

1. «Haydn-Quartette» von Joseph Haydn und W. A. Mozart

1.1 Das Thema des Kurses

Joseph Haydn (1732-1809) gilt zu Recht als der Vater des klassischen Stils. Er komponierte eine schier unglaubliche Anzahl von Werken in allen Gattungen, darunter 104 Symphonien, über ein Dutzend Opern, außerdem Oratorien, Messen, Solokonzerte, Klaviermusik, Lieder, Kammermusik in vielen Besetzungen – allein ca.140 Werke mit dem Lieblingsinstrument seines Arbeitgebers, dem Baryton. Von 1761 war Haydn im Dienste des Grafen Paul Anton Esterházy, nach dessen Tode 1762 als Bediensteter seines Bruders Nicholas bis ins Jahr 1790. Erst danach wurde er freischaffender Komponist, der statt in der österreichisch-ungarischen Provinz in den musikalischen Hauptstädten Europas wirkte. Inzwischen hatte sich seine Musik aber schon über Drucke verbreitet und ihn berühmt gemacht.

Eine originäre „Erfindung“ (bzw. Entwicklung) Haydns ist das Streichquartett, von 1759-1803 entstanden je nach Zählung bis zu 83 Werke (bei einigen Quartetten hat sich herausgestellt, dass Haydn nicht der Autor ist). Wie immer in der Musikgeschichte gibt es natürlich Komponisten, die etwas früher als andere gefunden haben – so wurden durchaus schon vor Haydn Kompositionen verfasst in der Besetzung mit zwei Violinen, Viola und Violoncello, u.a. von Georg Philipp Telemann (1681-1767) und Matthias Georg Monn (1717-50). Trotzdem darf Haydn als der Erfinder des klassischen Streichquartettstils gelten.

Was diesen ausmacht, wollen wir vor allen Dingen an zwei Werkreihen erkunden, die eine wichtige Stellung in Haydns Gesamtschaffen einnehmen: Die jeweils sechs Quartette op.20 (1771) und op.33¹ (1782). Dazwischen hat er tatsächlich keine Streichquartette komponiert und die beiden Werkreihen zeigen auch signifikante Unterschiede auf, so dass wir eine kompositorische Entwicklung oder Konsequenz annehmen dürfen. Viel ist aus den Worten herausgelesen worden, die Haydn an einen Gönner bezüglich der Quartette op.33 schrieb: „...sie sind auf eine ganz neu Besondere Art, denn zeit 10 Jahren habe ich keine geschrieben.“² Das mag eine Art Werbespruch sein, aber schon Haydns Zeitgenossen begriffen diese Quartette als „klassisch“: sie wurden zu den beliebtesten Stücken, die er bis dahin komponiert hatte.

Was hat nun Wolfgang Amadeus Mozart mit Haydn-Quartetten zu tun? Der jüngere Komponist hat die Quartette des älteren zum Vorbild genommen, die 1773 komponierten Quartette KV 168-173 des 17jährigen weisen viele formale Ähnlichkeiten zu op.20 auf. Seine nächsten sechs Quartette von 1782-85 jedoch nehmen in einer Widmung ausdrücklich Bezug auf den verehrten Haydn und sind eine unmittelbare kompositorische Reaktion auf dessen op.33. In welcher Form dies geschah, werden wir versuchen, an ausgewählten Werken herauszufinden. Gemeinhin spricht man von den „Haydn-Quartetten“, das populäre Diktum vom „Papa Haydn“ geht auf Mozart zurück.

1.2 Erwartungen an die Form

Das Streichquartett als *die* klassische Kammermusikform ist bei beiden Komponisten normhaft viersätzig (bei Haydn immer ab op.9). Wir erwarten als Eingangssatz einen Sonaten-

¹ Die Zählung in Opus-Zahlen und die Reihenfolge innerhalb der Reihen entstammt der ersten Gesamtausgabe der Quartette von dem Komponisten und Verleger Ignaz Pleyel aus den Jahren 1802-05. Der niederländische Musikwissenschaftler Anthony van Hoboken hat in den 1950er bis 70er Jahren ein *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* erstellt, das die Reihenfolge der Komposition wiederherzustellen versucht. Die Streichquartette bilden in diesem Verzeichnis die Gruppe III.

² zitiert nach Feder, Georg, *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München 1998, S.56

hauptsatz – inwieweit Vorstellungen von „erstem und zweitem Thema“ ihre Erfüllung finden, muss beobachtet werden.

Als zweiter Satz folgt ein langsamer, als dritter ein Menuett mit Trio – bisweilen ist die Reihenfolge der Mittelsätze vertauscht.

Das Finale bildet meist ein sehr schneller Satz, der wieder ein Sonatenhauptsatz sein kann, aber auch andere klassische Formen wie Rondo, Sonatenrondo und Variationsfolge sind bekannt.

