

2.1 Quartett C-Dur op.20 Nr.2 Hob.III:32

2.1.1 I. Moderato, C-Dur, C, 106 Takte

2.1.1.1 Exposition

Wie in der Einleitung erwähnt, hatte Haydn in den 10 Jahren vor op.33 (1781/82) keine Streichquartette komponiert. Deswegen dürfen wir gespannt sein, ob sich ein früheres Streichquartett anders darstellt als op.33. Hatte Haydn tatsächlich nach Komposition von op.20 (1771/72) eine stilistische „Streichquartett-Krise“, wie einige Autoren mutmaßen¹?

Die zyklische Großform hat sich ab op.9 (um 1768-90) nicht mehr verändert: vier Sätze, davon der erste in Sonatenhauptsatzform, die mittleren langsam und Menuett. Aber bereits der Beginn des ersten Satzes aus op.20 Nr.2 zeigt eine zu op.33 prinzipiell verschiedene Satzweise: Ein 6 Takte langer dreistimmiger Satz (im doppelten Sinne als *setting* und *sentence*) zeigt große Abhängigkeit von barockem kontrapunktischen Denken. Das Cello hat in intensiver Tenorlage die Oberstimme, die Viola liefert dazu einen Bass, der genauso gut aus einer polyphonen Triosonate stammen könnte. Die zweite Geige füllt in der Mitte auf, im ersten Takt zitiert sie die alte Diskantklausel in ihrer klassischen Form als Synkopation; ab T.2 spielt sie eine Unterterzung der Melodiestimme. Die fortspinnende Erweiterung der T.1-4, die mit einer Kadenz vorläufig enden (sie wird überspielt), erklingt denn auch wieder in typisch klassischer Satzweise: über dem trommelartig gespielten Orgelpunkt *c* der Viola bringen Vc. und Vl.2 in überwiegend Sexten und Terzen eine beliebte Kadenzwendung: T.5 T-S-D7-T, T.6 intensiviert diese Fortschreitung zu T-(D7)-S-D7-T. In der Musiktheorie der Zeit wurde letztere Kadenzwendung mit dem Namen *Ponte* (Brücke)² versehen.

Diese ersten Takte erweisen sich bei Kenntnis des weiteren Satzes als Fundus von verschiedenen motivischen Tongruppen, aber auch anderen thematischen Zellen (z.B. Satztechniken, Rhythmen), die den Verlauf prägen. Aufgezählt sind dies:

1. Melodiestimme des Vc. als motivisches Thema
2. Vorhaltswirkung T.1 mit Diskantklausel
3. Parallelführung in Terzen – daraus wird später T.12 absteigende Welle in Terzen und Sexten
4. Kadenzweiterung T.4ff mit Ponte-Modell (D7)-S-D-T
5. Sextolen-Rhythmus T.5

Nach einer einfachen Modulation erklingen diese 6 Takte nun quasi wörtlich noch einmal, aber in der Tonart G-Dur, veränderter Instrumentation und in hoher Lage. Die Ausgaben sind sich über den ersten Ton der Vl.1 (Auftakt zu T.7) nicht ganz einig: Autograph und Urtext-Ausgabe nennen *c*“, andere Ausgaben entscheiden sich aus verständlichen Gründen für *d*“. *C-g* wäre zwar die korrekte tonale Beantwortung im Sinne einer Fuge, das *c* ist im Zusammenklang allerdings die Septe einer Dominante und wird nicht regelmäßig nach unten weitergeführt, wirkt somit klanglich etwas verloren.

Abgeschlossen wird dieser Satz ab T.12 durch die oben erwähnte Welle in Terzen und Sexten über Orgelpunkt *G*. Der Abschluss in G-Dur wird als Halbschluss gedeutet und in T.15 beginnt der Abschnitt scheinbar ein 3. Mal (in wieder veränderter Stimmanordnung), jetzt zurück in C-Dur. Doch bereits ab T.16 kommt ein neues motivisches Element ins Spiel: die weit ausgreifenden Arpeggi des Vc.

