



Joseph Haydn Wolfgang A. Mozart

# Kammermusik

QUARTET  
Voces

mit

Alexander Warenberg, Klavier  
Karl Leister, Klarinette

Ein Konzertzyklus

im Toscana-Saal der Residenz zu Würzburg  
20., 22. und 24. März 2000, 19.00 Uhr



## Quartet Voces

Bujor Prelipcean, 1. Violine  
Anton Diaconu, 2. Violine  
Constantin Stanciu, Viola  
Dan Prelipcean, Violoncello

Die 1780er und 1790er Jahre bezeichnen in vieler Hinsicht eine Wendezeit in der politischen und kulturellen Geschichte Europas. Parallel zur Endphase des *ancien régime*, zur Französischen Revolution und der endgültigen Zerschlagung jahrhundertealter Ordnungen ereignen sich in Kunst, Literatur und Musik tiefe Wandlungen. Unter den Epochenbegriffen Klassik und Romantik sind sie zusammengefaßt. Zwei herausragende Persönlichkeiten des musikalischen Schaffens prägen die Zeit mit ihren Werken: Joseph Haydn (1732–1809) und Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791). In ihrem Œuvre gewinnt die Instrumentalmusik insgesamt einen neuartigen Rang; Kammermusik im besonderen entwickelt sich zum Paradigma der Tonkunst. Kompositorische Herausforderungen eigener Art an Formbildung, musikalischen Satz und gestalterische Logik stellt das Streichquartett. Haydn und

Mozart betrachten diese Gattung als Forum des künstlerischen Dialogs auf höchster Ebene: Die „gantz neu Besondere Art“ der sechs Quartette op. 33 (1781) von Haydn beantwortet der Jüngere mit einer Serie von Quartetten „Al mio caro Amico Haydn“ (1785). Außerdem eröffnen sich im Quartett experimentelle Möglichkeiten zum Sprachcharakter der Musik und solche der Gattungsüberschreitung hin zum Konzert und zum symphonischen Satz. Ludwig van Beethoven fand reichen Stoff vor, als er um 1800 den musikalischen „Gesprächsfaden“ seiner unmittelbaren Vorgänger aufgriff und in ungeahnter Weise fortspann.

Im Jahre 1973 schlossen sich vier junge Musiker an der Musikakademie George Enescu in der rumänischen Stadt Iasi zum Quartett zusammen und gaben sich den Namen *Quartet Voces*. Obwohl schon bald erfolgreich und mit internationalen Preisen in Frankreich, Deutschland und in Rumänien ausgezeichnet, vertiefte das Ensemble sein Zusammenspiel von 1981 bis 1983 als Studiengruppe in der Meisterklasse des *Amadeus Quartetts* an der Musikhochschule Köln. Seither konzertiert das Quartett regelmäßig als Gast wichtiger europäischer Festspiele. Zahlreiche Plattenaufnahmen zeugen von der Breite seines Repertoires. Als Staatsensemble des Rumänischen Rundfunks fühlt sich das *Quartet Voces* auch der Pflege rumänischer Komponisten verpflichtet; so legte es eine Gesamtaufnahme des kammermusikalischen Schaffens von George Enescu vor.

In Würzburg ist das Quartett inzwischen beinahe eine Institution. 1998 erregte die zyklische Aufführung der Streichquartette Ludwig van Beethovens Aufsehen, 1999 folgte eine Konzertreihe mit Kammermusik „nach Beethoven“. In diesem Jahr musizieren außerdem Prof. Alexander Warenberg (Utrecht) und Karl Leister (Berlin) mit den Künstlern des *Quartet Voces*.

