

***Siciliano* in der Instrumentalmusik Joseph Haydns und seiner Zeitgenossen**

**Untersuchungen zur kompositorischen
Auseinandersetzung mit dem Topos im klassischen Stil**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der

Philosophischen Fakultät I

der

Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Vorgelegt von

Ken'ichiro Ikegami

aus Yokohama, Japan

Würzburg

2014



Inhaltverzeichnis

Vorbemerkung	6
Dank	8
Einleitung	10

Teil I

Haydns Siciliano im historischen Kontext

1. Historische Hintergründe	26
1.1. Siciliano vor dem 18. Jahrhundert	26
1.1.1. Drei Stadien in der Geschichte des Siciliano	26
1.1.2. Siciliano im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert	27
1.1.3. <i>Aria siciliana</i> im 17. Jahrhundert	30
1.2. Siciliano im 18. Jahrhundert	41
1.2.1. Wandel des Begriffs um 1700	41
1.2.2. Siciliano und Neapel	46
2. Begriffsgeschichte des Siciliano	56
2.1. Erläuterungen in Musiklexika und Traktaten	56
2.2. Das Spektrum des Topos	63
2.2.1. Werkbetrachtungen	64
2.2.2. Siciliano und Pastorale	70

2.2.3. „Sonderfälle“ und das Problem der Repertoirebegrenzung	76
2.3. Was ist der Siciliano?	85

3. Tendenzen und Aspekte – Überblick über die Kompositionspraxis des Siciliano in der Wiener Klassik	90
3.1. Gegenstände der Untersuchung	90
3.2. Tonart	94
3.3. Tempoangabe	96
3.4. Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus	99
3.5. Gestaltung des Eröffnungsthemas	109
3.5.1. Rhythmische und melodische Muster in T. 1 und T. 2	109
3.5.2. Liegeton am Satzbeginn	112
3.5.3. Auflösung des Rhythmus	116
3.5.4. „Klassische“ Siciliano-Themen	121
3.6. Optionale Komponenten	123
3.6.1. Neapolitanischer Sextakkord	123
3.6.2. <i>Schleifer</i>	131
3.7. Haydns Siciliano im Kontext der zeitgenössischen Praxis	137

Teil II

Siciliano in Haydns Schaffen

4. Haydns Siciliano-Kompositionen bis ca. 1775	140
4.1. Siciliani in der Sinfonie	140
4.1.1. Haydns erste Auseinandersetzung mit dem Siciliano – Der zweite Satz der <i>Sinfonie Hob. I:27</i>	140
4.1.2. Der zweite Satz der <i>Sinfonie Hob. I:12</i> und Siciliani in e-Moll	149
4.1.3. Andere sinfonische Siciliani	159

4.2. Siciliani in sonstigen Gattungen	168
4.3. Zusammenfassung	176
5. Neuer Versuch um 1770 – Siciliano und Variation	178
5.1. Die Jahre um 1770	178
5.2. Diskurs über die Variation in musiktheoretischen Schriften	186
5.2.1. Variation und Aufführungspraxis	186
5.2.2. Variation als Kompositionstechnik	193
5.2.3. Variation als Form	200
5.3. Siciliani mit Variationstechnik	204
5.3.1. <i>Veränderte Reprise</i>	204
5.3.2. Prozess und Zyklus – Variation des rhythmischen Musters und Werkkonzeption im dritten Satz des <i>Streichquartetts op. 9/1</i>	211
5.3.3. <i>Cantus-firmus</i> -Variation in der Sonatenform – Der dritte Satz des <i>Streichquartetts op. 20/5</i>	218
5.4. Variationstechnik in Haydns Schaffen	224
5.4.1. <i>Veränderte Reprise</i>	224
5.4.2. Variation des rhythmischen Musters	231
5.4.3. <i>Cantus-firmus</i> -Variation	236
5.5. Siciliani um 1770 – Spannungsfeld zwischen dem Topos und Personalstil	244
6. Entwicklungen und Erweiterungen – Haydns Siciliani nach 1780	246
6.1. Rückblick und Ausblick – Siciliani in der Sonatenform	246
6.2. Siciliano als Variationsthema	260
6.2.1. „eine ganz neue besondere art“, einen Siciliano zu komponieren – Das Finale aus dem <i>Streichquartett op. 33/5</i>	262
6.2.2. Der zweite Satz der <i>Sinfonie Hob. I:81</i>	273
6.2.3. Haydns Verfahrensverfahren aus der Perspektive von Mozarts Siciliano- Variationen	277
6.3. Kontrast in Form – Siciliani in der ABA-Form	286