¹ Vor allem deutsche Musikwissenschaftler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vertreten diese These, darunter Adolf Sandberger, Friedrich Blume und Ludwig Finscher. Mehr dazu im Kapitel über op.20 (S.43ff) in Georg Feders Werkführer „Haydns Streichquartette“, München 1998

² Riepel, Joseph: *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*. In: *Zeno.org: Musiktheorie des 18. Jahrhunderts (Daten-DVD)*, Berlin 2007

Die dreimalige Vorstellung des Themas in der Tonartenfolge T-OV-T erinnert nicht zufällig an die Einsätze in einer Fuge, Satztechnik und Stilistik verweisen deutlich auf barocke Kontrapunktik. Aber es ist keine Fuge (eher eine Triosonate), wo befinden wir uns also im Formablauf eines Sonatenhauptsatzes? Aus vielen Beispielen ist bekannt, dass Überleitungen gerne mit einer angegangenen Wiederholung des Hauptsatzes beginnen. Ungewöhnlich ist allerdings, dass der Hauptsatz schon die Tonartenfolge der Exposition aufweist. Das lässt formale Konsequenzen erwarten!

Die Überleitung T.15ff bietet nun eine gestraffte und variierte Version des Hauptsatzes. Es fehlt die Entsprechung zu T2f, T.16 entspricht bereits T.4, zweimal in der Ponte-Harmonisierung mit Zwischen-Dominante. Die neue Arpeggien-Figur des Vc. wird in T.18 von der VI.1 aufgegriffen. T.20f enden mit einem Quartsextakkord und Auflösung zu G-Dur, wirken also als Halbschluss.

T.21 auf II beginnt allerdings ohne Frage in G-Dur mit dem bereits bekannten Motiv der Welle in Terzparallelen. Ist dies der Seitensatz?

Es gibt weitere Stellen, deren Erscheinung für den Beginn des Seitensatzes sprechen könnten: Die sehr deutliche Kadenz nach G-Dur T.29 und der Halbschluss D-Dur T.33. An keiner der fraglichen Stellen erklingt wirklich neues thematisches Material, alles erscheint als Ableitung aus dem Motivvorrat des Beginns. Als Abschluss eines Formteils erscheint T.29 am stärksten, die danach folgenden Sextolen sind aber lediglich eine direkte Fortspinnung der Sextolen T.26f. Alle drei Stellen eint eine sehr spezielle Satzart: Zwei Ebenen in Terzparallelen bilden einen kontrapunktischen Melodie-Bass-Satz.

Wir müssen uns nicht festlegen. Der Beginn des Seitensatz bleibt offen, da der Tonartenplan von Anfang an in Frage gestellt wurde – diese Mehrdeutigkeit ist die erwartete formale Konsequenz. Mehr noch als der Hauptsatz, der sich andeutungsweise als 4Takter mit 2taktiger Erweiterung darstellt, ist die Seitensatzgruppe T.21 II-44 I (nur definiert durch die Tonart G-Dur und den ausgeterzten Melodie-Bass-Satz) eine Reihung von Phrasen unterschiedlicher Länge.

Harmonisch originell ist der letzte Abschnitt der Seitensatzgruppe T.37ff: (G-Dur) D7- - t - tG - - $\mathbb{B}_{5>}^{\vee}$ - D^{46_35}.

Die verspielte Bestätigung der Tonart G-Dur mit den fast ausschließlichen Funktionen D und T im ständigen Wechsel T.44-47 fungiert als Schlussgruppe.

2.1.1.2 Durchführung

Die Durchführung (T.48-80) hebt nun sofort mit einer ausführlichen Sequenz an, die in ihrer Machart der späteren aus op.33 Nr.4 recht ähnlich ist. Nur ist die Satzweise, der allgemeinen des ganzen Quartetts entsprechend, polyphoner gestaltet: über akkordischem Arpeggienspiel der Mittelstimmen wechseln sich Vc. und VI1. mit einer rhythmisch vom Hauptthema abgeleiteten Figur taktweise ab. Der Harmonieverlauf von T.48-60 sieht reduziert so aus:

48

Modell Sequenz

[d] s D t (D) [s] (D7 - D4) [ii] dP (D) [tP] D7 D4 tG D_v D

Die wichtigsten Töne des Bassverlaufes bildet die chromatische Abwärtsbewegung *d-c-h-b-a-gis* in den Takten 50-51-52f-55-56f-59. Dies erinnert an die Harmoniefolge von T.37-43.