Die Konzerte werden begleitet von kurzen Einführungsvorträgen (jeweils von 19.00 bis 19.20 Uhr). In ihnen gibt Professor Dr. Ulrich Konrad (Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg) Hinweise zum historischen Hintergrund und zu kompositorischen Eigenarten der aufgeführten Werke; die Themen im einzelnen:

20. März 2000

*Vier ohne alles. Über das „Nackende in der Tonkunst“*

22. März 2000

*Vier plus vier. Streichquartett und Chorsatz, oder: „Soll man bey der Instrumental-Musik etwas denken?“*

24. März 2000

*Vier plus eins. Zur Musik für Streichquartett und Soloinstrument*

Erster Abend: Montag, 20. März 2000

JOSEPH HAYDN  
«1732–1809»

**Streichquartett C-Dur op. 74, 1 (Hob. III: 72)**  
(Komponiert: 1793, Wien)

Allegro  
Andantino  
Menuett. Allegro – Trio  
Finale. Vivace

WOLFGANG AMADÉ MOZART  
«1756–1791»

**Klavierkonzert A-Dur KV 414 (385p)**  
in der Fassung für Klavier und Streichquartett  
(Komponiert: vermutlich 1782, Wien)

Allegro  
Andante  
Allegretto

\*

WOLFGANG AMADÉ MOZART

**Quartett g-Moll**  
**für Klavier, Violine, Viola und Violoncello KV 478**  
(Datiert: 16. Oktober 1785, Wien)

Allegro  
Andante  
Rondo

Daß der Unterschied zwischen Orchester- und Kammermusik, sobald er den Gegenstand kompositorischer Intention bildet, keineswegs äußerlich ist, sondern die innere Gestaltung, das Satzbild bestimmt, steht zweifelsfrei fest. Zugleich kann diese Differenz aber an der Komposition selbst keineswegs immer eindeutig abgelesen werden. So fraglos es sich bei Joseph Haydns Quartett in C-Dur, dem ersten Stück der dem Grafen Anton Georg Apponyi gewidmeten Serie op. 74, um Kammermusik im veritablen Sinn, um ein Beispiel der 'hohen' Gattung Streichquartett handelt, so wenig kann abgestritten werden, daß Haydn hier bisweilen 'orchestrals' Klangwirkungen sucht. Diese große Geste kommt nicht von ungefähr. Haydn intendierte das Werk, nach seiner ersten, erfolgreichen Englandreise geschrieben, zweifelsfrei von vornherein für das öffentliche Konzertleben (sein findiger Manager Salomon brachte es 1794 in London dann auch zur Aufführung). Einige Musikforscher erkennen auch einen Zusammenhang mit Wolfgang Amadé Mozarts letzter Sinfonie KV 551, der sogenannten *Jupiter-Sinfonie*. Tatsächlich weist die nach den eröffnenden Akkorden erklingende enge, chromatische Linie im ersten Satz bei Haydn eine gewisse Assonanz zu Mozarts berühmten Finalthema auf. Und in Anlehnung an Mozart wird dieses Thema neben anderem in der Reprise auch Gegenstand eines Fugato. Jedoch sollte nicht übersehen werden, daß es sich bei diesem Werk um nichts weniger handelt als um ein 'Monument auf Mozart'; das chromatische Subjekt bildet, ebenso wie der bisweilen 'sinfonische' Ton, nur ein prägnantes Moment neben vielen anderen. Haydns Souveränität liegt nun darin, daß das Werk keineswegs Beliebtes präsentiert, gar zum Pasticcio gerät. Wenn die an ungarische Volksmusik gemahnende Spielepisode im Finale mit ihrer Bordunquinte überdeutlich eine chromatische Linie zu Gehör bringt, so liegt ebenso eine Anspielung auf den ersten Satz vor, wie wenn Haydn vorführt, daß das rapide Final-Thema ebenso für ein Fugato taugt, wie das *sogetto* des Kompositionsbeginns. — 'Witz' eben, wenn man hierunter geistvolle Anspielungen versteht.

