

Thomas Ahrend (Berlin)

Variation der Variation oder Variante der Romanze? Zum zweiten Satz aus Mozarts Streichquintett Es-dur KV 614

I. Mischung

Viele Kompositionen Mozarts fordern die analytische Rezeption auf besondere Weise heraus, da die Vielfalt der konkreten Formgestaltungen in einzelnen Stücken selten mit den Modellen der später entwickelten Formenlehre eindeutig zu fassen ist.¹ Gleichwohl kann man bei der Analyse der Musik Mozarts von Modellen ausgehen, die – seien sie nun über andere Kompositionen oder musiktheoretisch vermittelt – einerseits sich durch ihre regelmäßige Wiederkehr als Typus darstellen – und auch deshalb als Teil des kompositorischen »Materials« angesehen werden können –,² andererseits – zumindest in einigen eben dadurch gegenüber anderen hervorgehobenen Stücken – durch immer neue Mischungen verschiedener Modelle einer einfachen Subsumption unter einen Modelltypus widersprechen. Modelle dieser Art sind für die Instrumentalmusik: Sonaten-, Rondo- und Variationensatz sowie deren Verbindung zu mehrsätzigen Sonaten bzw. Duetten, Trios, Quartetten usw. bzw. Symphonien – die auch bereits von zeitgenössischen Theoretikern wie z. B. Heinrich Christoph Koch beschrieben worden sind.

¹ Siehe z. B. Hanns Eisler in: Nathan Notowicz, *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! – Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, übertragen und hrsg. von Jürgen Elsner, Berlin (DDR) 1971, 170: »Für mich ist ein Sonatensatz von Mozart teilweise immer noch etwas fast Unbegreifliches ... Wie das zusammenhängt, nicht wahr. [...] Ich weiß nicht.«

² Siehe Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle« [1961/1963], in: *Musikalische Schriften I–III*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978 (*Gesammelte Schriften* 16), 493–540: 503: »In der Wiener Klassik etwa begreift das Material nicht nur die Tonalität, die temperierte Skala, die Möglichkeit der Modulation in vollkommenem Quintenzirkel ein, sondern ungezählte idiomatische Bestandteile, die musikalische Sprache jener Phase. Eher äußert sie sich in ihr, als daß sie darüber disponierte. Sogar Formtypen wie Sonate, Rondo oder Charaktervariation, syntaktische Formen wie die von Vordersatz und Nachsatz, waren ihr weithin Apriorien, nicht wählbare Modi der Gestaltung.«

Thomas Ahrend

Ein besonders eindrückliches Beispiel für eine mit sich gegenseitig durchdringenden Modellen entwickelte Form ist der zweite Satz aus Mozarts letztem Streichquintett in Es-dur KV 614 aus dem Jahre 1791. Das Andante stellt sich in Kategorien der Formenlehre als eine Mischung aus Rondo und Variationensatz dar, wobei vor allem das Rondo-Modell von Momenten der Sonatenform (im Sinne des von Charles Rosen beschriebenen Spektrums von »sonata forms«)³ durchzogen ist. Als langsamer Satz erhalten die Rondo-Aspekte des Satzes durch den melodisch-rhythmischen Typus des motivisch-thematischen Materials zudem den Charakter einer (instrumentalen) Romanze. (Als Beispiel kann der von Mozart selbst als »Romance« bezeichnete langsame Satz aus der *Kleinen Nachtmusik* KV 525 gelten.) Schematisch lässt sich der Verlauf folgendermaßen darstellen:

T. 1–16	A : : :	Thema	Refrain	(Hauptsatz)	B-dur
T. 17–25	Überleitung				→
T. 26–33	(A ₁)/B	(1. Var.?)	(Couplet?)	(Seitensatz)	F-dur
T. 33–36	Überleitung				→
T. 37–52	A _{1/(2)}	1./(2.?) Var.	Refrain		B-dur
T. 53–78	(A ₃)/C : : :	(3. Var.?)	Couplet	Sonatensatz	Es/(B)-dur
T. 79–88	Überleitung				→
T. 89–104	A _{2/(4)}	2./(4.?) Var.	Refrain	(Reprise)	B-dur
T. 104–116	Coda	Coda	Coda	Coda	

Ein klar abgegrenztes Thema in kleiner dreiteiliger Liedform (T. 1–16; siehe Nbsp. 1) wird zweimal (ohne die Binnenwiederholungen des Themas) in der Grundtonart B-dur stehend variierend wiederholt (T. 37–52 und 89–104). Die Variationsarbeit beschränkt sich hauptsächlich auf ornamentale Akkordbrechungen in Begleitstimmen, die Melodie des Themas (immer von der ersten Violine dargeboten) bleibt im Prinzip stets gewahrt. Die dazwischen liegenden Teile bringen andere Tonarten. Der erste moduliert zunächst in der Art einer Überleitung von Hauptsatz zu Seitensatz innerhalb einer Sonatenexposition bzw. von Refrain zu erstem Couplet innerhalb eines Rondos nach F-dur (T. 17–25), rekapituliert das variierte Thema verkürzt in dieser Tonart

³ Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York 1980.