6.3.1. Die gleiche Musik in anderem klanglichen Gewand – Der zweite Satz aus dem <i>Konzert für Orgelleiern Hob. VIII:5</i> und der <i>Sinfonie Hob. I:89</i>	286
6.3.2. Werke der 1790er Jahre	294
6.3.3. Höhepunkt – Siciliani im Jahr 1797	298
Schluss	318
Literaturverzeichnis	326
Appendix	338

Vorbemerkung

In der vorliegenden Arbeit werden folgende Abkürzungen und Sigeln verwendet.

Abkürzungen der Literatur

BCollW	<i>Carl Philipp Emanuel Bach: The Collected Works</i> , hrsg. von Darrell M. Berg (1985)
BCW	<i>Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works</i> , hrsg. von Darrell M. Berg, Ulrich Leisinger u. Peter Wollny (Los Altos: The Packard Humanities Institute, 2005ff.)
BeeAGA	<i>Ludwig van Beethovens Werke</i> (Leipzig, 1862–1865, 1868)
BeeNGA	<i>Beethoven Werke</i> , hrsg. von Ernst Herttrich u. Bernhard R. Appel (München: Henle, 1961ff.)
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
IMSLP	<i>International Music Score Library Project</i> (http://imslp.org/wiki/Hauptseite)
JHW	Joseph Haydn Werke
MGG₂	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher (Kassel u. a.: Bärenreiter, 1994–2008.)
NMA	Neue Mozart-Ausgabe
RRMCE	<i>Recent Researches in the Music of the Classical Era</i> (Madison: A-R Editions)
SchNGA	<i>Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> (Kassel u. a.: Bärenreiter, 1980ff.)

Abkürzungen in der Werkanalyse

In der vorliegenden Arbeit werden aus rein praktischen Gründen folgende Abkürzungen verwendet, die in der jüngsten angloamerikanischen Musiktheorie inzwischen gängig sind.

b.i.	Grundidee (<i>basic idea</i>)
C	Schlussgruppe (<i>closing section</i>)
c.i.	Kontrastidee (<i>contrasting idea</i>)
HC	Halbschluss (<i>half cadence</i>)
IAC	unvollständiger Ganzschluss (<i>imperfect authentic cadence</i>)
P	Hauptthema (<i>primary theme</i>)
PAC	vollständiger Ganzschluss (<i>perfect authentic cadence</i>)
RTR	Rückleitung (<i>retransition</i>)
S	Seitenthema (<i>secondary theme</i>)
st.o.d.	„Stehen auf der Dominante“ (<i>standing on the dominant</i>)
TR	Überleitung (<i>transition</i>)

Bibliotheksiglen

A-GÖ	Göttweig (Österreich), Benediktinerstift Göttweig, Musikarchiv
A-KR	Kremsmünster (Österreich), Benediktinerstift Kremsmünster, Musikarchiv
A-M	Melk (Österreich), Benediktinerstift Melk, Bibliothek
A-RB	Reichersberg (Österreich), Stift Sangermüller
A-SEI	Seitenstetten (Österreich), Stift
A-Wn	Wien (Österreich), Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
A-Wgm	Wien (Österreich), Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek
CH-E	Einsiedeln (Schweiz), Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek
CZ-K	Český Krumlov, Státní oblastní archiv v Trěboni, pobočka Český Krumlov
CZ-Pnm	Prag (Tschechien), Národní muzeum, Muzeum české hudby, hudební archiv
D-B	Berlin (Deutschland), Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz
D-KA	Karlsruhe (Deutschland), Badische Landesbibliothek
D-Mbs	München (Deutschland), Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung
D-Rtt	Regensburg (Deutschland), Fürstlich Thurn und Taxis Hofbibliothek
D-SWI	Schwerin (Deutschland), Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musiksammlung
F-Pn	Paris (Frankreich), Bibliothèque Nationale
H-Bn	Budapest (Ungarn), Országos Széchényi Könyvtár
H-KE	Keszthely (Ungarn), Helikon Kastélmúzeum Könyvtára
I-MOe	Modena (Italien), Biblioteca Estense
I-Vnm	Venedig (Italien), Biblioteca Nazionale Marciana
RO-Sa	Sibiu (Rumänien), Archivele Statului, Filiala Sibiu

Die Notenbeispiele wurden, soweit nicht bemerkt, vom Verfasser erstellt.