Mit dem Konzept seines Konzertes in A-Dur KV 414 (385p) stellt sich für Mozart das Problem von großer und kleiner Besetzung in ganz anderer Weise. Zusammen mit den Konzerten KV 413 (387a) und 415 (387b) war das Stück von vornherein nicht für den eigenen Gebrauch als Virtuose, sondern zur Vermarktung gedacht. Seine ursprüngliche Idee, Abschriften der Stücke zur Subskription anzubieten, mußte Mozart aber bald aufgeben; sie erschienen schließlich gedruckt bei Artaria in Wien. Dem Pariser Verleger Jean Sieber schilderte Mozart es als besonderen Vorteil, daß eine Aufführung dieser Konzerte „mit ganzen Orchester als mit Oboen und

Horn – auch nur *à quattro*“ möglich sei. Natürlich könnte man Beethoven zitieren, der das „obligate accompagnement“, also die exakte Fixierung auch der Begleitstimmen, als der Musik wesensgemäß ansah; solchermassen könnte man Mozarts *ad libitum* der Bläserstimmen (die ja keineswegs nur die Streicher verdoppeln) als ‘Raubbau’ an der Kunst verstehen. Man argumentiert so aber nicht nur ahistorisch, sondern verkennt auch Mozarts Absicht, dem Werk so viel konzertante Wirkung als möglich einzuräumen, ohne die mögliche Reduktion als Mangel erscheinen zu lassen. Diesen Zwitterstatus beschreibt Mozart seinem Vater gegenüber folgendermaßen: Die „Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch *kenner allein* satisfaction erhalten“. So verzichtet Mozart im zweiten Satz wegen der erforderlichen klanglichen Breite auf die Doppelvariation, wie man sie in den ‘großen Konzerten’ findet, und integriert das Thema dieses Stücks – ein Zitat aus Johann Christian Bachs Overture zu *La calamità dei cuori* – in einen Sonatensatz. Auch beim Rondo handelt es sich nicht um einen jener schnellen Sätze, in denen vor allem instrumentale Verve gefragt ist. Vielmehr entfaltet das *Allegretto* seinen Reiz, indem die einfache Reihung der Abschnitte aufgebrochen wird, die Binnenglieder in unerwarteter Folge erscheinen – ein Verfahren, das seinen Höhepunkt in dem unerwarteten Eingang des Klaviers im Schlußabschnitt, also nach der Solokadenz, findet.

Interessanterweise verwirklicht das Klavierquartett in g-moll KV 478 bis zu einem gewissen Grade diese gerade nur ex negativo dargestellten Charakteristika des Virtuosenkonzertes: Der zweite Satz ist gegen Ende durch die klangvollen Arpeggios und Figurationen des Klaviers bestimmt. Der Schlußsatz beginnt mit dem durch das Klavier solo vorgetragenen Thema, verzichtet im weiteren nicht auf figurative Passagen, besticht aber vor allem durch seinen motivischen Reichtum (ein in der Dur-Dominante stehender Nebengedanke scheint Mozart selbst so gut gefallen zu haben, daß er ihn wenig später zum Hauptthema seines Rondos D-Dur für Klavier KV 485 machte). Dies alles erinnert nicht von ungefähr an Mozarts späte Konzerte. Auch wenn die kantig rhythmisierten unisono-Passagen des Kompositionsbeginns, die dann in einem Dialog zwischen Klavier und Streichern weitergeführt werden, keine typische Konzertexposition bilden, zeigt dieses Stück doch deutlich, daß Klaviertrio und -quartett der öffentlichen, konzertanten Gattung viel näher stehen als ihrer vermeintlichen, privaten (und bisweilen auch vermeintlich privaten) Mutter, dem Streichquartett. – Die Komposition erschien noch im Entstehungsjahr 1785 als erste Nummer

eines auf drei Stücke projektierten Zyklus bei dem Wiener Verleger Franz Anton Hoffmeister. Der Erfolg scheint kläglich gewesen zu sein, denn Hoffmeister bezahlte zwar zur Gänze das ausbedungene Honorar, verzichtete aber schon auf den Druck des fertiggestellten zweiten Klavierquartetts in Es-Dur KV 493 und bestand (bedauerlicherweise) nicht auf der Komposition des dritten.