Zum zweiten Satz aus Mozarts Streichquintett Es-dur KV 614

Andante

a₁

a₂

b

a₃

B: V

B: +v vi vii I ii V I

B: I V I vii I +v vi V I

Nbsp. 1

(T. 26–33; siehe Nbsp. 2) und führt wieder nach B-dur zurück (T. 33–36). Der zweite Zwischenteil steht unvermittelt in Es-dur und exponiert neues, gleichwohl aus dem Thema abgeleitetes thematisches Material (T. 53–78; siehe Nbsp. 3).⁴ Dieser gesamte Es-dur-Teil gewinnt allein schon durch die mit seinen Wiederholungsabschnitten gewonnenen Ausmaße ein besonderes Gewicht.

Strukturell handelt es sich um einen »Satz im Satz«, nämlich einen kleinen, aber vollständigen Sonatensatz (in Es-dur): Der Modulation nach B-dur zum Wiederholungsstrich folgt eine kurze Durchführung

⁴ Ludwig Finscher, »Bemerkungen zu den späten Streichquintetten«, in: *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, hrsg. von Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert, Stuttgart 1994, 153–162: 158, spricht vom »alt-neuen Thema« dieses Abschnitts.

Thomas Ahrend

26

a1

30

a3

F: ii VI ii

Nbsp. 2

(T. 64–67). Und in der Reprise werden die in der Exposition nach B-dur führenden bzw. in B-dur kadenzierenden Phrasen nach Es-dur gewendet. Eine Rückleitung führt zur Grundtonart des gesamten Andante und zur letzten Themen-Wiederkehr (T. 79–88). Beschlossen wird der Satz durch eine Coda (T. 104–116), in der die Grundtonart nicht mehr verlassen wird.

Welches der evozierten Formmodelle – Rondo (bzw. Romanze), Variation, Sonate – im Vordergrund steht, ist – wenn überhaupt – nicht einfach zu entscheiden. Die gesamte tonartliche Disposition ist zwar für ein Rondo von Mozart typisch, die möglichen Couplets stellen jedoch in motivisch-thematischer Hinsicht keine kontrastierenden Teile dar – wie sie etwa die bereits erwähnte Romanze aus der *Kleinen Nachtmusik* sehr deutlich enthält. Als Variationen sind die gleichen Abschnitte im Sinne des zeitüblichen Modells von Thema mit Variationen sowohl in ihrer harmonischen als auch in ihrer strukturellen Disposition zu weit vom Thema entfernt und ließen sich – mit einem modernen Ausdruck – eher als Varianten bezeichnen. Die Überleitungsabschnitte bringen Elemente der Sonatenhauptsatzform ins Spiel, so dass Refrain bzw. Thema als Hauptsatz, der Abschnitt ab T. 26 als Seitensatz und die letzte The-

Zum zweiten Satz aus Mozarts Streichquintett Es-dur KV 614

53 *sf p* *p* *cresc.* *f*

60 *f* *p* *mf* *f* *p*

64 *sf* *p* *sf* *p*

68 *sf p* *mf* *p*

76 *p* *mf*

B: II
Es: VI

(v)
ii IV V

Nbsp. 3

menwiederkehr als Reprise aufgefasst werden könnten. Allerdings werden diese Sonatenelemente durch das Fehlen einer Durchführung und einer Seitensatz-Reprise nicht explizit gemacht. Stattdessen besteht der Es-dur-Teil aus einem in sich abgeschlossenen Miniatur-Sonatensatz. Der einzige Formteil, über dessen Funktion im Gesamtzusammenhang Eindeutigkeit zu herrschen scheint, ist die Coda.

Tatsächlich finden sich in der (sehr kursorischen) Forschungsliteratur zu diesem Andante denn auch alle Möglichkeiten, eines der genannten Modelle als Grundlage der Form zu beschreiben, zumindest angedeutet.

Elaine Sisman katalogisiert den Satz im Anhang ihrer Arbeit über die Variationen von Haydn, Mozart und Beethoven als Rondo-Variation (»rv«) und bietet als Formschema die Konfiguration »A B A₁ C A₂ coda«. ⁵ Die von Sisman in der genannten Arbeit eingeführte terminologische Unterscheidung zwischen Rondo-Variation und Variationen-Rondo bezeichnet mit dem ersten Terminus eine Variationsfolge mit couplet-artigen »Zwischenperioden« und mit dem letzteren ein Rondo mit variierten Refrains. ⁶ Als in diesem Sinne verstandene Rondo-Variation ist der Satz aus KV 614 also in erster Linie eine Variationsfolge, die von Zwischenteilen unterbrochen wird. (Auch für Teile der zeitgenössischen Rezeption dieses Satzes scheint das Moment der Variation durchaus im Vordergrund gestanden zu haben: Laut den Angaben in der *Neuen Mozart-Ausgabe* erschienen ab 1793 verschiedene Klavierarrangements dieses Satzes unter den Titeln »Andante variée« oder »Andante variato«.) ⁷