Vorwort

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine Dissertation, die im Wintersemester 2012/13 von der Philosophischen Fakultät I der Julius-Maximilians-Universität Würzburg angenommen wurde. An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die zum Zustandekommen dieser Arbeit beigetragen haben.

Zuallererst möchte ich meinen Betreuer Herrn Prof. Dr. Ulrich Konrad nennen, der nicht nur meine Arbeit stets wohlwollend und mit einem hohen Maß an Sachverstand begleitet, sondern darüber hinaus auch meinen Aufenthalt in Würzburg mit vollen Kräften unterstützt hat. Mein Dank gilt ferner Herrn Prof. Dr. Andreas Haug, meinem zweiten Betreuer, sowie Herrn Prof. Dr. Felix Diergarten als Mitglied der Prüfungskommission. Außerdem bedanke ich mich herzlich bei Herrn Prof. h. c. Dr. Werner Breig, der nicht nur das zweite Gutachten für das DAAD-Stipendium bereitwillig übernommen hat, sondern mir auch mit seinem wertvollen Rat zur Seite stand.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. Markus Neuwirth, der aus reiner Freundschaft für das Korrekturlesen der ganzen Arbeit erhebliche Mühen und zeitlichen Aufwand auf sich genommen hat. Es ist keinesfalls eine Übertreibung, dass der wissenschaftliche sowie persönliche Austausch mit ihm wesentlich zum Gelingen der Promotion beigetragen hat. Ich bedanke mich auch bei allen Personen, insbesondere aber bei Herrn Dr. Hansjörg Ewert und Frau Dr. Maria Luisa Lamberto, von denen ich Kommentare und Anregungen zu meiner Arbeit erhalten habe. Außerdem bin ich Herrn Dr. Armin Raab, dem Leiter des Joseph-Haydn-Instituts, sehr dankbar dafür, dass er mir freundlicherweise alle gewünschten Dokumente in seinem Institut zur Verfügung gestellt hat.

Herzlich bedanke ich mich auch bei meinen ehemaligen Betreuern in Japan, Herrn Prof. Yukio Miyake sowie Herrn Prof. Hisao Nishikawa. Bei ihnen konnte ich – um mit Haydn zu

sprechen – „die ächten Fundamente“ der Musikwissenschaft erlernen. Sehr dankbar bin ich auch Herrn Prof. Dr. Ryuichi Higuchi für seine hilfreichen Ratschläge.

Mein fünfeinhalbjähriger Aufenthalt in Würzburg wurde von verschiedenen Seiten unterstützt. Zu nennen ist dabei vor allem die finanzielle Unterstützung von Seiten des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD), die meinen Verbleib und meine Forschung in Deutschland überhaupt erst möglich gemacht hat. Mein herzlicher Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Klaus Schilling, der mir zu einem „guten Rutsch ins neue Leben“ in Würzburg verholfen hat.

Zum Schluss danke ich herzlich meinen Eltern, Toshikazu und Nobuko Ikegami, für ihre stets tolerante Unterstützung. Mein bester Dank gilt meiner Frau Yuko und meinem Sohn Takto – ohne sie hätte ich diese Arbeit niemals zustande bringen können!

Yokohama, März 2014

Ken'ichiro Ikegami

Einleitung

Siciliano im klassischen Stil – ein „versteinerter Topos“?

Um die zum guten Vortrag nothwendigen Eigenschaften zu erlangen, kann der Tonkünstler nichts bessers thun, als fleissig allerhand *charakteristische Tänze* spielen. Jede dieser Tanzmusiken hat ihren eignen Rhythmus, ihre Einschnitte von gleicher Länge, ihre Accente auf einerley Stelle in jedem Saz; man erkennt sie also leicht, und durch das öftere Executiren gewohnt man sich unvermerkt, den einer jeden eigenen Rhythmus zu unterscheiden, und dessen Säze und Accente zu bezeichnen, so dass man endlich leicht in einem langen Musikstücke die noch so verschiednen und durch einander gemischten Rhythmen, Einschnitte und Accente erkennt. Man gewöhnt sich ferner jedem Stücke den eigenthümlichen Ausdruck zu geben, weil jede Art dieser Tanzmelodien ihren eignen charakteristischen Tact und Wehrt den Noten hat.