Wenn man bedenkt, dass langsame Sätze oft zwei- oder dreiteilig mit der Tonartenfolge I – V – I sind und auch Menuette (sowie die meisten Trios) in einer inneren Dreiteiligkeit mit übergeordneter Zweiteiligkeit komponiert sind, wird deutlich, dass das Kompositionsprinzip „Sonatensatz“ nicht nur die Ecksätze betrifft und u.U. den ganzen Zyklus beherrschen kann.

Bleiben wir beim Menuett. Es ist der kürzeste und übersichtlichste Satz. Aus der Formenlehre kennen wir die Form:

Menuett

:a	:	:b	a'	:
T→D		D→	T	

Trio in derselben Form (u.U. verkürzt), Menuett *da capo* (heute im allgemeinen ohne Wiederholungen gespielt). Betrachten wir also zunächst ein Menuett aus op.33, den sogenannten „Russischen Quartetten“ (sie sind dem russischen Großfürsten und späteren Zaren Paul I. gewidmet).

1.3 Das Quartett op.33 Nr.4 B-Dur Hob.III:40

1.3.1 II. Satz „Scherzo. Allegretto“

Zunächst überrascht der Titel, geht man doch im allgemeinen davon aus, dass das *Menuett* erst bei Beethoven zum wesentlich schnelleren *Scherzo* mutiert. In Haydns Gesamtwerk steht die Bezeichnung für den mittleren Tanzsatz singularär da: Scherzi erscheinen nur in op.33, unterscheiden sich aber in Tempo und Gestik nicht von Menuetten.

Die T.1-8 sind satztechnisch sehr einfach gehalten: Vl.1+2 in Oktaven und Vla+Vc. weitestgehend im Einklang bilden einen transparenten *Melodie-Bass-Satz*. Erst ab T.5 fächert sich die Basslinie zur Terzmixtur auf, die Schlusstakte sind dann vierstimmig ausgesetzt. Diese Satzart ist ein Rückgriff auf den frühesten klassischen Stil, häufig verwendet u.a. in den Quartetten op.1 und 2 (diese hießen ursprünglich noch „Divertimenti“).

Die acht Takte folgen zwar einem harmonischen Bogen von der Tonika über die Dominante zurück zur Tonika, trotzdem lassen sie sich nicht als *Periode* im engen Sinne bezeichnen. Es fehlt der unterteilende Halbschluss in der Mitte, trotz der Wiederaufnahme des eröffnenden Motives der Oberstimmen im Bass T.5f (in einer einfachen Form des *doppelten Kontrapunktes*) können wir keine Einteilung in Vorder- und Nachsatz vornehmen. Wir nennen dieses achttaktige Gebilde deswegen *Satz* im Sinne eines allgemeinen Überbegriffes wie das englische *sentence* (im Gegensatz zu *mouvement* oder *setting*, die in anderen Zusammenhängen die Übersetzung des deutschen „Satz“ bilden).

Die T.9-16 bilden einen Mittelteil, hauptsächlich in der Oberquinttonart¹ F-Dur, wieder in sehr einfachem Satz (Melodie-Bass mit Austerzung der Unterstimme), T.17-24 sind eine fast wörtliche Reprise des Beginns, nur angereichert durch eine Ligatur der Vla.

¹ Ich bevorzuge den Begriff Oberquinte gegenüber Dominante, wenn es um die Tonart der betreffenden Stufe geht. Eine Dominante ist die Funktion, die zurück zur Tonika führt.

Während das Scherzo ein Musterbeispiel für periodische Regelmäßigkeit darstellt, erlaubt sich das (unbenannte) Trio in b-Moll (in der alten Ausgabe wird es traditionell *Minore* genannt) einige interessante Unregelmäßigkeiten: Der A-Teil umfasst 9 Takte (in 4+5), der B-Teil 10 (wenn überhaupt teilbar, dann in 4+6). Obwohl unregelmäßige Bildungen bei Haydn durchaus häufig vorkommen, war ein 9taktiger Satz den Herausgebern im 18. und 19. Jhd. wohl nicht ganz geheuer: sie kürzten den A-Teil des Trios um einen Takt, ein Fehler, der erst von der Urtextausgabe der Kölner Haydn-Gesellschaft vor wenigen Jahren korrigiert wurde.

Abb.: op.33 Nr.4, II. Scherzo, A-Teil des Trios nach der Eulenburg-Ausgabe¹ und fehlender Takt 30

Der Tonartenplan des Minore ist typisch für Mollsätze:

:a	:	:a'	:
t→tP		tP→D→t	

Da das Trio mit einem Motiv auskommt – Seufzer in ♩ , kontrapunktiert mit fächerartig gegenläufigem Seufzer ♩ – kann man hier nicht wie im Scherzo von einer inneren Dreiteiligkeit sprechen. Das Trio ist zweiteilig und monothematisch.

Der zweite Teil des Trios zeigt einen sorgfältig komponierten Tonhöhenverlauf: In einer mehrfach gekräuselten Welle senkt sich die Melodie vom Spitzenton b'' bis zum abschließenden b' . Einen solchen skalenartigen Gang der zentralen Töne (eine Art *guiding line*) durch die Oktave nennen wir *Oktavzug*.