(Die terminologisch an sich sehr hilfreiche Unterscheidung zwischen Rondo-Variation und Variationen-Rondo könnte allerdings noch weiter differenziert werden: Zum einen bezieht sie sich vor allem auf Finalsätze im schnellen Tempo. Zum anderen liegt Sismans Unterscheidung eine Interpretation einer Stelle aus Kochs Kompositionslehre zugrunde, die ihrerseits zu diskutieren wäre. Es handelt sich um § 107 im III. Teil:

⁵ Elaine Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge (MA) und London 1993 (*Studies in the History of Music* 5), 270.

⁶ Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, 72: »In this book I will maintain a distinction between „rondo-variation“, as [...] described by Koch to be a variation movement with *Zwischenperioden*, and „variation-rondo“, as a rondo with incidental varying – primarily that involving changes in the accompaniment and the occasional melodic embellishment – in the refrains.« Siehe auch ebd., 150.

⁷ Siehe die Vorworte von Ernst Hess bzw. Manfred Hermann Schmid in der *Neuen Mozart-Ausgabe* VIII/19, Abteilung 1, XII (1967) bzw. rev. (2005), XXI (Fn. 66).

Zum zweiten Satz aus Mozarts Streichquintett Es-dur KV 614

»Das letzte Allegro der Sinfonie wird nach Beschaffenheit des Charakters, welchen es annimmt, entweder in der Form des ersten Allegro eingekleidet, oder es erscheint in der Form des Rondo. Zuweilen enthält es auch Veränderungen über eine charakteristische Tanzmelodie, oder über einen kurzen Allegrosatz; diese Veränderungen aber werden gewöhnlich mit kurzen Zwischenperioden in nahe verwandten Tonarten, nach Art des Rondo vermischt.«⁸

Ob Kochs Hinweis, dass ein Finale auch als Variationensatz mit eingefügten Episoden »nach Art des Rondos« gestaltet werden kann, tatsächlich meint, dass dabei die Variationenreihe das vorrangige Formkonzept sei, ist nicht eindeutig. Die Formulierung lässt sich m. E. durchaus auch so verstehen, dass das Rondo als »Art« die allgemeinere Kategorie darstellt.)

Nicole Schwindt beschreibt das Stück als ein Rondo mit Zügen von Sonaten- und Variationensatz:

»Das B-Dur-Andante lehnt sich formal an ein Rondo an (mit Refrains in T. 36 und 88), sein ausgedehntes Mittelcouplet nimmt Durchführungszüge an (T. 52), und sehr subtil prägt es den Charakter eines Variationensatzes aus.«⁹

(Inwiefern das gesamte zweite Couplet an eine Durchführung erinnern soll, bleibt aufgrund der Kürze der Beschreibung offen. Vermutlich steht dabei das Schema eines Sonatenrondo im Hintergrund, in dem die Durchführung ja tatsächlich im – hier und freilich auch sonst bei Mozart häufig in arithmetischer Hinsicht gar nicht vorhandenen – »Mittelcouplet« erfolgen würde.)

Und Matthias Schmidt scheint mit seiner Beschreibung des Satzes die Elemente der Sonatenform in den Mittelpunkt zu stellen:

»Das Andante aus KV 593 [recte: KV 614] beispielsweise bildet einen Variationensatz aus, der nicht nur charakteristische Gestalten und Gesten des Rondos übernimmt (vor allem durch die unterschiedlichen Grade von Nähe und Ferne

⁸ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* [1782–1793], hrsg. von Jo Siebert, Hannover 2007, 523 (Originalpaginierung: Teil III, 314).

⁹ Nicole Schwindt, »Die Kammermusik«, in: *Mozart-Handbuch*, hrsg. von Silke Leopold unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe, Kassel 2005, 384–480: 467. (Die Taktangaben referieren hier offensichtlich immer auf die Taktzahlen der halbtaktigen Auftakte.)

der „Refrains“ zum Ausgangsthema, sowie etwa deren tonale Verzögerungen), sondern auch solche der Sonate. Es treten typische Sonatenüberleitungen als Variationselemente in Erscheinung (so schon die erste Partie nach dem Thema in T. 16ff. über dem Orgelpunkt des Cello, oder in T. 53ff.), während der Satzhöhepunkt mit seinen ausgesprochen scharfen Dissonanzen an den harmonischen Spannungsaufbau einer Sonatendurchführung erinnert (T. 64ff.). Eine eindeutige Rückkehr zum tonartlichen und thematischen Beginn findet sich in der Schlußvariation so deutlich wie nur zu Beginn selbst (T. 88ff.); diese wird von einer sonatentypischen Coda (T. 104ff.) gefolgt und kombiniert mithin das zuvor Auseinandergetretene quasi resümierend miteinander.«¹⁰