Versäumt man, auf der anderen Seite, sich im Componiren von charakteristischen Tänzen zu üben, so gelangt man schwerlich, oder wol gar nicht, zu einer guten Melodie. Vornemlich ist es unmöglich, eine Fuge gut zu komponiren oder zu executiren, wenn man nicht alle verschiedenen Rhythmen kent; und eben daher, weil heut zu Tage dieses Studium versäumt wird, ist die Musik von ihrer alten Würde herabgesunken, und man kann keine Fugen mehr aushalten, weil sie, durch die elende Execution die weder Einschnitt noch Accente bezeichnet, ein blosses Chaos von Tönen geworden sind.

Ein anderer Vortheil, der offenbar aus dem Studium der verschiedenen Tanzmelodien entsteht, ist gleich zu sehen, welche Taktart oder welchen Rhythmus man beym Componiren von Gesängen und Liedern gebrauchen muss.¹

Mit diesen Worten bringt Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) deutlich zum Ausdruck, dass Tanztypen aus verschiedenen europäischen Ländern, die sich jeweils durch eine charakteristische Melodie, Rhythmik sowie Metrik auszeichnen, eine Grundlage für die Musik des klassischen Stils bildeten. Das damalige Repertoire erstreckte sich von Tänzen aus dem höfisch-aristokratischen Milieu bis hin zu ländlich-volkstümlichen Tänzen, die über Jahrhunderte hinweg mündlich überliefert worden waren. Es umfasste nicht nur Typen, die tatsächlich beim Tanzen gespielt wurden (getanzte Tanzmusik), sondern auch Typen, die

¹ Johann Philipp Kirnberger, *Recueil d’Airs de danse Caractéristiques*, Vorrede, S. 1f.

aufgrund ihrer musikalischen Charakteristika der Kategorie der Tanzmusik zugeschrieben wurden. Der Komponist musste solche Tanztypen gut erlernen, um eine gute Melodie in einem angemessenen Metrum und Rhythmus zu setzen, kurz, ein gutes Werk zu komponieren. Andererseits war die Auseinandersetzung mit diesen Tanztypen aber auch für den ausführenden Musiker unumgänglich. Er konnte nämlich erst dadurch aus einem Werk den vom Komponisten intendierten Ausdruck ablesen, der richtig vertont werden sollte. Darüber hinaus – obwohl Kirnberger es nicht explizit erwähnt – war die Kenntnis der geläufigen Tanztypen selbstverständlich eine wichtige Voraussetzung auch für den Hörer, den vertonten Ausdruck wahrzunehmen und damit das Werk vollkommen genießen zu können. Tanztopoi dienten somit im zeitgenössischen Musikleben als eine Art Kommunikationsmittel zwischen Komponisten, Musikern und Hörern.

Der Siciliano, der Gegenstand der vorliegenden Arbeit, ist ein Topos, der sich ursprünglich als Gesang entwickelt hatte, der jedoch im 18. Jahrhundert wegen seiner einfachen Melodie einerseits und der charakteristischen Rhythmik sowie Metrik andererseits als Tanz verstanden wurde. Dieser von einer kuriosen Entwicklungsgeschichte gekennzeichnete Pseudo-Tanztyp verbreitete sich seit ca. 1700 europaweit und genoss insbesondere in der ersten Jahrhunderthälfte große Popularität. Daher dominiert in der herkömmlichen Fachliteratur die Annahme, die Geschichte des Siciliano hätte in der Barockzeit ihren Höhepunkt erreicht. Ottavio Tiby, der als Erster die Entwicklungsgeschichte des Siciliano seit dem 14. Jahrhundert im Detail erforscht hat, setzt das Jahr 1750 als obere Grenze des berücksichtigten Untersuchungszeitraums fest, freilich ohne diese Einschränkung näher zu begründen.² Darin manifestiert sich stillschweigend die Haltung, eine weitere Betrachtung des Siciliano nach 1750 sei entbehrlich. Die Neigung, die Siciliano-Praxis nach der Jahrhundertmitte zu vernachlässigen, ist ebenfalls bei Reinhard Wiesend offensichtlich, der in seiner leider unveröffentlicht gebliebenen Habilitationsschrift die Geschichte des fraglichen Topos anhand zahlreicher historischer Zeugnisse sorgfältig rekonstruiert hat. Dort fasst er die historische Entwicklung wie folgt zusammen:

Die große Zeit der Siciliana reicht von rund 1400 (für die Zeit davor sind keine Belege nachzuweisen) bis rund 1750 (danach scheint die Tradition historistisch zu versteinern).³

² Ottavio Tiby, *La siciliana nella musica d'arte*, S. 61–83.

³ Reinhard Wiesend, *Siciliana. Literarische und musikalische Traditionen*, S. 1.

Zwar skizziert Wiesend im letzten Kapitel seiner Arbeit die „Nachgeschichte“ bis ins 20. Jahrhundert hinein mittels „aphoristischer Bemerkungen zu einigen mehr oder weniger willkürlich ausgewählten Kompositionen“.⁴ Allerdings sieht er in den von ihm ausgewählten Einzelphänomenen weniger eine Fortsetzung der Tradition als vielmehr einen historischen Prozess, der zeigt, dass „die Idee der Siciliana ein verfügbarer Topos geworden ist, dem ein realer Bezugspunkt abhanden gekommen ist“.⁵ Vor diesem Hintergrund sind die bislang erschienenen Einzeluntersuchungen bezüglich des Siciliano überwiegend auf die Kompositionspraxis des ausgehenden Seicento bis ca. 1750 fokussiert. Berücksichtigung finden dabei neapolitanische Opernkomponisten (insbesondere Leonardo Leo [1694–1744] und Giovanni Battista Pergolesi [1710–1736])⁶ sowie einige deutsche Komponisten wie etwa Georg Friedrich Händel (1685–1759) und Johann Sebastian Bach (1685–1750).⁷

Wie eine beträchtliche Menge an Exemplaren aus ganz Europa dokumentieren, ist nicht zu leugnen, dass die Siciliano-Produktion zumindest in quantitativer Hinsicht in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kulminierte. Darüber hinaus scheint die Bemerkung Heinrich Christoph Kochs (1749–1816) aus dem Jahr 1802, der Siciliano sei seit geraumer Zeit gänzlich vernachlässigt worden,⁸ die gängige Auffassung zu rechtfertigen. Wie in **Teil I** der vorliegenden Arbeit näher ausgeführt werden soll, wurde jedoch tatsächlich in der Zeit der Wiener Klassik der Topos des Siciliano kontinuierlich aufgegriffen. Joseph Haydn (1732–1809) – sein Name ist bei Wiesend niemals erwähnt – komponierte sein gesamtes Schaffensleben hindurch und gattungsübergreifend zahlreiche Siciliani, die eine ausführliche Betrachtung lohnen. Auch Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) schrieb für seine zentralen Gattungen eindrucksvolle Siciliani (man denke etwa an den Mittelsatz des *Klavierkonzerts KV 488*, den zweiten Satz der *Sinfonie KV 425*, den Finalsatz des *Streichquartetts KV 421* oder den Kopfsatz der *Klaviersonate KV 331*). Angesichts dieses Befundes stellt sich die Frage, ob die Generationen von Komponisten nach 1750 lediglich ein retrospektives oder anachronistisches Verhalten an den Tag legten und im Kontext des modernisierten

⁴ Ebd., S. 197.

⁵ Ebd.

⁶ Robert Lang, »Neapolitanische Schule«, S. 44–83.

⁷ Walther Siegmund-Schulze, *Das Siciliano bei Händel*, S. 44–73; Reinhard Wiesend, *Zur Verwendung der Siciliana beim frühen Händel*, S. 85–94; ders., »Erbarme dich«, *alla siciliana*, S. 19–41; ders., *Siciliana als Vortragsart?*, S. 173–183; Helmut Cristian Wolff, *Der Siciliano bei J. S. Bach und G. Fr. Haendel*, S. 301–308.

⁸ Siehe **2.1**.

musikalischen Stils gelegentlich auf einen „historistisch versteinerten“ Topos zurückgegriffen haben?

