants. Le rondo final exubérant (*Allegretto*) inclut une « cadenza in tempo » qui ne se limite pas qu'au piano mais qui est également, avec toutes ses justifications, partagée entre tous les instruments. On ne s'étonnera pas que Beethoven, dans son Quintette en mi bémol majeur opus 16 (1796) se sentit encouragé à relever le défi que Mozart avait si élégamment lancé.

Mozart composa au cours de l'année révolutionnaire 1789 son extraordinaire **Quintette pour clarinette en la majeur K. 581** à Vienne, une ville à peine touchée par les événements. Cette œuvre inaugure également une tradition. Composé pour son ami Anton Stadler, clarinettiste à la Hofkapelle pour qui il allait également composer le Concerto en la majeur K. 622 en 1791, le Quintette est un chef d'œuvre d'équilibre d'écriture pour ensemble de chambre malgré sa virtuosité solistique. La relation entre la clarinette et le quatuor à cordes dans ce que Mozart appelait le « quintette de Stadler » semble toujours déterminée par l'intégration de toutes les parties au sein du développement musical et non d'abord par l'habitude (alors assez répandue) de satisfaire le besoin d'admiration du soliste en diminuant l'importance des autres instruments.

Le premier mouvement de forme sonate, *Allegro*, commence par le premier thème à l'allure digne exposé par le quatuor à cordes auquel répond la clarinette avec des arpèges rapides. Le contraste entre ces deux éléments, combiné à l'élément secondaire figuratif exposé par la clarinette détermine l'allure de l'exposition jusqu'à l'arrivée du second thème avec son accompagnement en *pizzicato* qui, avec l'entrée de la clarinette, nous mène dans un monde rêveur, syncopé et dans une tonalité mineure. Le développement, avec sa densité polyphonique se concentre sur les arpèges alors que la clarinette constitue une opposition stoïque aux cascades dramatiques du quatuor à cordes. La réexposition procure cependant à la clarinette de nombreuses possibilités de s'imposer sur le plan mélodique. Dans le *Larghetto*, avec un accompagnement des cordes parfois retenu et rappelant une berceuse, la clarinette joue une musique légère et lyrique dont le charme est souligné par les tournures harmoniques surprenantes et le dialogue avec le premier violon. Le menuet n'a pas qu'un seul trio comme c'était alors l'habitude mais deux. La clarinette est silencieuse dans le premier : ce passage en la mineur confié aux cordes seules, abrupt et fortement accentué entame la

joie sans mélange de la danse qui reviendra un peu plus tard dans le menuet. La clarinette domine en revanche sans retenue dans le second trio, un *ländler* imperturbable. Le thème du dernier mouvement qui adopte la forme d'un thème et variations s'apparente au thème principal du premier mouvement. Dans les variations, la clarinette s'amuse avec le thème et ajoute un contrepoint alors que les cordes demeurent fidèles à l'original. La traditionnelle variation dans une tonalité mineure (la troisième) se caractérise par un motif merveilleusement grognon et insistant introduit par l'alto. La quatrième variation, un tour de force pour la clarinette est suivie d'un *Adagio* chromatiquement enrichi qui, après une transition tendre et excitante qui fait allusion au thème connu de *La Folia*, mène à l'*Allegro* final : une « dernière danse » qui affirme avec vigueur une version plus rapide du thème du mouvement.