(Diese Beschreibung kann – abgesehen von der Frage, was unter »tonalen Verzögerungen« der Refrains verstanden werden soll – in einem Punkt präzisiert werden: Der »harmonische Spannungsaufbau« in T. 64–67 »erinnert« nicht nur an eine Durchführung, sondern stellt, wie bereits erwähnt, eine solche – für den in T. 53–78 artikulierten »Satz im Satz« – dar. Mit den »ausgesprochen scharfen Dissonanzen« – und dann vermutlich auch: mit dem »Satzhöhepunkt« – dürften zudem sinnvoll erst die Klänge nach T. 78 zu Beginn von T. 79, 81 und 83 gemeint sein.¹¹ Diese münden dann allerdings tatsächlich in eine Rückleitung zur Grundtonart, wie sie am Ende einer Durchführung stehen könnte und die dem folgenden Themeneinsatz den Charakter einer Reprise verleiht.)

Die Mischung der unterschiedlichen Formmodelle in diesem Andante ergibt eine widersprüchliche Konstellation, die nahezu paradox erscheint. Kaum eines der Elemente ist in seiner Funktion für den Gesamtzusammenhang eindeutig bestimmt und Charakteristika des einen Aspektes unterlaufen jeweils die der anderen. (Es handelt sich deshalb auch nicht um ein *double function form*, innerhalb derer die verschiedenen Formebenen ja ineinander greifen und sich gegenseitig in ihren Funktionen bestätigen würden.) Selbstverständlich ist es auch gerade

¹⁰ Matthias Schmidt, »Streichquintette. Über Entwicklungen (II). Mozart und die Kombinatorik der Wahrnehmung«, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, hrsg. von Matthias Schmidt, Laaber 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 2), 451–482: 481.

¹¹ Siehe auch Nbsp. 7.

Zum zweiten Satz aus Mozarts Streichquintett Es-dur KV 614

diese Widersprüchlichkeit und Paradoxität, die dem Satz seinen ästhetischen Reiz und seine Individualität verleiht.

II. Ähnlichkeit

Die folgenden mehr oder minder punktuellen Beobachtungen zu einigen Details aus Mozarts Andante aus KV 614 versuchen daher nicht, Argumente für die Entscheidung zu sammeln, welcher Formtypus diesen Satz eindeutig bestimmt. Vielmehr soll der Blick neben den immanenten Strukturen des Satzes auch auf interthematische Verbindungen zum gesamten Streichquintett-Satzzyklus und intertextuelle Aspekte zu anderen Kompositionen gerichtet werden.

Trotz seiner individuellen Besonderheiten ist dieses Andante selbstverständlich nicht vollkommen unabhängig von anderen Kompositionen. Im langsamen (Variationen- oder Rondo-?) Satz aus Haydns Streichquartett op. 55 Nr. 1 A-dur von 1787 gibt es z. B. einen Verlauf, der Mozarts Streichquintettsatz insofern ähnelt, als nach einer Modulation in die Tonart der V. Stufe ebenfalls das variierte Thema verkürzt einsetzt. (Vermutlich aus demselben Jahr stammt auch Haydns Symphonie Nr. 88, deren zweiter Satz ebenfalls zu Variationen bzw. Varianten des Themas moduliert.)¹² So vergleichbar die beiden Kompositionen sind – durchaus auch im Sinne eines noch weiter reichenden intertextuellen Beziehungsgeflechts: von den so genannten »Tost-Quartetten« Haydns (op. 54, 55 und 64) diente das Thema des Finale aus op. 64 Nr. 6 offensichtlich als Modell für das Finale aus KV 614 –,¹³ so deutlich unterscheidet sich doch ihre individuelle Form, da die vergleichbaren Strukturelemente im Zusammenspiel mit der motivisch-thematischen Gestaltung in den verschiedenen Kompositionen unterschiedliche Funktionen einnehmen. Dies lässt sich bereits an den beiden Themen erkennen: Während dem Thema aus Haydns Quartettsatz eine zweiteilige Form zugrundeliegt (eine variiert wiederholte Periode), ist das in den ersten 16 Takten in Mozarts

¹² Siehe Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, 168–170.

¹³ Siehe Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel u. a. ³1999, 327.

Streichquintettsatz präsentierte Thema eine kleine dreiteilige Liedform (siehe wieder Nbsp. 1).