Im Gegensatz zu einer Unterschätzungstendenz in den entwicklungsgeschichtlichen Untersuchungen wird der *Siciliano* aus der Perspektive der insbesondere in den englischsprachigen Ländern ausgebildeten *topic theory* zu einem der Topoi gezählt, die im klassischen Stil weitgehend anerkannt waren.⁹ Problematisch ist dabei allerdings, dass sich *topic theorists* beim Definieren des *Siciliano* fast ausschließlich auf Erläuterungen in musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts berufen, ohne ihre Plausibilität kritisch zu überprüfen. Ob und inwieweit solche Erläuterungen das zeitgenössische Verständnis über den *Siciliano* widerspiegeln, und ob ein davon abstrahierter Prototyp wirklich als Kriterium für die Einschätzung faktischer Kompositionen dienen kann, lässt sich erst durch eine eingehende Betrachtung des *Siciliano*-Repertoires klären. Wie aus **Kapitel 2** der vorliegenden Arbeit hervorgehen wird, erwähnen historische Traktate sowie Lexika in der Tat zumeist nur bestimmte Aspekte der zeitgenössischen Praxis. Es finden sich dort mitunter sogar Bemerkungen, die an der Realität der musikalischen Praxis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast völlig vorbeizugehen scheinen.

Ein symptomatisches Beispiel in diesem Zusammenhang ist bei Robert Hatten zu finden: Im Kontext seiner analytischen Untersuchung zum Pastoral-Charakter bei Franz Schubert (1797–1828) beschreibt er das Hauptthema im Kopfsatz der *Klaviersonate D 537* folgendermaßen:

[T]he opening of Schubert's Piano Sonata in A Minor, D. 537, [...] features a *siciliano* rhythm in $\frac{6}{8}$ pedals on tonic and dominant, slow harmonic rhythm, and parallel thirds – *but* in the context of minor mode and a faster tempo[...].¹⁰

Die Verwendung der adversiven Konjunktion deutet an, dass Hatten die Molltonart und ein schnelles Tempo nicht als Komponenten auffasst, die man nicht bedingungslos der Kategorie des *Siciliano* zuzuschreiben hätte. Das zeitgenössische Repertoire dokumentiert jedoch, dass die Molltonart einen wesentlichen Bestandteil des Topos darstellt (etwa ein Drittel der vom

⁹ Leonard G. Ratner, *Classic Music*, S. 15f.; Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, S. 44f.; Raymond Monelle, *The Musical Topic*, S. 215ff. Zu einem Überblick über die Entwicklung der *topic theory* in den letzten Jahrzehnten, siehe Nicolaus McKay, *On Topics Today*, S. 159–183; Kofi Agawu, *Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects*, S. 38–69.

¹⁰ Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, S. 58. Kursiv bei „but“ vom Verf.

Verfasser untersuchten Siciliano-Kompositionen ist in einer Molltonart geschrieben).¹¹ Ein schnelles Tempo wie *Allegro* wurde zwar nicht so häufig gewählt wie *Andante* oder *Adagio*; dennoch darf nicht übersehen werden, dass der Siciliano-Topos der zeitgenössischen Kompositionspraxis zufolge eine beträchtliche Bandbreite an Tempovorstellungen umfasste, die vom *Largo* bis zum *Allegro* reicht.¹² Darüber hinaus etikettiert Hatten die punktierte Figur, wie sie im Kopfsatz von Schuberts *Klaviersonate D 894* erscheint, ohne Zögern als „persistent *siciliano* rhythmic figur“.¹³ Aus einer Betrachtung der zeitgenössischen Kompositionspraxis geht allerdings hervor, dass in einem Siciliano eine punktierte Figur nicht bei einem repetierten Ton verwendet wurde. Die betreffende Figur bei Schubert kann daher nicht so eindeutig auf den Topos zurückgeführt werden wie Hatten dem Leser glauben machen möchte. Wird seine Analyse aus der Perspektive von *markedness*, *strategic token* und *trope* usw. ausgeführt, also von Begriffen, die mehr oder weniger eine dichotomische Beurteilung einzelner musikalischer Ereignisse als normal/typisch oder unnormal/untypisch voraussetzen, so erscheint es umso notwendiger, vorerst das Gesamtbild des damaligen Siciliano-Verständnisses zutage zu fördern. Sollte sich herausstellen, dass das Siciliano-Verständnis im 18. und frühen 19. Jahrhundert anders geartet war, als Hatten suggeriert, so würde die Plausibilität seiner analytischen Betrachtung selbst in Frage stehen.