Es folgt eine Scheinreprise in der Haupttonart der Durchführung, d-Moll, mit einer aufwärts gerichteten Sequenz:

T.34-63 in Es-Dur ist auch eine freie zweiteilige Form. Der Schlussteil führt z.T. wieder zurück in den Gestus des Satzanfangs, aber der erste Abschnitt des Es-Dur-Teils kann kaum gegensätzlicher zum Trauermarschgestus des Beginns ausfallen: Mit großer, lieblicher Melodie der VI.1 über einer transparenten Klangfläche der anderen Stimmen stellt dieser Teil eine lyrische Serenade dar.

2.1.2.1 c-Moll-Abschnitt T.1-33

Stichwortartige Analyse:

T.1-8 Thema als zweiteiliger, am Ende sich öffnender Satz

T.1-4 Entwicklungsartiger (Vorder-)Satz im Unisono. Vom Motiv des Anfangs wird ein Teil abgespalten und in einer Abwärtssequenz zum Halbschluss geführt.

T.5-8 Das Vc. wiederholt die Melodie des Beginns, die Sequenz wird nun von den drei Oberstimmen harmonisch ausgestaltet: Quintfallsequenz mit Vorhalten. T.8: Schluss verändert, Modulation nach f-Moll.

T.9-25 Fortspinnungsteil, geprägt durch Modulationen, rezitativische Soli der VI.1 mit akkordischen Einwüfen der anderen.

T.9-10 II 1. Solopassage der VI.1 (Arpeggio f-Moll und Abwärtswelle), T.10 schließen sich VI.2 und Vla. an in Sextakkord-Parallelführung („Fauxbourdon“-Satz).

T.10 III-13 Akkordischer Einwurf entsprechend T.8, diesmal in As-Dur (um halben Takt verschoben!). VI.-Solo wie T.9, längere Abwärtswelle ohne Sextakkorde

T.14-17 Abspaltung des Solos über den D^v zu b-Moll, das Ende T.14 erscheint. Melodischer Spitzenton im *pp*.

T.18-20 Neue rhythmische Steigerung des Unisono-Einwurfes in Sextolen b-Moll – C7. Abwärtswelle in Sextparallelen

T.21-25 Sextolen-Einwurf über D^v zu c-Moll, dann weitere Steigerung des Unisono bis zu 32-steln, Modulation nach g-Moll mit Halbschluss D7.

T.26-33 stark verkürzte Reprise in g-Moll → Halbschluss G-Dur

T.26-28 wie T.5-7 in g-Moll

T.29-33 Rückmodulation. Über umspieltem kadenzierenden D^4_6 zum Halbschluss.

(Zu einem späteren Zeitpunkt folgt eine Notengrafik, die die übergeordneten Stimmzüge dieses Abschnitts zusammenfasst.)

2.1.2.2 Es-Dur-Abschnitt T.34-63

Stichwortartige Analyse:

T.34-41 Serenaden-Thema als modulierende Periode: Vordersatz mit unvollkommenem Ganzschluss (Melodie hat Terz), Nachsatz mit Halbschluss auf \mathbb{D} . Im Vordersatz wird der melodische Spitzenton g''' des gesamten II. Satzes erreicht

T.42-52 I satzartige Erweiterung der Periode.

T.42-45 ergänzen zu einer dreiteiligen Liedform (Ganzschluss in B-Dur).

T.46-50 greift das rezitativische Element in der VI.1 wieder auf, die 5 Takte bilden eine gedehnte Kadenz T_3 -S- D^7 -T in B-Dur.

T.51 bringt erneut das Unisono in Sextolen, über D^v zu f-Moll.

T.51 III-63 Schlussteil: Reprise des Serenaden-Themas und Vermischung mit den Satzcharakteren des c-Moll-Abschnitts

T.51 III-55 II *sotto voce*-Reprise des Serenaden-Themas in f-Moll der VI.2. Durch den gedämpften Klang und die Übertragung der Melodie auf den zweiten Geiger bekommt die

Reprise etwas reminiszenz-artiges („wie eine flüchtige Erinnerung“). T.54 II Unisono-Sextole in f-Moll.

T.55 III-57 II Sequenz der T.51ff einen Ton tiefer (innerhalb eines Quintfalls).