Wie bei zahlreichen »originalen« Variationsthemen Mozarts innerhalb mehrsätziger Instrumentalwerke gliedert sich die dreiteilige Liedform in eine (wiederholte) achttaktige Periode aus jeweils viertaktigem Vorder- und Nachsatz, auf die (ebenfalls wiederholt) ein Achttakter mit einem viertaktigem Mittelteil und dem variierten Nachsatz der ersten acht Takte folgt: $||: a_1 a_2 :||: b a_3 :||$. Die Variation des Nachsatzes a_2 in a_3 differenziert seine Funktion: Hat a_2 durch die harmonische Disposition mit Ganzschluss gegenüber dem Halbschluss in a_1 bereits eine schließende Funktion, wird die letztere in a_3 durch die unterschiedliche melodische Gestaltung und damit zusammenhängende Harmonik in T. 14–15 noch verstärkt. Der in a_3 bereits in der zweiten Hälfte des zweiten Phrasentaktes (T. 14) – statt wie in a_2 : am Anfang des dritten Phrasentaktes (T. 7) – einsetzende Melodieton g^2 erfordert die Vertauschung der Harmonien (vii, I und +v, vi) und ermöglicht zugleich die Fortführung der melodischen Linie zum Spitzenton b^2 in T. 15. Die skalenartig aufsteigende virtuelle Linie der Harmonie-Fundamenttöne bis zum Antepänultima-Akkord der Kadenz auf der ii. Stufe in T. 6–7 (+v, vi, vii, I, ii: Fis-G-A-B-C) wird dabei in T. 14–15 durch die Vertauschung unterbrochen und gerät ins Stocken; die Kadenz setzt darauf in a_3 bereits deutlich auf dem dritten Viertel des vorletzten Phrasentaktes ein.

Das Thema besitzt darüber hinaus deutliche Bezüge auf die anderen Sätze von KV 614. Das gesamte Es-dur-Streichquintett ist durchdrungen von scheinbar abstrakten Konfigurationen, durch die die verschiedenen Sätze allerdings auditiv-sinnlich sehr konkret miteinander verbunden sind (siehe Nbsp. 4). Es handelt sich um das Element der Tonrepetition (x), des (in der Regel absteigenden, im zweiten Satz aber auch aufsteigenden) melodischen Terzganges (y) und der in der Regel aus Kombinationen der beiden anderen Elemente resultierenden oder darauf folgenden Skala (z). Das Element der Tonrepetition kann dabei auch zum Element der Figurrepetition variieren (x^*). So erscheint bereits die Wiederholung der Trillerfiguren am Beginn des ersten Satzes als verstärkende Fortführung der vorausgegangenen Einzeltonrepetition. Im Seitensatz ab T. 39 wird dann die Tonrepetition zunächst in eine

Zum zweiten Satz aus Mozarts Streichquintett Es-dur KV 614

I. Satz:

II. Satz:

III. Satz:

IV. Satz:

Nbsp. 4

Wiederholung des (insgesamt: z-bildenden) y-Elements und schließlich in eine Repetition von Dreiklangsbrechungen geführt. Und das Thema des zweiten Satzes repetiert z. B. am Ende des Vordersatzes die Vorhaltsfiguren.

Das Thema lässt sich auf einer intertextuellen Ebene auch als eine Variation bzw. Variante des Themas des zweiten Satzes aus Joseph Haydns Symphonie B-dur Hob. I:85 (*La reine*) begreifen (siehe Nbsp. 5).¹⁴ In Haydns Symphoniesatz folgt auf das Thema eine – zu-

¹⁴ Siehe Rosen, *Der klassische Stil*, 327: »Der langsame Satz [aus KV 614] steht dem langsamen Satz von Haydns Symphonie Nr. 85 „La Reine“ aus dem Jahr 1786 sehr nahe [...].«

Thomas Ahrend

The image shows two musical excerpts. The first, titled 'Andante', consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves are bass clefs, with the middle staff containing a single note marked with an asterisk and the bottom staff containing a sequence of notes. The second excerpt, titled 'Romanze. Allegretto', is attributed to Haydn and consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, showing a melodic line with some slurs. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a more rhythmic line with many sixteenth notes and a measure number '53' indicated above it.

Nbsp. 5

mindest nahezu – regelrechte Variationenfolge. Es verwundert daher nicht, dass Haydns Thema auch als kleine dreiteilige Liedform gebaut ist. (Bei Haydn endet die erste Viertaktphrase allerdings auf der I. Stufe und der gesamte erste Achtakter mit einem Halbschluss; der zweite Teil umfasst nach dem Wiederholungsstrich aufgrund von Erweiterungen und Einschüben nicht acht, sondern vierzehn Takte.) Beide Themen basieren jedoch substantziell auf der Idee eines halbtaktigen Auftaktes in Viertelimpulsen, der am Beginn der Phrasen durch die Tonrepetition betont wird, und beide Melodien schreiten vom Terzton der jeweiligen Tonart ausgehend die Skala vom Grundton zur Quinte ab (im Falle des Streichquintettsatzes ist der Quintton durch den oberen Vorhalt ornamentiert).