Für einen ersten Eindruck mag dies reichen, eine vollständige Analyse sollte einen genaueren Blick auf Harmonik und Stimmführung werfen. Wenden wir uns dem ersten Satz zu. Die eröffnenden Sätze werden meist am Genauesten analytisch betrachtet, da sie oft die umfangreichsten sind und in der wichtigen Sonatenhauptsatzform komponiert sind.

1.3.2 I. Satz „Allegro moderato“ B-Dur, C, 89 Takte

Wie sollen wir analysieren? Sollen wir unser Wissen über Sonatenhauptsatzform aus Büchern oder dem Formenlehre-Unterricht anwenden und die zu erwartenden Formteile versuchen in dem Stück ausfindig zu machen?

Diese Untersuchungsmethode nennt man in der Wissenschaft eine *top-down*-Vorgehensweise. Die Analyse verfährt dann *induktiv*, einer strengen Hierarchie von Großform über Formteile, interpunktischer Gliederung bis zur motivischen Ebene folgen.

Oder sollen wir das Stück nur von innen heraus betrachten, Sekundärwissen ignorieren, also *deduktiv* analysieren, in einer *bottom-up*-Vorgehensweise?

Beide Betrachtungsweisen können angemessen sein, am Besten sollte man das Werk aus beiden Blickwinkeln betrachten. Wir orientieren uns an der Vorstellung eines *idealen Hörers*,

¹ Haydn, Joseph, *Sämtliche Streichquartette in Einzelausgaben*, hrsg. Wilhelm Altmann, Edition Eulenburg London, Zürich, Mainz, New York (1. Hälfte des 20. Jhds.)

der nichts über das Werk selber weiß, perfekte Vorbildung in Formenlehre hat, alle Verläufe im Stück zur Kenntnis nimmt und an diese Erwartungen über den weiteren Verlauf knüpft. Diesen Hörer, der alles weiß, aber das Stück nicht kennt, gibt es natürlich nicht – aber er vereinigt in sich die kognitiven Erkenntnisse, die wir nach mehrmaligem Studium anhand der Noten und evtl. einer Einspielung erlangen.

Dies nur ein erster Gedanke zum analytischen Zugang – dieses Grundproblem der Werkanalyse wird uns sicherlich im Verlaufe des Semesters noch oft begegnen.

Sortieren wir zunächst einmal unser Vorwissen über die Sonatenhauptsatzform, ganz im Sinne einer induktiven Methode. Anschließend vergleichen wir unser erworbenes Wissen mit dem Werk und kehren dann die Betrachtungsweise um.

Folgende Formteile erwarten wir in einem Sonatenhauptsatz:

evtl. langsame Introdution

Tonart Mollvariante?

Exposition (in Wiederholungszeichen)

- | | |
|---|--|
| 1. Thema | Tonika |
| <i>Ist das „Thema“ ein Motiv, eine Phrase, eine Periode oder der ganze Formteil?</i> | |
| Überleitung | modulierend |
| 2. Thema | Oberquint-Tonart (in Mollwerken die Parallele) |
| <i>Wer hat dieses schöne Märchen vom lyrisch-weichen-weiblichen zweiten Thema gehört (gegenüber einem männlich-markanten ersten)?</i> | |
| Schlussgruppe | OV |

2. Teil (immer in Wiederholungszeichen?)

Durchführung

- Eröffnung
- zentraler Teil mit Sequenzen, Modulationen (?), thematisch-motivischer Arbeit (?)
- Rückführung

Reprise

- Wiederholung der Exposition ohne Tonart-Konflikt T-OV, die Überleitung muss verändert werden (Einrichtung), um Modulation zu vermeiden

evtl. Coda

Der Eingangssatz von op.33/4 hebt ohne langsame Einleitung mit dem Thema an, das zunächst in seiner harmonischen Disposition etwas überrascht: es beginnt unvermittelt mit einem D₇. Es ist nicht als Periode oder 8taktiger Satz formuliert, vielmehr reiht sich Phrase an Phrase (meist zweitaktig). *Alle* diese Teilsätze enden jeweils auf der Tonika, in den Takten 2, 4 in der Taktmittle, T.5 am Ende, T.7 und 9 Mitte, dann nach vier weiteren Takten in T.13 auf 1. Diese ständige, scheinbar gleichförmige Aneinanderreihung wirkt ziemlich witzig, als ob dem Komponisten immer noch ein kleiner Kommentar einfiel. Vor allem die abschließende Figur, das klopfende *f-f-d* im Unisono wird scherzhaft aufgefasst – beinahe klingt sie wie ein kindlicher Spottruf („ätschibätsch“), spätestens wenn das Violoncello zu T.13 noch einmal den Terzruf alleine hinterherschickt.