PN



Der aus Rußland gebürtige Pianist Alexander Warenberg entstammt einer Familie, die bereits seit fünf Generationen Berufsmusiker hervorgebracht hat. Seit seinem vierten Lebensjahr spielt er Klavier; als Einundzwanzigjähriger schloß er sein Studium am Konservatorium zu Leningrad ab. Nach einer erfolgreichen, mit hohen Preisen ausgezeichneten Karriere in seinem Heimatland emigrierte Warenberg in den Westen. Seit 1977 verfolgt er eine internationale Künstlerlaufbahn, die ihn durch ganz Europa und die USA führt. Er arbeitet sowohl mit großen Orchestern als auch mit bedeutenden Persönlichkeiten auf dem Feld der Kammermusik zusammen. An der Hochschule in Utrecht bekleidet er eine Professur; außerdem bietet er weltweit Meisterklassen an.

Zweiter Abend: Mittwoch, 22. März 2000

JOSEPH HAYDN

**Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze**  
in der Fassung für Streichquartett (Hob. III: 50–56 = XX/1 B)  
Christusworte für vier Stimmen a cappella aus der Vokalfassung  
(Hob. XX/2)  
(Komponiert: Orchesterfassung 1785, Quartettfassung 1787,  
Vokalfassung 1796)

*L'Introduzione. Maestoso ed Adagio*

*Vater! vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.*

Sonata I. Largo

*Fürwahr, ich sage dir: Heute wirst du bei mir im Paradiese sein.*

Sonata II. Grave e Cantabile

*Frau, hier siehe deinen Sohn, und du, siehe deine Mutter!*

Sonata III. Grave

*Mein Gott! mein Gott! Warum hast du mich verlassen?*

Sonata IV. Largo

*[Mich dürstet!]*

Sonata V. Adagio

*Es ist vollbracht!*

Sonata VI. Lento

*Vater! in deine Hände empfehle ich meinen Geist.*

Sonata VII. Largo

*Il Terremoto. Presto con tutta la forza*

Die Christusworte aus der Vokalfassung werden von Mitgliedern des Vokalensembles Würzburg unter der Leitung von Philipp Barth gesungen.



Trotz seiner Gebundenheit an die eher abgelegene Wirkungsstätte in Eisenstadt und Esterháza hatte sich Joseph Haydn, seit 1761 in Diensten der Fürsten Esterházy, im Laufe der 1770er Jahre einen klangvollen Namen im musikalischen Europa zu machen gewußt. Selbstbewußt verhandelte er mit großen Verlagshäusern in Wien, Paris oder London. Neben vielfältigen organisatorischen Aufgaben als Kapellmeister eines ehrgeizigen und künstlerisch anspruchsvollen Dienstherrn erfüllte er ein gewaltiges Kompositionspensum, das zunehmend auch Verpflichtungen von außerhalb einschloß. So hatte ihn beispielsweise 1784 ein Auftrag der „Concerts de la Loge Olympique“ zu Paris über sechs Sinfonien erreicht – eine besondere Herausforderung, behauptete die französische Hauptstadt doch den Rang eines europäischen Musikzentrums. Nur wenig später, wohl 1785, wurde noch eine andere, dazu sehr ungewöhnliche Bestellung an ihn herangetragen. Sie kam aus Spanien, genauer: aus der andalusischen Stadt Cádiz, und lautete auf eine orchestrale Musik über die Sieben Worte Jesu am Kreuze. Die näheren Umstände, in die sich die Komposition einzupassen hatte, schilderte Haydn 1801 im Vorbericht zu einer Druckausgabe:

„Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mußten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nemlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäßigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verließ zum zweyten, drittenmale u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. – Dieser Darstellung mußte meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne des Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte.“