Die Beziehung zwischen dem Andante aus Mozarts Es-dur-Streichquintett und Haydns Symphoniesatz wird noch zusätzlich unterstrichen durch die Variante des Mozart-Themas ab T. 53. Hier wird nicht nur der Achtelrhythmus in der zweiten Takthälfte des ersten Phrasentaktes aus Haydns Melodie übernommen, sondern auch die harmonische Disposition des auf der I. Stufe endenden Viertakters sowie die metrische Position einiger Gerüsttöne der beiden Phrasenglieder nähern sich an. (In der Folge ließe sich die Modulation nach B-dur auch als Überbietung des Halbschlusses in Haydns Thema interpretieren.

Zum zweiten Satz aus Mozarts Streichquintett Es-dur KV 614

Möglicherweise ist auch die Wahl der Tonart ein Mittel, den Bezug auf Haydns Melodie an dieser Stelle zu verstärken.)

Der intertextuelle Bezug der beiden Sätze wurde allerdings von Ludwig Finscher angezweifelt:

»Die [von Charles Rosen] vorgeschlagene Beziehung des langsamen Satzes [aus KV 614] zum langsamen Satz von Haydns Symphonie Nr. 85 („La Reine“) ist musikalisch zunächst plausibel, verliert aber an Überzeugungskraft, wenn man die sehr starke Typusbindung beider Themen (Romanze im Gavottenrhythmus; vgl. die Romance der „Kleinen Nachtmusik“) bedenkt.«¹⁵

Unklar bleibt an diesem Einwand, warum eine »sehr starke Typusbindung« die intertextuelle Beziehung zweier Kompositionen schmälern sollte. Der gemeinsame Bezug auf einen allgemeinen Typus (sei es eine Gattung, eine Form oder auch ein Verfahren) ließe sich im Gegenteil auch als notwendige Bedingung eines solchen intertextuellen Bezugs auffassen. (Und eine intertextuelle Beziehung zwischen Haydns Symphoniesatz und dem langsamen Satz der »Kleinen Nachtmusik« mag zwar nicht so deutlich sein wie die zum Andante des Es-dur-Streichquintetts, ausschließen lässt sie sich jedoch auch nicht.)

Der Bezug zwischen Haydns Symphonie- und Mozarts Streichquintett-Satz eröffnet auf jeden Fall ein weites Feld von weiteren intertextuellen Bezügen – die hier nur angedeutet werden können: Haydns Thema selbst soll laut den Angaben des Haydn-Biographen Carl Ferdinand Pohl auf einer französischen Romanze beruhen, »La gentille et jeune Lisette«. Die Quellenlage ist allerdings unklar, so dass es sich möglicherweise bei der von Pohl wiedergegebenen Romanze auch um eine spätere Textierung der Haydnschen Melodie handeln könnte.¹⁶

¹⁵ Ludwig Finscher, »Bemerkungen zu den späten Streichquintetten«, 162 (Fn. 14).

¹⁶ Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 2, Leipzig 1882, 275: »[Symphonie] Nr. 55 [gemeint ist: Hob. I:85] bringt reizende Variationen über eine allerliebste französische Romanze.« Hier auch die Melodie mit Text (zwei Strophen) der Romanze. Siehe dagegen Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2002, 395 (Fn. 53): »Daß es sich um eine echte französische „Romanze“ „La gentille et jeune Lisette“ handelt, ist eine immer wiederkehrende Behauptung, die sich nur auf eine unklare Angabe bei Pohl stützt [...]. Eine Quelle, die älter ist als Haydns Symphoniesatz, ist nicht bekannt. Vermutlich

Thomas Ahrend

Neben Mozarts Sätzen aus KV 525 (*Kleine Nachtmusik*) und KV 614 bezieht sich auch Theodor von Schacht in der – lange Zeit Haydn zugeschriebenen – »Romanze Variée« seiner Symphonie Es-dur von 1790 auf Haydns Thema.¹⁷

III. Entwicklung

Die hybride Form des Andante aus KV 614 ist in ihrer Widersprüchlichkeit hinsichtlich der gleichwohl offensichtlich als Material zugrunde liegenden Formmodelle nicht einfach form- oder sinnlos. Sie zeigt im Gegenteil bestimmte Elemente einer Entwicklung, die dem Verlauf ihrer einzelnen Formteile eine gewisse Folgerichtigkeit verleihen (ohne dass man ein Telos benennen könnte).