Motivisch bringt die erste Phrase alles Wesentliche, da danach die Unterteilung in einen Satz unmöglich ist, fällt es schwer, den Begriff „Thema“ treffend anzuwenden. Die klassische Kompositionslehre sprach von diesem ersten Formteil als „Hauptsatz“. Diesen Begriff wollen auch wir lieber verwenden als „1.Thema“ (wenn wir eines eingrenzen können und ein zweites vorkommt, können wir die Bezeichnung gerne wieder verwenden!).

Mit einem Zwischen-D^v zu g-Moll, der T_p, beginnt ein modulierender Teil in T.13 Mitte, also die Überleitung.

1.3.1.2 Nachtrag zum Scherzo – Trio (siehe S.3 Mitte)

Der erwähnte *Oktavzug* im zweiten Teil des Trios (T.34-43) lässt sich in einer Notengrafik etwa so darstellen:

Oktavzug

Trugschluss in b-Moll (Modulation)

Romanesca (z.B. Pachelbel-Kanon, Greensleaves)

Die allgemeine Satztechnik, ständige Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen zu erzeugen, nennt man Fächer. Das Satzmodell der *Romanesca* (I-V-VI-III-IV-I mit Stimmzug in der Oberstimme) bildet das Gerüst zu vielen Stücken der Renaissance und des Barock. Am bekanntesten sind das englische Volkslied „Greensleaves“ (spätes 16. Jhd.) und der Kanon von Johann Pachelbel (ca. 1680). Haydn nutzt die Wendung von der III. in die IV. Stufe von Des-Dur als Trugschluss V-VI in b-Moll. Also bildet der Ausschnitt der *Romanesca* das modulierende Gelenk zurück in die Haupttonart des Trios.

1.3.2.2 Fortsetzung Analyse I. Satz

Die Überleitung umfasst lediglich vier Takte (T.13 III – 17 II). Das bisherige metrische Gefüge bestand durchweg aus großem Auftakt (Zählzeit III und IV) und halbem Volltakt (I und II). Die einzige Ausnahme befand sich in T.6, wo ein Sequenzglied eines Modells volltaktig begann (damit eine dreitaktige Phrase aus jeweils 1 ½ Takten Modell und Sequenz bildend).

In T.14 wird nun die abgewandelte wellenartige Figur aus T.1 über den ganzen Takt gedehnt – damit geraten wir ab T.15 kurzfristig in ein volltaktiges metrisches Gefüge. Dies währt jedoch nur bis zum Halbschluss in T.17 I + II. Diese metrische Unsicherheit bzw. Variante verstärkt den überleitenden Charakter der Stelle. Die Modulation in die *OV*-Tonart geschieht mittels einer Zwischendominant-Kette:

14

B: (Dv) 5

F: S6 Tp 3 D7 3 T S6 D7 3 4-3 D2-1

Der Beginn des nächsten Abschnittes ist nicht besonders deutlich gekennzeichnet. Wir erkennen diesen Formteil nur an dem Halbschluss zuvor und der erreichten Tonart F-Dur. Motivisch kann man hier nicht von einem eigenständigen zweiten Thema sprechen: Das metrische Gefüge großer Auftakt mit Dominante und halber Volltakt mit wellenartigem Lauf in der Oberstimme erinnert trotz einiger Unterschiede im Detail deutlich an den Beginn.

Deswegen empfiehlt sich nicht der Begriff eines „zweiten Themas“ – zu stark ist diese Motive mit dem Hauptthema verwandt. Der historische Begriff ist *Seitensatz* (Vorsicht, nicht mit den grammatikalischen Bezeichnungen Haupt- und *Nebensatz* verwechseln!).

Der Seitensatz wird nach 8 ½ Takten begrenzt von einem kadenzierenden Quartsextakkord mit nachfolgendem Triller (T.25). Wo immer diese Kadenz auftaucht (manchmal erscheint sie genauso wie bei einer Solokadenz in einem Konzert), können wir davon ausgehen, dass eine

Formgrenze vorliegt. Auch Mozart benutzt diese Wendung meist, um die Schlussgruppe abzusetzen.

The image shows two musical examples. On the left, Haydn op.33 Nr.4, measures 25-30, showing a piano accompaniment with a melodic line in the right hand. On the right, a 'typische Solokadenz' (typical solo cadenza) with a 'Cadenza' label and a trill ornament.

Die elementare Aufgabe der Schlussgruppe ist es, die erreichte Tonart kadenziell zu festigen. Daraus kann in umfangreicheren Stücken ein eigener thematischer Teil werden. In diesem Fall jedoch besteht die Schlussgruppe (T.26-30) nur aus einem Pendeln zwischen T und D. Trotz der simplen Harmonik sind die immer wieder ansetzenden Melodiefloskeln geistreich eingesetzt. Die fast Atemlose Aneinanderreihung (insbesondere T.29 auf III) erinnert an den wiederkehrenden Spotttruf des Hauptsatzes, auch die Terzbrechungen der Begleitstimmen (Vla. und Vc. T.27f) könnten motivisch von diesem abstammen.