Das so beschriebene Ereignis fand wahrscheinlich am Karfreitag des Jahres 1786 in der unterirdischen Kirche Santa Cueva zu Cádiz statt. Was Haydn im fernen Spanien Erfolg und Einnahmen beschert hatte, sollte freilich auch in heimischen Landen Frucht tragen. Die Partitur der sinfoni-

schen Komposition wurde dem Wiener Verleger Artaria zur Publikation angeboten. Der griff zu, mehr noch: Auch das von Haydn in aller Eile im Februar 1787 angefertigte Arrangement des Werks für Streichquartett sowie ein Klavierauszug wurden ins Verlagsprogramm übernommen. Das war eine kluge Entscheidung, denn gerade die Quartett-Version verbreitete sich rasch und trug zur Popularität der *Musica instrumentale sulle sette ultime parole del Redentore in corce overo Sette sonate con un introduzione, ed al fine un terremoto* – so der Originaltitel – bei. Als Haydn später durch Zufall eine fremde Einrichtung seiner *Sieben Worte* für Chor und Orchester kennenlernte, regte ihn das zu einer eigenen Bearbeitung an; das „Oratorium“ auf Texte eines Passauer Domherren, in deren Revision sich Haydn und Gottfried van Swieten teilten und die durch einen Auszug aus K. W. Ramlers *Der Tod Jesu* ergänzt wurden, lag spätestens Anfang 1796 vor. Fünf Jahre später entschloß sich der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel aus besonderer Hochachtung vor dem Komponisten zur (unrentablen) Partiturausgabe. Wie berühmt das Werk in allen seinen Fassungen war, belegt unter anderem ein abstruses Zeugnis frühen „Fankults“. 1804 erhielt Haydn aus England sechs Paare Baumwollstrümpfe zum Geschenk, in die beliebte Themen des Komponisten eingewoben waren – darunter das zu dem Jesus-Wort „Es ist vollbracht!“

Haydn selbst hat in dem zitierten Bericht angegeben, worin für ihn die Schwierigkeit (damit wohl aber auch der Anreiz) des Auftrags bestand: Wie läßt sich über eine Folge von sieben langsamen Sätzen musikalische Spannung aufbauen, aber auch Abwechslung und Kontrast erzielen? In den zyklischen Formen der Sonate, des Quartetts oder der Sinfonie sorgte ja gerade die gegensätzliche Zeitorganisation mit ihren Eigenarten in Tempo, Metrum und Rhythmus für die notwendigen Charaktergegensätze. Haydn entschloß sich zur Anwendung mehrerer Verfahren. Einmal stattete er jede seiner Sonaten – so nannte er die Sätze, und tatsächlich ergeben ihre Verläufe rudimentäre Sonatenformen – mit „sprechenden“ Themen aus, das heißt, er orientierte die musikalische Phrasenbildung der Satzanfänge an den jeweiligen (lateinischen) Formulierungen der Worte Jesu (die im Erst- druck den Stimmen unterlegt waren).

Zum andern verwandte Haydn große Sorgfalt auf die groß- und binnenformale Disposition der Tonarten; dabei berücksichtigte er auch Charakteristika, die den Tonarten aus der Tradition zugewachsen waren. Ausgehend von der „Requiem-Tonart“ d-Moll in der *Introduzione* findet ein gleichmäßiger Wechsel zwischen Dur und Moll statt: Vom B-Dur der ersten

Sonate über c-Moll, E-Dur (bei Haydn häufig negativ besetzt), f-Moll, A-Dur, g-Moll bis zum Es-Dur der siebten Sonate, das ins c-Moll des *Terremoto* abfällt. Die Mollsätze 2 und 6 (c, g) sind parallel gebaut, indem ihre Abschnitte in Terzverhältnissen zueinander stehen (z.B. c-Moll – Es-Dur – G-Dur) und in der Durvariante enden (z.B. C-Dur). Das langsame Grundtempo der Sätze ermöglicht insgesamt einen dichteren harmonischen Rhythmus; die Variabilität der modulatorischen Bewegungen verlangt die gesteigerte Aufmerksamkeit des Zuhörers.