Nach der modulierenden Überleitung von T. 17–25 erwartet man ab T. 26 ein thematisches Gebilde in der Tonart der V. Stufe. Dass es sich dabei im Auftakt zu T. 26 wieder um den Beginn des Themas handelt, ist zwar ein Überraschungsmoment, ließe sich aber als Seitensatz eines monothematischen Sonatensatzes – wie man ihn auch von Haydn kennt und als welchen man auch bereits den ersten Satz des Quintetts begreifen kann – durchaus im Rahmen des zeitgenössischen Formenmaterials verstehen. Die Variation des Themas in diesem Teil betrifft drei Aspekte (siehe wieder Nbsp. 2):

1. Die Melodie wird in die zweite Violine gelegt und die erste Violine spielt in einem deutlich höheren Register Umspielungen aus Akkordbrechungen und Vorhaltsfiguren. (Dies im Unterschied zu den folgenden Variationen des vollständigen Themas in der Grundtonart, bei denen die Melodie immer in der ersten Violine bleibt und die Umspielungen das Register der Melodie im durchbrochenen Satz kreuzen.)

handelt es sich um eine nachträgliche Textierung der so eingängigen Melodie [...].«

¹⁷ Siehe Jan LaRue, »A New Figure in the Haydn Masquerade«, in: *Music & Letters* 40 (1959), 132–139.

Zum zweiten Satz aus Mozarts Streichquintett Es-dur KV 614

2. Das Thema wird verkürzt, indem statt zwei jeweils achttaktigen Wiederholungsteilen nun lediglich der Vordersatz (a_1) und der variierte Nachsatz (a_3) ohne Wiederholungen gebracht werden.
3. Im Unterschied zur Form von a_3 in T. 13ff. erfolgt der Phrasenbeginn hier in T. 30ff. nicht auf der I., sondern auf der ii. Stufe ($a_{3,*}$).

Die Variationen des (abgesehen von den Wiederholungen) strukturell vollständigen Themas ab T. 37 und ab T. 88 greifen die erste und dritte dieser Variationsideen auf und lassen die Abschnitte somit als subtile Konsequenz der verkürzten Variante erscheinen: Beide Variationen bringen wieder Umspielungen zu der ansonsten so gut wie nicht veränderten Melodie. (Die Melodie liegt nun, wie bereits erwähnt, wieder wie im Thema in beiden Fällen in der ersten Violine.) Und beide Variationen bringen als letzte Phrase nicht a_3 , sondern $a_{3,*}$ mit der ii. Stufe zu Beginn (siehe Nbsp. 6).

Gleichwohl erfolgt die Übernahme dieser Variationsideen nicht mechanisch, sondern wiederum mit kleinen, aber signifikanten Veränderungen: Die ii. Stufe wird nicht unvermittelt erreicht, sondern über eine Zwischendominante (VI. Stufe). Dies ermöglicht es, den Auftakt zur $a_{3,*}$ -Phrase mit dem – bezogen auf die Gestalt des Themas in T. 1–16 – »originalen« Melodieton d^2 zu versehen und erst mit dem Taktanfang zum durch die ii. Stufe geforderten Ton es^2 zu wechseln. Oder umgekehrt formuliert – da sich die beiden Elemente des zu beschreibenden Sachverhalts wechselseitig aufeinander beziehen: Das Beibehalten des Melodietons d^2 erfordert die Einführung der Zwischendominante. Die Gestaltung des Auftaktes mit d^2 bewahrt dabei – wie im Thema – die Bezüge der Themenphrasen untereinander, wobei die Kombination aus Zwischendominante und ii. Stufe als weiteres Stockungsmoment die Schlussbildungsfunktion der $a_{3,*}$ -Phrase zusätzlich betont. (In der Form ohne Zwischendominante in T. 30 wirkt das Eintreten der ii. Stufe eher als Sequenzierung der vorausgegangenen a_1 -Phrase und damit – der Charakteristik eines Seitensatzes entsprechend – als locker gefügtes, öffnendes Element.)

Die Hinzufügung der Zwischendominante im Auftakt zur $a_{3,*}$ -Phrase führt in der zweiten Takthälfte von T. 48 zu einer Texturverdichtung, die durch die Imitation der chromatischen Überleitungsfigur $f^2-e^2-es^2$ zum Melodieton d^2 des Phrasenauftakts (hier für einen kurzen

Thomas Ahrend

VI. I
49
VI. II
a₃
B: VI ii VI ii

101
a₃
B: VI ii VI ii

Nbsp. 6

Augenblick in der zweiten Violine) als weitere Überleitungsfigur g^2 - fis^2 - f^2 durch die erste Violine zum durch die ii. Stufe erzwungenen Melodieton es^2 zustande kommt. Die strukturell bedeutsame Veränderung gegenüber dem Thema wird auf diese Weise besonders markiert. Bei der entsprechenden Stelle der letzten Variation im Auftakt zu T. 101 kann eine solche Betonung dann fehlen, da die gegenüber dem Thema neue ii. Stufe bereits eingeführt ist und die stimmführungstechnische (verhältnismäßig hohe) Komplexität dem Reprise-Charakter dieser Variation nicht angemessen wäre. Umgekehrt erhält die letzte Variation ein subtiles Differenzierungs-Element in ihrer Schlussbildung, das der Variation ab T. 37 fehlt und sich gleichwohl aus der Variantenbildung des F-dur-Teils herleitet: In der verkürzten F-dur-Variante des Themas bestehen die Ornamentfiguren der Begleitstimmen aus Dreiklangsbrechungen und Vorhalten; in der ersten vollständigen Variation des Themas beschränken sie sich auf Dreiklangsbrechungen. Das Variationsmotiv der letzten Variation basiert im Grundsatz ebenfalls auf Dreiklangsbrechungen (bzw. einzelnen Akkordtönen), wird aber zum einen um eine Vorschlagsfigur ergänzt und zum anderen am Ende (direkt vor der letzten Kadenz: T. 102/103) um Vorhalte angereichert.