Le **Quintette pour cor en mi bémol majeur** K. 407 fut probablement composé lui aussi pour un ami musicien de Mozart : le corniste Joseph Leutgeb que Mozart connaissait de l'orchestre du Prince-Archevêque de Salzbourg qui allait lui-aussi devenir par la suite membre de la Hofkapelle de Vienne. Mozart composa également trois concertos à son intention. En retour, Leutgeb fut la victime de l'humeur infatigable et espiègle du compositeur. Ainsi, dans la dédicace du Concerto en mi bémol pour cor, on peut lire : « Wolfgang Amadé Mozart a eu pitié de Leutgeb (sic), âne, imbécile et fou, Vienne, 27 mai 1783 ». Dans le Quintette pour cor composé à la fin de 1782, Mozart met son corniste virtuose en compagnie d'un quatuor à cordes « assombri » : au lieu de deux violons, il recourt à deux altos. Non seulement le choix précis des instruments mais également la technique de composition en filigrane (comme dans les deux autres quintettes de ce disque) témoignent du grand talent de Mozart pour la personnalisation. Le nouvel équilibre du quatuor à cordes souligne avant tout la fonction soliste du premier violon, particulièrement manifeste au début de l'*Andante*

chantant et également dans les dialogues charmants avec le cor, entre autres dans le premier mouvement (*Allegro*). Le second et le troisième mouvement (un rondo marqué *Allegro*) sont reliés au niveau motivique : leurs thèmes principaux respectifs commencent tous les deux par un saut de tierce suivi d'un mouvement descendant. Grâce à l'imagination musicale stupéfiante de Mozart, ils sont tout à fait différents au niveau du caractère : le premier est délicatement intime alors que l'autre est joyeusement exubérant.

© *Horst A. Scholz* 2013

En moins de deux ans, le **Quatuor Orlando**, basé en Hollande, a remporté les premiers prix du Concours international de Quatuor à cordes Carlo Jachino à Rome en 1976 ainsi que celui de l'Union européenne de radiodiffusion en 1978. Après des débuts salués au Concertgebouw d'Amsterdam, le Quatuor entreprit sa carrière internationale et cinq ans après ses débuts fut considéré comme l'un des cinq meilleurs quatuors au monde par le *New York Times*.

L'altiste japonaise **Nobuko Imai** est considérée depuis longtemps comme une soliste de réputation internationale et se produit dans tous les centres musicaux d'Europe, des États-Unis et du Japon. Chambriste passionnée, elle est également l'un des membres fondateurs du Quatuor Michelangelo. Sa discographie chez BIS comprend les concertos pour alto de Schnittke et d'Allan Pettersson ainsi que de la musique de chambre et des œuvres solo de Hindemith, Reger et Per Nørgård.

Stephen Hough est considéré comme l'un des pianistes les plus importants de sa génération. Il travaille en compagnie des orchestres les plus prestigieux au monde, donne des récitals dans les salles les plus prestigieuses et est un invité régulier des festivals les plus importants. Dans le domaine de la musique de chambre, Hough travaille en compagnie de musiciens tels le violoniste Steven Isserlis et le Quintette à vents du Philharmonique de Berlin. Il se produit avec la permission de Hyperion Records.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.stephenhough.com

Fondé en 1988, le **Quintette à vents du Philharmonique de Berlin** (BPWQ) est composé de membres du renommé Orchestre philharmonique de Berlin. L'ensemble a effectué de nombreuses tournées à travers le monde et est régulièrement invité à se produire dans les festivals les plus prestigieux. Parmi ses nombreux enregistrements réalisés chez BIS, le BPWQ a exécuté un répertoire qui s'étend de Mozart à Brett Dean. De nombreux invités, incluant Stephen Hough, se joignent souvent à l'ensemble.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.windquintet.com

Considéré comme l'un des instrumentistes à vent les plus excitants et les plus innovateurs, **Martin Fröst** travaille régulièrement en compagnie des meilleurs orchestres au monde et se produit dans des festivals tels celui des Proms de la BBC et celui des Mozartwoche à Salzbourg. Artiste en résidence dans des salles prestigieuses, Fröst conçoit régulièrement des séries de concerts qui témoignent de la grandeur de son spectre musical. En 2013, il était directeur artistique du Vinterfest à Mora en Suède ainsi que du Festival de musique de chambre de Stavanger en Norvège.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.martinfrost.se

Fondé par quatre amis en 1984, le **Quatuor Vertavo** est devenu l'un des meilleurs quatuors à cordes d'Europe. Au fil des ans, l'ensemble s'est produit dans des salles prestigieuses à travers le monde et a travaillé en compagnie de musiciens aussi célèbres que Leif Ove Andsnes, Jean-Yves Thibaudet, Paul Lewis et Isabelle van Keulen. Le quatuor est connu pour son répertoire étendu qui couvre aussi bien la musique classique que la musique contemporaine. En 2005, le Quatuor Vertavo a remporté le prestigieux Prix Grieg.