Drittens schließlich verzichtete Haydn auf effekthafte „Malerei“ programmatischer Details zugunsten einer ganz aus der Musik heraus gewonnenen Affektdarstellung. Wenn beispielsweise die zweite Sonate in ihrer Exposition die durchaus konventionsgerechte Spannung zwischen Molltonika und Durparallele aufbaut (c – Es), zu Beginn der Durchführung in die dunkle Region der Subdominante hinabsteigt (f), doch von hier zur Durdominante moduliert, um in der Reprise statt der erwarteten Molltonika die helle Variante (C) aufstrahlen zu lassen, so stellt dieser harmonische Weg den Gang vom Leiden am Kreuz hin zum ewigen Leben vor: „Heute wirst du bei mir im Paradiese sein.“ Auf diese Weise entziehen sich Haydns Kompositionen über die *Sieben Worte* aller vordergründigen Übersetzbarkeit der Musik in wortsprachlich zu vermittelnden Inhalt. Selbst beim abschließenden „Erdbeben“, dessen musikalische Ungebärdigkeit am ehesten plastische Bilder von Erschütterung und Zerstörung hervorzurufen vermag, verweist das Pittoreske weniger auf ein Naturschauspiel als auf den Zusammenbruch aller Hoffnungen am Karfreitag.

UK

Dritter Abend: Freitag, 24. März 2000

JOSEPH HAYDN

**Streichquartett d-Moll op. 76, 2 (Hob. III: 76)**

„Quintenquartett“

(Komponiert: 1797, Wien)

Allegro

Andante o più tosto Allegretto

Menuetto – Trio

Finale. Vivace assai

WOLFGANG AMADÉ MOZART

**Streichquartett d-Moll KV 421 (417b)**

(Komponiert: vermutlich Juni 1783, Wien)

Allegro

Andante

Menuetto – Trio

Allegretto ma non troppo

\*

WOLFGANG AMADÉ MOZART

**Quintett A-Dur für Klarinette und Streicher KV 581**

(Datiert: 29. September 1789, Wien)

Allegro

Larghetto

Menuetto – Trio I – Trio II

Allegretto con Variazioni

Im Zentrum des Konzerts steht Mozarts d-Moll-Quartett KV 421 (417b), das zweite seiner Joseph Haydn gewidmeten Quartettserie, die 1785 beim Wiener Verlagshaus Artaria als Mozarts *Opus X* herauskam. Der Druck enthält einen berühmten Dedikationsbrief, in dem Mozart dem „caro amico“ seine „frutta di una lunga e laboriosa fatica“ („Frucht einer langen und mühsamen Arbeit“) darbietet, eine Äußerung, die – zusammen mit Haydns früherer Formulierung von der „gantz neu Besondere[n] Art“ im Pränumerationenbrief zu seinen epochemachenden Streichquartetten op. 33 – gewissermaßen zu den Gründungsdokumenten der Wiener Klassik gezählt wird. Bei allem Respekt vor den Tonheroen sollte aber nicht übersehen werden, daß beide Äußerungen (ob sie ehrlich gemeint sind oder nicht, steht nicht zur Debatte) primär marktstrategisch orientiert sind. Beide werben für Kompositionen, deren exklusiver Anspruch hervorgehoben wird: Vorsicht, Spezialistenmusik! Nicht umsonst spricht Haydn anlässlich dieser Quartette gegenüber Leopold Mozart nicht nur vom „Geschmack“ des Sohnes, sondern betont, Wolfgang habe „überdieß die größte Compositions-wissenschaft“. Damit wird die Adressatengruppe deutlich auf den Kenner eingeschränkt; der an leichterer Muse interessierte Liebhaber konnte sich von Komponisten beliefern lassen, die seinen Geschmack mit einfacher gearbeiteten Stücken belieferten; man denke hier etwa an die frühen Quartette des Haydn-schülers Ignaz Pleyel. Zweifellos hatten so anspruchsvolle und ehrgeizige Kompositionen wie Mozarts d-Moll-Quartett bei diesem stilistischen Trennungprozess katalytische Wirkung.