Zum zweiten Satz aus Mozarts Streichquintett Es-dur KV 614

Der Es-dur-Teil ab T. 53 (siehe wieder Nbsp. 3) kontrastiert am deutlichsten mit dem Ausgangsthema und erfüllt somit am ehesten die Kriterien für ein Couplet im Sinne eines Rondos. Trotz diesem relativen Kontrast ist sein melodisches Material – insbesondere die Initialmotive der Exposition, Durchführung und Reprise dieses Miniatur-Sonatensatzes – vom Thema deutlich abgeleitet. Und auch dieser Abschnitt nimmt teil an der durch die Einführung der ii. Stufe in T. 30 eingeleiteten Entwicklung.

Die veränderte Phrasengliederung dieses Teils birgt nicht nur motivisch-thematische Variation, sondern verändert neben der Dynamik (der Satz bewegt sich bis zu diesem Punkt fast ausschließlich im *piano*) auch die rhythmisch-metrische Kontur erheblich: Während alle anderen Teile die gleichmäßige Folge von Viertelimpulsen als Auftaktfigur im Prinzip beibehalten, wird sie hier mitunter verschleiert und synkopisch verzerrt – so in den ungleich langen Trillerfiguren in der zweiten Takthälfte von T. 58 und am Anfang von T. 59 (respektive T. 73/74) sowie in der im Vergleich zum rhythmisch-metrischen Modell des Themas um den Wert einer Achtel ausgedehnten Auftaktfigur der Sechzehntelläufe vor T. 60 und 62 (respektive vor T. 75/77). (Die skalenmäßige Kontur dieser Auftaktfiguren kann als eine weitere Verwendung der oben beschriebenen, die verschiedenen Sätze des Streichquintetts miteinander verbindenden z-Figur gelten.)

Die Rückleitung zur letzten Variation ab T. 79 führt dann nicht nur in harmonischer Hinsicht wieder zurück zur Grundtonart, sondern nimmt auch die Auftaktfigur des Themas wieder explizit auf, allerdings mit einer weiteren rhythmisch-metrischen Veränderung, nämlich der Überlagerung von auf- und niedertaktiger Position des ansonsten eben ausschließlich als Auftakt verwendeten Motivs (siehe Nbsp. 7). Die im Es-Dur-Miniatur-Sonatensatz präsentierte Idee einer Ausdehnung der Auftaktstrukturen wird somit gesteigert, dadurch gleichsam ad absurdum geführt – und als Rückleitung gewendet. Die Überlagerung betrifft auch die harmonische Ebene, auf der die niedertaktigen Einwürfe der ersten Violine die Septimen der Septakkorde artikulieren, die in den Mittelstimmen in der ersten Takthälfte noch durch einen Quartsext-Vorhalt vorbereitet werden. Die daraus resultierenden außergewöhnlichen Dissonanzen markieren die ansonsten konventionell erscheinen-

Thomas Ahrend

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system begins at measure 79 and features a series of chords: Es: V, I, B: VI, vi, and ii. The second system begins at measure 83 and features chords B: V and VI. Dynamics markings include *sfz* and *p*.

Nbsp. 7

den, nach B-dur zurückmodulierenden Akkordfortschreitungen: B-dur → Es-dur, G-dur → c-moll und den Trugschluss F-dur → g-moll. Tatsächlich werden mit diesen Akkorden auch die für den gesamten Satz strukturell wichtigsten Tonarten bzw. deren Stufen hervorgehoben (selbstverständlich auf einer abstrakten Ebene, nicht in ihrer konkreten Funktion innerhalb der harmonischen Rückleitung): B-dur als Grundtonart des Satzes und Es-dur sowohl als Tonart seines ausgedehntesten Zwischenteils als auch aller anderen Sätze des Streichquintetts; G-dur und c-moll als in den Variationen verwendete Zwischendominante und ii. Stufe der Grundtonart; F-dur und g-moll schließlich als I. und ii. Stufe der Tonart des Seitensatzes. Die strukturelle Bedeutung der ii. Stufe einer Tonart für die hier skizzierte Entwicklung des Andante erscheint außerdem noch in der Verwendung der ii. Stufe von Es-dur als kritischer Akkord innerhalb der Modulation der Durchführung des Es-dur-Sonatensatzes in T. 65 (siehe wieder Nbsp. 3).