Eva Badura-Skoda ist die einzige Autorin, die sich mit der Kompositionspraxis des Siciliano nach 1750 auseinandergesetzt hat: In ihrem jüngst veröffentlichten Beitrag wird dargestellt, dass die Fortsetzung der Tradition seit dem Anfang des Jahrhunderts in Haydns Œuvre zu spüren sei.¹⁴ Allerdings begnügt sie sich bloß damit, Eröffnungsgesten von Haydns Siciliani nach vier Subtypen, die sie von historischen musiktheoretischen Schriften abstrahiert, einzuordnen. Das Problem liegt genauso wie bei den *topic theorists* gerade darin, dass die Zuverlässigkeit und Aktualität historischer Erläuterungen nicht anhand zeitgenössischer Werke überprüft sind. Darüber hinaus bleibt ungeklärt, wie solche Siciliano-Themen im weiteren Satzverlauf entwickelt werden, welche Charakteristika einzelne Sätze aufweisen,

¹¹ Siehe 3.2.

¹² Siehe 2.2.3 u. 3.3.

¹³ Hatten, a. a. O., S. 59.

¹⁴ Eva Badura-Skoda, *Siciliana-Tempi and Haydn's Sicilianos*, S. 127–138.

und in welchen Gesichtspunkten sich Haydns Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos von derjenigen anderer Komponisten unterschieden hat.¹⁵

Ziel und Gegenstand der Arbeit

Aus dem Forschungsüberblick geht hervor, dass die Kompositionspraxis des Siciliano in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie im beginnenden 19. Jahrhundert kaum erforscht wurde. Vor diesem Hintergrund zielt die vorliegende Arbeit in erster Linie darauf ab, diese Forschungslücke zu schließen, indem Haydns Siciliano-Kompositionen in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt werden. Die Auswahl des Gegenstandes lässt sich aus folgenden zwei Gesichtspunkten heraus begründen. Erstens setzte sich Haydn mit dem Topos des Siciliano, wie bereits erwähnt, nicht nur in fast allen Gattungen, mit denen er sich beschäftigte, sondern auch im überwiegenden Teil seiner gesamten Schaffensperiode kontinuierlich auseinander: Das erste Werk, das auf diesen Topos zurückgreift, entstand bereits vor 1760 (der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:27* [1757–60]), die letzten Beiträge stammen dagegen aus den ausgehenden 1790er Jahren (der Kopfsatz des *Streichquartetts op. 76/5* und der zweite Satz des *Klaviertrios Hob. XV:27* und zwei Arien aus *der Schöpfung* [1796–98]; siehe **Appendix A**). Darüber hinaus weisen Haydns Siciliani vielfältige Erscheinungsformen auf, die nicht auf einen bestimmten Prototyp zurückgeführt werden können. Zweitens lässt sich in seinen Siciliani eine bemerkenswerte Wechselwirkung zwischen der „gemeinsamen Sprache“ des Topos und seinem Personalstil feststellen: Haydn versuchte durchaus, einen einfachen Siciliano-Gedanken — dabei ist kaum von Originalität die Rede — mithilfe verschiedener kompositionstechnischer Mittel, die auch seinen Personalstil im Allgemeinen kennzeichnen, zu entfalten und dadurch die Ausdrucksmöglichkeiten des Topos zu erweitern. In sowohl chronologischer als auch stilistisch-kompositionstechnischer Hinsicht ist der Formenreichtum bei Haydn nicht mit anderen zeitgenössischen Komponisten vergleichbar.