Daß Mozart sich nicht nur allgemein, sondern ganz konkret auf Haydns op. 33 bezieht, wird wohl in keinem seiner Quartette so explizit wie im d-Moll-Quartett. Der letzte Satz, eine sich zu anhin unerhörter rhythmischer Komplexität steigernde Variationenfolge mit beschleunigter Coda, bezieht sich modellhaft auf das Finale von Haydns G-Dur-Quartett op. 33 Nr. 5, dessen Siciliano-Charakteristik Mozart wie einen Hinweis auf einen imaginären musikalischen Wettstreit übernimmt. Aus dieser Sicht muß die Komposition geradezu als eine bewußte Überbietung des Vorbildmodells anmuten: Die zyklisch abrundende Übernahme des Anfangsgedankens aus dem ersten Satz im letzten, ein kompositorisches Verfahren, mit dem Haydn in seinem Quartett im Sinne eines subtilen Witzes experimentiert, wird von Mozart durch eine totale motivische Verkettung der Sätze beantwortet, wobei das Wiederaufgreifen der mit dramatischem Gestus fallenden Oktave aus dem ersten Takt des Kopfsatzes im letzten Takt des Finale das deutlichste Zeichen ist.

Es gibt gute Gründe zur Annahme, daß Haydn diese denkwürdige Bezugnahme nicht kalt gelassen hat. Sein einzeln veröffentlichtes d-Moll-Quartett op. 42 (1785) mutet in seiner Knappheit und dem *innocente*-Charakter des ersten Satzes wie eine Umkehrung jener Dramatik an, den das Mozartsche Werk prägt: Hinsichtlich dieser Reduktivität könnte Haydns op. 42 mit dem Motto „multum, non multa“ überschrieben sein. Anders das Quartett op. 76 Nr. 2, dessen Komposition in die unmittelbare Nähe der *Schöpfung* fällt, mit deren unkonventioneller Einleitung „Die Vorstellung des Chaos“ der Kopfsatz des Quartetts auch die Freiheit in der Formgestaltung teilt. Die motivische Durchgestaltung dieses Satzes, die im wesentlichen auf einer Transformation der beiden fallenden Quinten zu Beginn basiert, hat der Komposition den etwas phantasielosen Beinamen *Quintenquartett* eingebracht. Über der Apotheose des bloß Motivischen läuft man hier allerdings Gefahr, den stilistischen Reichtum der ganzen Komposition zu übersehen. Zwischen dem variierenden Andante mit Moll-Mittelteil und dem sich korrespondierend von Moll nach Dur aufhellenden Finale (mit grotesker *alla zingarese*-Färbung) steht ein merkwürdiges Kanonmenuett, das auf das ebenfalls mit kanonischen Momenten durchsetzte Menuett des Mozartschen Quartetts zurückzublicken scheint. Der modern konzeptionelle Zug dieses Satzes – der herbe Moll-Kanon im Menuett steht in absolutem Kontrast gegen das in puren homophonen Viertelschlägen geführte Trio – hat eine auf gefälliger Schönheit basierende Ästhetik weit hinter sich gelassen und weist in seiner Radikalität auf Strategien der späten Quartette Beethovens hin.