1.3.2.3 I. Satz Durchführung (T.30-51)

Wie in vielen klassischen Werken beginnt die Durchführung mit einer Variante des Beginns, hier setzt Haydn unter den gleichen Melodieton f' einen Dominantseptakkord auf B. Die Auflösung nach Es-Dur erfolgt aber nicht auf Schlag I, sondern erst in der zweiten Takthälfte. Danach wird der Anfang der Überleitung wörtlich zitiert. Diesmal allerdings wird das mit dem D_V angesteuerte g-Moll als neue t beibehalten. Ab T.36 beginnt eine ausgedehnte Sequenz, die in unregelmäßiger Folge mit Terz- und Quintfällen arbeitet und einen großen Bogen in g-Moll beschreibt. Sie endet in T.47 mit Halbschluss D-Dur.

Motivisch beschränkt sie sich auf komplementär gesetzte Spotttrufe in den drei unteren Stimmen, die 1.VI. brilliert darüber in Arpeggio-Figuren. Die harmonische Abfolge erscheint in der Reduktion folgendermaßen:

The image shows a harmonic reduction of the sequence from measure 36 to 49. The top part shows the chord sequence: t , D_3 , t , tG , $(D_V)_5$, s , $(D)_7^{[dP]}$, D_7 , d_3 , D_7 , t_3 , D . The bottom part shows a melodic line with a 'Terzfall' (tritone) from measure 36 to 37 and a 'Quintfall' (quintfall) from measure 36 to 49.

Man mag fragen, wieso ein Komponist eine so aufwändige Sequenz schreibt, die doch nur von g-Moll wieder zu g-Moll führt. Es ist aber eine typische Vorgehensweise insbesondere der Klassiker, in Durchführungen die Musik ins Rollen zu bringen, ohne harmonisch weiter zu modulieren. Außerdem unterstreicht diese „Ehrenrunde“ die Bedeutung der Ebene g-Moll.

In T.48 III scheint die Reprise anzufangen, allerdings in der „falschen“ Tonart Es-Dur (man nennt so etwas *Scheinreprise*). Dieser „Fehler“ wird T.51 III mit der eigentlichen Reprise in B-Dur behoben – jedoch wird das Einsetzen der Reprise vom Hörer nicht wahrgenommen, da es mitten in einer Phrase stattfindet. Die Mittel der Scheinreprise und des verschleierte Einsetzes der Reprise werden uns bei Haydns Streichquartetten des Öfteren begegnen.

Auch Es-Dur hat neben g-Moll eine strukturelle Bedeutung: es umklammert die Durchführung in der Eröffnung und der Scheinreprise (siehe Notengrafik oben).

1.3.2.4 I. Satz Reprise und Codetta (T.51-84 + 85-89)

Der Hauptsatz taucht in der Reprise wörtlich wieder auf. Nur die letzten beiden Spottrufe werden verändert (T.63). Sie modulieren nunmehr nach Es-Dur. Es folgt unmittelbar die variierte Wiederaufnahme des Seitensatzes, die Überleitung entfällt.

Der Seitensatz beginnt irregulär T.64 in Es-Dur und metrisch um einen halben Takt verschoben, also volltaktig. Als weitere kleine, aber für den Hörer wichtige Veränderung tritt zu der Welle der Oberstimmen der Spottruf als Kontrapunkt in den Unterstimmen hinzu. Nach zwei Takten moduliert der Seitensatz ins reguläre B-Dur. Dieses wird T.68 erreicht, wo der Seitensatz in wörtlicher Form, ohne den Spottruf, wieder aufgenommen wird (jedoch immer noch volltaktig). Die Kadenzakte des Seitensatzes 20-25 werden ab T.70 III durch eine neue Fassung ersetzt, die sich 5 Takte lang (ab T.71 III) über dem Orgelpunkt *f* abspielt. Das Spiel zwischen den Stimmen beschränkt sich auf klopfende Achtel und den Doppelschlag (eine Variante aus dem Auftakt zu T.5). Vor der Schlussgruppe schiebt Haydn eine veränderte Wiederholung des Hauptsatz-Beginns ein (T.76 III-79). Die zweite Phrase ab T.78 III verwendet diesmal die Zwischen-D zur *s* Es-Dur. Die Schlussgruppe folgt dann wörtlich ab T.80.

Die kleine Coda von nur 4 ½ Takten (deshalb vielleicht lieber Codetta zu nennen) beschränkt sich auf die Wiederholung der ersten Phrase, die zur *s* geführt wird, der Schluss des Hauptsatzes (wie T.11f) beendet den Satz.