T.57 III-63 Gedehte Kadenz zum Halbschluss G-Dur (wie T.33), zuvor wieder wellenartige Parallelbewegung der Mittelstimmen über Orgelpunkt und Liegenote G der Außenstimmen (erinnert an I. Satz z.B. T12f).

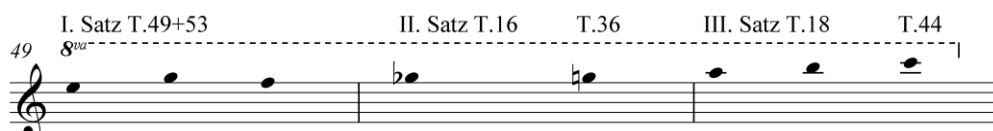
2.1.3 III. Menuet. Allegretto, C-Dur (Trio c-Moll), $\frac{3}{4}$, 86 Takte

Auf das Menuett soll hier nur kurz eingegangen werden. Die formale, harmonische und interpunktische Analyse sollte keine Probleme bereiten. Der interessanteste Aspekt ist die verbindende thematische Anlage des Satzes: Wir kennen sozusagen schon die meisten motivischen und thematischen Erscheinungen aus den früheren Sätzen, gleichzeitig gibt es einige Verbindungen zum Finale.

- Die Führung in Dezimparallelen erinnert an die häufigen Terzparallelen im Seitensatz des I. Satzes.

Nebenbemerkung: Der Vergleich der traditionellen Notenausgabe (z.B. Eulenburgs Taschenpartituren und der Nachdruck bei Dover Publications, Hrsg. Wilhelm Altmann) mit der Urtext-Ausgabe der Haydn-Gesellschaft offenbart eine fehlerhafte Lesart, die man aber als „lieb gewonnenen Fehler“ bezeichnen kann: Die verfügbaren Aufnahmen binden jeweils das dritte Viertel der Takte 1-4 (und der Parallelstelle T.49ff) an das erste an, damit den Dreiertakt elegant verschleiern (und durchaus typisch für viele metrische Experimente Haydns). Der Urtext zeigt jedoch taktweise Phrasierung an. Die Schreibweise T.49ff erklärt, woher der Fehler stammen könnte: Um anzuzeigen, dass die Stelle durchweg auf der G-Saite gespielt werden soll, schreibt Haydn einen Bogen über die ganzen 8 Takte. Eine quellenbewusste Interpretation sollte also eigentlich von der synkopischen Überbindung absehen, auch wenn gerade sie so interessant klingt. Ein Kompromiss, der durchaus mit der notierten Phrasierung übereinstimmt, wäre, die Bogenwechsel so dicht wie möglich zu gestalten.

Die extreme Höhe der VI.1 schafft einen übergreifenden Bezug zu den Spitzentönen der ersten beiden Sätze:



- Die chromatische Abwärtslinie über Bordunton *g* ab T.21 verweist schon auf das Fugenthema des Finales.
- Der erste Teil des Trios in c-Moll stellt eine Variante des Themas des langsamen Satzes dar: ähnliche Melodie des Vc. und identische Akkordtöne der Oberstimmen mit anschließendem Unisono!
- Der zweite Teil des Trios überrascht, indem er nicht die gewohnte Repriseform aufweist und sogar auf die Wiederholung verzichtet (also sofort ins *da capo* führt). Die motivische Erscheinung Unisono und ausgeterzte Mittelstimmen bei Liegeton G der Außenstimmen und Halbschluss G-Dur ist ein ganz offenkundiger Verweis auf das Ende des II. Satzes.

Diese Abhängigkeit des Menuettes von den anderen Sätzen verdeutlicht ein Problem für die Erstellung von Werkanalyse-Arbeiten: In zyklischen Sätzen kann man eigentlich prinzipiell nicht einen Satz isoliert betrachten. Am ehesten vertragen dies meist die anderen Sätze, das Menuett ist ohnehin meistens zu kurz und zu einfach gehalten. Wir müssen uns auf jeden Fall mit dem gesamten Zyklus vertraut machen, um etwaige Zusammenhänge zwischen den Sätzen zu erkennen!

Eine formale Überraschung bringt das Finale, das die polyphone Setzweise des bisherigen Quartetts zu einem neuen Höhepunkt führt: eine *Fuga a 4tro soggetti*.