

- 1 Ebenda, S. 268f.
- 2 Pohanka, *Vorwort*, S. VIII.
- 3 Vgl. das Faksimile in: NMA VIII/20/2, S. XV.
- 4 Pohanka, *Vorwort*, S. XII.

entstandenen Serenade in B-Dur KV 361 (370<sup>a</sup>) oder – was wahrscheinlicher ist – um ein von Mozart oder von fremder Hand ausgeführtes Arrangement jenes Satzes.<sup>1</sup> Anhaltspunkte dafür, daß der Satz ursprünglich für Flöte und drei Streicher komponiert worden ist, gibt es nicht. Während im Thema und in den Variationen I und V die Flötenoberstimme dominiert, treten in den Variationen II, III und IV Violine, Cello und Bratsche nacheinander melodieführend oder figurativ hervor, wobei in der Moll-Variation IV Flöte und Violine, mit Ausnahme eines Viertakters, in Oktaven geführt und von der figurativen Bratschenstimme begleitet werden. Auch in der Schlußvariation VI werden Flöte und Violine weitgehend nur oktavierend geführt.

#### Quartett in A-Dur für Flöte, Violine, Viola und Violoncello KV 298

Da das Autograph des vierten Flötenquartetts aus dem Besitz von Mozarts Wiener Freund Gottfried von Jacquin stammt, ist anzunehmen, daß das Werk – wie andere Werke Mozarts – für das Musizieren im Haus der Familie Jacquin entstand, und zwar vermutlich im letzten Viertel des Jahres 1786. Es handelt sich um ein »Quatuor d'airs dialogués«, eine damals modische Quartettform, in der bekannte Melodien benutzt und variiert wurden. Im Autograph ist auf Seite 2<sup>r</sup> von fremder Hand in Klaviernotation das von Mozart für den ersten Satz verwendete Variationsthema eingetragen, das große Ähnlichkeit mit dem Lied *An die Natur* von Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) hat.<sup>2</sup> Da aus der Niederschrift hervorgeht, daß diese Eintragung der Komposition Mozarts vorangegangen ist<sup>3</sup>, läßt sich folgern, daß der Wunsch, Variationen über jenes Lied zu schreiben, an Mozart herangetragen worden ist.

Der erste Satz umfaßt neben dem Thema vier Variationen. Ob diese Variationenfolge, die weder einen Minore- noch einen Adagio-Satz oder eine abschließende Coda enthält, »nicht fertig komponiert« ist, wie Jaroslav Pohanka vermutete<sup>4</sup>, ist zu bezweifeln, da Mozart bei diesem eröffnenden Variationensatz auf einen angehängten Schlußteil bewußt verzichtet haben könnte und die Anzahl der Variationen offensichtlich auf die Zahl der Mitwirkenden abgestimmt hat. Jeder der vier Spieler hat seine Variation, das heißt eine Variation, in der sein Instrument melodisch oder figurativ führend hervortritt. Die Flöte spielt keine Sonderrolle, sondern übernimmt, nachdem sie im Thema die Melodie vorgestellt hat, nur in Variation I die variierte Melodiestimme. Demgegenüber begleitet sie in Variation II die figurative Violin-



Giovanni Paisiello am Klavier. Stich von Vincent Alloja nach einem 1791 entstandenen Ölbild von Elisabeth Vigée-Lebrun. Das Ölbild des Komponisten, von dem Mozart eine Melodie für das Rondeau von KV 298 entlieh, entstand in Neapel.

stimme mit einer durch Haltetöne geprägten Oberstimme, bildet in Variation III mit der Violine zusammen ein Stimmenpaar zur Begleitung der führenden Bratschenstimme und spielt in Variation IV das nur geringfügig variierte Thema zur figurativen Cellostimme. Wie in Variation III bilden Flöte und Violine im Menuetto, für das keine melodische Vorlage bekannt ist, ein weitgehend in Terzparallelen geführtes Stimmenpaar. Nur im Trio, einer Bearbeitung des altfranzösischen Rondeaux *Il a des bottes, des bottes Bastien*<sup>1</sup>, tritt die Flöte melodieführend über der Akkordbegleitung der übrigen Instrumente hervor.

Im abschließenden Rondeau, das Mozart mit der verballhornten Überschrift »Rondieaux« und mit einer scherzhaften Vortragsanweisung versehen hat (»Allegretto grazioso, mà non troppo presto, però non troppo adagio. Così – così – con molto garbo ed espressione«), wird als Refrain eine Melodie aus Giovanni Paisiellos Oper *Le Gare generose* verwendet, deren Wiener Erstaufführung am 1. September 1786 stattgefunden hatte.<sup>2</sup> Wie im ersten Satz die Variationenreihe vereinfacht ist, so in diesem Satz der Typus des Sonatenrondos. Das von Mozart sonst ver-

23 Ebenda, S. VIII.

24 Ebenda.

wendete, aus vier Refrains und drei Couplets bestehende Schema ist insofern vereinfacht, als nicht eine Dominant-Partie des ersten Couplets im dritten Couplet in Tonika-Transposition wiederkehrt, sondern das gesamte erste Couplet im zweiten Couplet, um eine Quinte nach unten bzw. Quarte nach oben transponiert, nahezu unverändert wiederholt wird und der Anfangsteil des ersten Couplets (T. 13–28) im dritten Couplet wieder in der Grundtonart A-Dur erklingt (T. 151–166). Darüber hinaus ist das Schema dadurch verändert, daß im ersten und zweiten Couplet der Vordersatz des Refrainthemas vorweggenommen wird (T. 41–63, 110–132) und anstelle des vierten Refrains eine Coda mit einem Refrainmotiv erklingt. Der Bau des Ganzen stellt sich folgendermaßen dar:

Refrain 1	T. 1–12	
Couplet 1	T. 13–63	
Refrain 2	T. 64–76	
Einschub	T. 77–81	Modulation von A-Dur nach D-Dur
Couplet 2	T. 82–132	D-Dur-Transposition des ersten Couplets
Einschub	T. 133–137	Modulation von D-Dur nach A-Dur
Refrain 3	T. 138–150	
Couplet 3	T. 151–166	Wiederholung des ersten Couplets (T. 13–28)
Coda	T. 167–189	

Trotz der einfachen Anlage ist der Satz durch wechselnde Stimmengruppierung abwechslungsreich gestaltet. Während die Flöte in den Refrains die Oberstimme spielt, tritt sie in den Couplets zeitweilig zugunsten der Streicher zurück oder ist in die thematisch-motivisch gearbeiteten Partien eingebunden, in denen der Vordersatz bzw. das Kopfmotiv des Refrains vorweggenommen wird (T. 41–63, 110–132). Auch in den ebenfalls auf das Kopfmotiv zurückgreifenden Modulationstakten vor und nach dem zweiten Couplet führen die Streicher: im ersten Einschub Bratsche und Cello (T. 77–81), im zweiten zunächst die Violine, dann die Flöte (T. 133–137). Ebenso wird die Coda von den Streichern eröffnet, während die Flöte anschließend oktavierend zur Violine hinzutritt.

#### Quartett in F-Dur für Oboe, Violine, Viola und Violoncello KV 370 (368<sup>b</sup>)

Das ebenfalls im Autograph überlieferte Oboenquartett entstand Anfang 1781 in München kurz vor oder nach der Uraufführung des *Idomeneo* (29. Januar). Die zeitliche Nähe zum *Idomeneo* spiegelt sich in einem Motiv der Oboe (1. Satz, T. 8–10), das hinsichtlich seiner Kerntöne f–cis–d–f–h–c mit einem Motiv in