1.3.2.5 Ziel der Analyse – Zusammenfassung

Die Musik in treffenden Beschreibungen nachzuvollziehen ist ein unumgänglicher Teil einer Analyse. Mit den uns zur Verfügung stehenden Werkzeugen der harmonischen, interpunktischen und melodisch-thematisch-motivischen Analyse und – falls möglich – in angemessen gut formulierter Sprache demonstrieren wir einem interessierten Leser, wie das Stück verläuft, wie es gemacht ist. Dass ich dabei nicht jede Stelle unter jedem Aspekt gleich detailliert beschrieben habe, ist keine Faulheit: Die Analyse darf sich nicht in zu vielen Kleinigkeiten erschöpfen. Vor allem Selbstverständliches muss nicht immer gezeigt werden (z.B. einfache harmonische Verläufe, relativ unwichtige Varianten). Was wir allerdings für wichtig und unbedeutend halten, kann von Analyse zu Analyse, von Autor zu Autor, unterschiedlich ausfallen.

Schon allein deswegen, aber auch, weil Analyse Interpretation, künstlerische Betätigung ist, müssen wir uns nach *Bedeutung* fragen.

1. Warum hat der Komponist bestimmte Dinge so und nicht anders gemacht?
2. Was bedeutet das Stück oder einige Details für den spielenden Interpreten?
3. Was bedeutet es für mich (u.U. für mich als analysierenden Spieler)?

Dabei müssen wir uns etwas von Erfahrung und Intuition leiten lassen. Die wichtigsten Fragen ergeben sich aus der Analyse selber. Hier: Warum ändert Haydn die Reprise so umfassend? Gibt es dafür Gründe im Werk?

Um solche Fragen zu beantworten, verlassen wir (endgültig) das Terrain *objektiver* Betrachtung (kann Betrachtung überhaupt objektiv sein?). Nun geht es um *subjektive* Meinung.

In diesem Sinne: Ich finde, die Veränderungen der Reprise folgen aus der Durchführung und ihrem individuellen Tonartenplan. Es fällt auf, dass Es-Dur als Tonart oder Stufe sehr häufig aufgesucht wird. Die Durchführung beginnt mit dem Hauptsatz-Thema in Es-Dur und endet mit einer Scheinreprise in derselben Tonart. Auch der Seitensatz beginnt in dieser Tonart und die *s* Es-Dur taucht in Varianten des Hauptsatz-Themas vor der Schlussgruppe (T.79) und in der Codetta auf (T.86).

Der eher dramatische Hauptteil der Durchführung, die Sequenz T.36-48, steht aber in g-Moll (mit einer überraschenden Ausweitung über den *B*₇ nach d-Moll T.43f). Motivisch

nimmt das Motiv des Spottrufes in diesem Teil Überhand – folgerichtig taucht es in der Reprise häufiger auf als in der Exposition.

Wir dürfen erwarten, dass diese Vorkommnisse auch im weiteren Verlauf des insgesamt viersätzigen Zyklus eine Bedeutung haben werde.

1.3.3 III. Largo Es-Dur $\frac{3}{4}$ 63 Takte

Hier begegnet uns wahrscheinlich schon ein solcher Bezug zum Tonartenplan: Der langsame Satz steht in der Unterquinttonart Es-Dur. Diese Tonart ist an sich zwar nicht ungewöhnlich, aber dennoch darf man Haydn unterstellen, dass er sie hier strukturell begründet. Immerhin verwenden nur 3 der 9 Quartette in Dur aus op.20 und 33 die Unterquinttonart für die langsamen Sätze – außer op.33 Nr.4 noch op.20 Nr.1 Es-Dur, op.33 Nr.3 C-Dur, die anderen suchen viermal die Mollvariante der Haupttonart auf, zweimal die Oberquinttonart.

Auch andere Details weisen auf eine zyklische Verwandtschaft hin: das Thema des langsamen Satzes verläuft wiederum in auf- und absteigender Welle und verwendet die aus dem I. Satz vertraute Figur des Sechzehntellaufes mit Appoggiatur:

The image displays two musical staves. The left staff, labeled 'III. Satz Thema T.5-8', shows a melodic line in Es-Dur with a sixteenth-note figure and an appoggiatura. The right staff, labeled 'I. Satz Hauptmotiv, Version T.13f', shows a similar melodic figure in Es-Dur, demonstrating the cyclical relationship between the two movements.

Da wir mit den Formen langsamer Sätze wahrscheinlich nicht so vertraut sind wie bei den restlichen Sätzen des Zyklus, sollten wir uns zunächst einen formalen Überblick verschaffen. Am Ende einer solchen Beschäftigung kann eine Tabelle wie die folgende stehen:

Erster Teil		
1-8 Hauptsatz	Klassische Periode als Thema mit Vordersatz T→D und Nachsatz T→T	Es-Dur
9-13 Überleitung	Modulierender Halbsatz, erweitert auf 5 Takte (Dehnung des harmonischen Verlaufes: T.11f umschreiben gleiche Stufe als S^6 und \mathbb{D}^7)	Es-Dur→B-Dur – selber harmonischer Verlauf wie Überleitung I. Satz!
14-22 (?) Seitensatz	Hauptmotiv aus Hauptsatz sequenzierend in zwei verschränkten 4taktigen Halbsätzen, zwei- ter Halbsatz modulierend	B-Dur→Des-Dur
22-25 Rückführung	Rückmodulation in vier fortspinnenden Takten	Des-Dur →Es-Dur
Zweiter Teil		
26-36 Reprise Hauptsatz	Vordersatz unverändert, Nachsatz um drei Tak- te erweitert: Kadenzharmonien (D)-S-D aus T.7 auf jeweils ganzen T. gestreckt	Es-Dur
37-40 Einrichtung	Die Überleitung entfällt, stattdessen eine Va- riante des Seitensatzes mit Halbschluss in Es- Dur	Es-Dur mit Halbschluss
41-52 Reprise	Reprise Seitensatz und Rückführung nicht we- sentlich verändert	Es-Dur→Ges-Dur→ Es→Dur
54-63 Coda	Reprise Hauptsatzperiode, Melodie ornamen- tierter, die letzten 4 T. kadenzieren über Wel- lenbewegung der Rückführung	Es-Dur

Die zweiteilige Form erinnert also an einen Sonatenhauptsatz ohne Durchführung.

Der Satz wird bestimmt von der großen Linie der 1. Violine, die anderen Stimmen sind zwar gelegentlich kontrapunktisch belebt, doch die alles beherrschende Melodie verbleibt in der Oberstimme. Durch die von Beginn an hohe Lage hat sie etwas Intensives, jedoch auch eine gewisse Süße. Geradezu spektakulär wirkt der Aufschwung bis zum c^4 in T.34, der vom Primarius einiges an Sicherheit und Klangsinn erwartet. Die Dynamik ist von Haydn anfangs nicht angegeben, in der Reprise T.26 jedoch steht *f*. Das legt für den Beginn eine eher kräftige Dynamik nahe, vielleicht aber gegenüber der Reprise noch etwas zurückhaltend.

Eine Melodie-Analyse der eröffnenden 8taktigen Periode führt zu interessanten Fragen: Wie verläuft die guiding line dieser Melodie? Was ist Kernnote, was Ausgestaltung?

Eine Reduktion, wie wir sie für das Trio des Scherzos angefertigt haben, könnte zu dem eher bescheidenen Ergebnis eines Quartzuges führen (der Aufschwung zum es^3 wäre dann Ausgestaltung). Oder ist das b^2 Spitzenton eines Quintzuges? Oder sollten wir den eigentlichen melodischen Höhepunkt als Kopfnote eines Oktavzuges denken? In letzterem Fall wäre quasi die ganze Melodie guiding line und es gäbe verhältnismäßig wenige ausgestaltende Noten.



Gerade dass sich diese Melodie nicht so ohne weiteres in Kern und Ausgestaltung aufteilen lässt, ist typisch für ihre Wirkung: Sie ergreift den gesamten zur Verfügung stehenden Tonraum (ab T.9 läuft sie bis ins tiefste Geigenregister) und unterscheidet wenig zwischen Haupt- und Nebensache, sie hat epische Wirkung – wie oben erwähnt, die „große Linie“.

Umso deutlicher ist die Welle gebaut, in der Haydn großflächig auf den absoluten Höhepunkt T.34 zusteuert: Eigentlich beginnt der langsame Anstieg schon nach der Überleitung, die sich ins unterste Register der Violine absenkte. Zunächst Takt für Takt ist eine stufenweise ansteigende Linie bemerkbar: T.14-16 $b^1 c^1 - d^1 es^1 - f^1 as^1 g^1$. Diese wird dann in T.20f wieder aufgegriffen: $f^1 ges^1 - as^1 b^1$. Hier ist ein chromatischer Anstieg vom des^1 bis zum g^1 (Reprise T.26) dazwischengeschaltet, aber der Anstieg im hohen Register geht in T.25 weiter (c^2), bis dann in T.33f die schwindelnde Höhe von b^3 , h^3 und c^4 erreicht wird.

Auch der zweite Teil nimmt diesen Stufengang des Seitensatzes wieder auf. Diesmal führt er bis zum es^3 (Entsprechung zum in b^1 T.21).

Eine vollständige Analyse müsste einige Stellen genau harmonisch analysieren (z.B. Anfang, Ausweichungen nach Des-Dur T.22 bzw. Ges-Dur T.49) und den Periodenbau detaillierter darstellen. Die Periodenerweiterung des Hauptsatzes T.6f in der Reprise T.32ff bietet sich für eine Gegenüberstellung der betreffenden T. mit Markierung der Entsprechungen an.