Nach den zwei gewichtigen Moll-Werken öffnet sich der Abend sozusagen dominantisch zum sanfteren A-Dur-Klarinettenquintett KV 581, das Mozart dem befreundeten Klarinettenvirtuosen Anton Stadler bestimmt hatte, weshalb er es gelegentlich auch „des Stadlers Quintett“ genannt hat. Stadler und sein jüngerer Bruder Johann spielen in der Entwicklung der Klarinetteninstrumente eine zentrale Rolle, und es ist nicht auszuschließen, daß Mozarts Quintett wie das spätere Klarinettenkonzert ursprünglich in einer Fassung für Stadlers neuentwickelte sogenannte Bassettklarinetten vorgelegen hat. Mit dem innovativen, experimentellen Charakter von Mozarts konzertanter Kammermusik hat die Forschung sich erst in jüngerer Zeit beschäftigt, und es gilt – bei aller scheinbaren Vertrautheit mit den Werken – Mozarts kreative Kombinationslust noch im Detail zu entdecken: Reminiszenzen an die konzertante Sinfonie KV Anh. 9 (297b) der Pariser Zeit (1778), an die Coda der Romanze aus der *Kleinen Nachtmusik* KV 525 oder

an den Kontretanz „La Bataille“ KV 535 geben Hinweise auf eine stilistische Wendigkeit, Vielschichtigkeit und Anspielungslust, die ein aktives, vom spielerischen Witz begeistertes Hören verlangen. OW



Der 1937 in Wilhelmshaven geborene, aus einer Musikerfamilie stammende Karl Leister gehörte fast fünfunddreißig Jahre lang dem Berliner Philharmonischen Orchester als Erster Solo-Klarinettist an. Zuvor hatte er, nach Studien an der Hochschule für Musik in Berlin, die Position des Solo-Klarinettisten an der Komischen Oper Berlin inne. Seit 1993 lehrt Leister als Professor an der Hochschule für Musik Hanns Eisler (Berlin). Der Klarinettist hat zahlreiche Preise bei nationalen wie internationalen Wettbewerben errungen und ist als Solist in allen Teilen der Welt aufgetreten. Zahlreiche Schallplatteneinspielungen mit berühmten Dirigenten und Kammermusikensembles dokumentieren seine Interpretationen eines breiten Repertoires.

Neben seinen Verpflichtungen bei den Berliner Philharmonikern unterrichtete Leister an der Karajan-Akademie des Orchesters und gab viele Meisterkurse; außerdem wirkt er als Gastprofessor an der Royal Academy of Music London, deren Ehrenmitglied er ist. Ensembles wie die „Berliner Solisten“ oder das „Ensemble Wien-Berlin“ zählen Leister zu ihren Mitbegründern.

# Musik an der Universität Würzburg



Der Konzertzyklus wird organisiert und unterstützt von

Prof. Dr. Klaus Viktor Toyka (Neurologische Klinik und Poliklinik)

Prof. Dr. Dr. h.c. Franz Grehn (Augenklinik und Poliklinik)

Prof. Dr. Ulrich Konrad (Institut für Musikwissenschaft)

Informationen über musikalische Veranstaltungen an der Universität geben:

- für die Reihe „Musik in der Neurologie“  
Klaus Viktor Toyka / Sekretariat Neurologische Klinik,  
Josef-Schneider-Straße 11,  
97080 Würzburg, Tel. 0931/201-5751
- für die Reihe „Musik im Gespräch“ sowie für musikwissenschaftliche Vorträge  
Ulrich Konrad / Sekretariat Institut für Musikwissenschaft,  
Residenzplatz 2, Tor A,  
97070 Würzburg, Tel. 0931/31-2828  
e-mail: ulrich.konrad@mail.uni-wuerzburg.de
- für das Akademische Orchester und das Collegium vocale  
Rudolf Dangel, Institut für Musikwissenschaft,  
Residenzplatz 2, Tor A,  
97070 Würzburg, Tel. 0931/31-2777

© für das Programmheft: Ulrich Konrad

Texte: Peter Niedermüller, Ulrich Konrad, Oliver Wiener

Layout: Brigitte Wolf