Les membres de l'**Ensemble Villa Musica** font partie des musiciens les plus importants d'Allemagne. Ces anciens premiers violons et chefs de pupitre d'orchestres comme l'Orchestre philharmonique de Berlin et l'Orchestre symphonique de la radiodiffusion bavaroise se consacrent aujourd'hui exclusivement aux exécutions solistes ou de musique de chambre. Avec son répertoire qui contient aussi bien des raretés que les chefs d'œuvre célèbres, du classique jusqu'à la musique contemporaine, l'ensemble se produit en Allemagne et dans le cadre de festivals importants et à la série de concerts de l'Académie musicale de Stuttgart.

MORE CHAMBER MUSIC ON BIS:



TRIO ZIMMERMANN
PERFORMS STRING TRIOS BY MOZART, SCHUBERT AND BEETHOVEN

W. A. MOZART: DIVERTIMENTO IN E FLAT MAJOR, K 563

FRANZ SCHUBERT: STRING TRIO IN B FLAT MAJOR, D 471 [BIS-1817 SACD]

ffff *Télérama* · Supersonic *Pizzicato* · 5 Diapasons *Diapason* · Choc *Classica* · 5 stelle *Musica*
Top 100 Albums of 2011 *The Sunday Times* · 10/10 *Classics Today.com*

LUDWIG VAN BEETHOVEN: STRING TRIOS, Op. 9 Nos 1–3 [BIS-1857 SACD]

Preis der Deutschen Schallplattenkritik (Bestenliste) · 10/10/10 *klassik-heute.de* · Choc de Classica
Diapason d'Or de l'Année 2012 *Diapason* · Supersonic *Pizzicato* · Opus d'Or *Opusdhd.net*
Chamber Award *BBC Music Magazine Awards 2013*

LUDWIG VAN BEETHOVEN: STRING TRIO IN E FLAT MAJOR, Op. 3; SERENADE IN D MAJOR, Op. 8
[BIS-2087 SACD, RELEASE: MARCH 2014]

The recording of the Horn Quintet, K 407, appears in this compilation with kind permission of MDG, and is also available on MDG 304 1184-2; www.mdg.de

DDD

RECORDING DATA

Discs 1–3

Recording: January 1989 (K 515, 516, 593, 614) and December 1989 (K 174, 406)
at the Old Catholic Church, Delft, The Netherlands

Producer and sound engineer: Robert von Bahr

Post-production: Editing: Robert von Bahr (K 515, 516, 593, 614); Robert Suff (K 174, 406)

Disc 4

Recordings: **Quintet for Piano and Winds, K 452:** February 2000 at the Teldec Studio, Berlin, Germany
Producer: Robert Suff. Sound engineer: Siegbert Ernst
Horn Quintet, K 407: November 2003 at the Fürstliche Reitbahn Bad Arolsen, Germany
Producers: Werner Dabringhaus, Reimund Grimm. Sound engineer: Werner Dabringhaus
Clarinet Quintet, K 581: November 2002 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Producer: Ingo Petry. Sound engineer: Andreas Ruge

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Dr Bastiaan Blomhert 1989–90; Horst A. Scholz 2013

Translations: Andrew Barnett (English); Heinz Oberdorfer (German); Arlette Lemieux-Chené & Jean-Pascal Vachon (French)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-9046 CD © 1989–2004; © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.