1.3.4 IV. Finale: Presto B-Dur 2/4 214 T.

Die vielen Wiederholungen, teils wörtlich in Wiederholungszeichen, teils variiert ausgeschrieben, verraten uns recht schnell die Großform: Es handelt sich um ein Rondo in der einfachsten und kürzesten Form (in der Formenlehre deshalb auch *Rondino* genannt). Das rasende Tempo und die trocken-witzige Formulierung der Motive lässt aber trotz der vielen Wiederholungen keine Langeweile aufkommen. Der ganze Satz wird beherrscht von nur wenigen motivischen Tongruppen: Die Dreiklangsbrechung (Auftakt zu T.1), die klopfenden Achtel (in den Unterstimmen als nachschlagende Achtel) und in T.7 die bereits aus Satz I. und III. bekannte Sechzehntelkette mit Appoggiatur. Mit diesem sparsamen Material gestaltet Haydn den Refrain und das erste Couplet, jedoch auch das zweite Couplet (wenngleich im Charakter kontrastierend) lässt sich mit dieser Motivik in Verbindung bringen. Die Motive haben auch eine Abhängigkeit von bereits von früher her bekannten: der Spotttruf und die Welle stehen fühlbar Pate.

Die Großform stellt sich folgendermaßen dar:

A (1-36)	B (37-68)	A' (69-112)	C (113-146)	A'' (147-191)
Refrain als übergeordnet zweiteilige Form mit innerer Dreiteiligkeit: :a :b-a: 8taktiger Satz, b-Teil in 8+4+4+4, wörtliche Reprise a-Teil.	Couplet in ähnlicher Dreiteiligkeit wie der Refrain, allerdings variierte Reprise und angefügte Rückleitung zum Refrain	Refrain, Wiederholung des a-Teils ausgeschrieben und beim zweiten Mal ornamentiert, b-a-Teil ohne Wdhl., ähnlich ornamentiert	Couplet, wieder ähnlich dreiteilig. Wellenartige Begleitmotive und Dynamik kontrastieren mit dem bisherigen Satz	Refrain ähnlich A', Variation diesmal kapriziöse Sprünge (ähnlich T.5), T.191-214 Coda mit fragmentiertem Thema, Schluss mit witzigen Pizzicati
B-Dur – mod. Mit Halbschluss A-Dur – B-Dur	Es-Dur – B-Dur – Es-Dur	s. A . Halbschluss A-Dur mit Vorschlagskette	g-Moll →B-Dur – B-Dur→g-Moll	s. A . Halbschluss noch mehr erweitert

Der Tonartenplan bezieht sich ganz offensichtlich auf die wichtigen Stufen der bisherigen Sätze, Es-Dur und g-Moll waren zuvor schon Bezugsebenen, nun werden sie zu Tonarten der Couplets. Außerdem ist der Halbschluss A-Dur markiert (zu einem nicht erscheinenden d-Moll). Es mag etwas spekulativ wirken, aber ich behaupte, A-Dur (siehe I. Satz T.43) bildet den Gegenpol zu der Tendenz der Harmonik, Unterquintregionen aufzusuchen (im Scherzo und langsamen Satz sogar die sich sehr tief im Quintenzirkel befindenden b-Moll, Des-Dur und Ges-Dur). B-Dur, Es-Dur, g-Moll und A-Dur bilden sozusagen die vier harmonischen Pole des gesamten Streichquartetts. Wir erinnern uns: das Hauptthema eröffnete sofort mit der D, der Quintfall ist also in diesem Stück eine Urzelle.

1.3.5 Zusammenfassung und Ausblick

Haydn schreibt hier (und in allen seinen Streichquartetten) eine sehr klare und transparente Musik, formal erlaubt er sich aber vor allem im I. Satz einige Freiheiten mit der Sonatenhauptsatzform: die Reprise ist recht stark verändert, die Durchführung hat Einfluss auf sie.

- Motive, die in der Durchführung vermehrt auftauchen, durchdringen dann auch die Reprise.
- Abschnitte, die in der Durchführung schon erschöpfend behandelt werden (hier das Zitat der Überleitung), fallen in der Reprise weg.
- Der spezielle Tonartenplan (hier mit Es-Dur und g-Moll) hat Einfluss auf den späteren Verlauf des Werkes: Hier gibt es eine *Scheinreprise* in Es-Dur (Scheinreprise werden wir als häufiges Mittel der Gestaltung bei Haydn erkennen), die Stufe Es-Dur taucht vermehrt auf, der langsame Satz und ein Couplet des Finalrondos stehen in dieser Tonart.

Von dem kolportierten Konzept der zwei Themen müssen wir uns im Falle Haydn verabschieden, seine Sonatenform ist meist *monothematisch* gestaltet. Außerdem verwischt er hier manche Formgrenzen: der Einsatz des Seitensatzes ist nicht markiert. In diesem Werk mag das aber zunächst an der spezifischen Gestalt der Themen liegen, denn alle Formteile (und Themen) des I. Satzes beginnen mit Dominant-Klängen. Das lässt ihre Anfänge meist aus den davor erklingenden Teilen hervorgehen.

Als nächstes betrachten wir ein früheres Werk, das Streichquartett Hob.III:32 bzw. op.20 Nr.2 in C-Dur, das formal einen noch experimentelleren Komponisten Haydn zeigt.