Die Untersuchung wird sich aus zweierlei Gründen auf die Instrumentalmusik beschränken. Erstens sind vokale Siciliani in dramatischen Gattungen entscheidend vom Inhalt des unterlegten Textes sowie der gesamten Handlung bestimmt und sind daher mit einem

¹⁵ Eine weitere Kritik an Badura-Skoda wird unten im Kontext der Untersuchung zum zeitgenössischen Siciliano-Verständnis ausgeführt werden (siehe **2.3**).

instrumentalen Siciliano, der im Prinzip in sich geschlossen ist, schwer zu vergleichen. Zweitens – und das ist entscheidender – scheint das zentrale Feld des Siciliano im Laufe des 18. Jahrhunderts vor dem Hintergrund einer allgemeinen ästhetischen Tendenz, das Gewicht zunehmend auf die Instrumentalmusik zu verlagern, allmählich auf die instrumentalen Gattungen überzugreifen. Ein deutliches Indiz dafür ist, dass in musiktheoretischen Schriften insbesondere nach der Jahrhundertmitte weniger ein gesanglicher als ein tänzerischer Charakter des Siciliano zum Ausdruck kommt (der Wandel des Siciliano-Verständnisses soll in **Kapitel 2** näher erörtert werden). Was Haydn betrifft, sind instrumentale Siciliani tatsächlich im Vergleich zu seinen vokalen Siciliani in melodischer, rhythmischer, harmonischer und formaler Hinsicht reichhaltiger, komplizierter und zugleich streng durchorganisiert. Es erscheint daher naheliegender, die Fortsetzung und Weiterentwicklung der Siciliano-Tradition in instrumentalen Gattungen nachvollzuziehen.

Obwohl Haydn zweifelsohne als eine der führenden Figuren galt, die auf zeitgenössische Komponisten einen entscheidenden Einfluss ausübten, würde es dennoch zu einer Verzerrung der geschichtlichen Darstellung führen, wenn man seine Siciliani isoliert von ihrem historischen Kontext betrachten würde. Deswegen wird im ersten Teil der vorliegenden Arbeit versucht, Haydns Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos aus drei Perspektiven, nämlich aus einer historischen, theoretischen und zeitgenössischen Perspektive zu kontextualisieren. In **Kapitel 1** wird die Entwicklungsgeschichte des Begriffs „Siciliano“ von seinem literarischen Ursprung des 14. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts skizziert, um so den historischen Hintergrund, der die Voraussetzung für die Kompositionspraxis des klassischen Stils bildet, zu erschließen. In **Kapitel 2** wird zunächst anhand zeitgenössischer Musiklexika sowie -traktate erörtert, wie der Siciliano auf einer theoretischen Ebene verstanden wurde. Im Anschluss wird das anscheinend einheitliche Siciliano-Bild, das von den theoretischen Erläuterungen abgelesen werden kann, in Frage gestellt, indem einige als *Siciliano* bezeichnete Werke herangezogen werden. Daraus wird zum einen hervorgehen, dass unter dem Begriff des Siciliano verschiedene Typen entstanden sind, die sich der Rückbindung an einen Prototyp widersetzen; zum anderen, dass theoretische Erläuterungen lediglich einige Facetten des zeitgenössischen Siciliano-Verständnisses beleuchten. In **Kapitel 3** wird das Siciliano-Repertoire in Form einer Stichprobe im Hinblick auf einzelne Aspekte untersucht, die gemeinhin zu den musikalischen Charakteristika des Siciliano-Topos gezählt werden. Das Ziel dieser Betrachtung liegt darin, auf Tendenzen und

auffällige Phänomene, die zur Erhellung der damaligen Siciliano-Praxis beitragen können, hinzuweisen und die Stellung von Haydns Siciliani in diesem Kontext einzuschätzen.

Vor diesem Hintergrund wird sich der zweite Teil der Arbeit einer Werkanalyse von Haydns Siciliani widmen. Dabei wird allerdings nicht beabsichtigt, aus Einzelbeispielen seinen Siciliano-Stil als Oberbegriff zu abstrahieren oder eine ununterbrochene Entwicklungslinie vom ersten bis zum letzten Beispiel zu ziehen. Haydns hat bekanntlich in den ca. 40 Jahren, in denen seine Siciliani entstanden sind, seine Stilrichtung mehrmals teilweise oder grundsätzlich geändert. Ein solcher Stilwandel ist weniger auf „innere“, rein künstlerische Ansprüche als vielmehr auf „äußere“, gesellschaftliche Bedingungen wie etwa eine veränderte berufliche Stellung, einen neuen Auftraggeber sowie ein verändertes Zielpublikum zurückzuführen. Deswegen erscheint es problematisch, sein ganzes Schaffen nach einem am Entwicklungsgedanken orientierten Maßstab zu messen, d. h. dieses als geradlinigen Prozess stilistischer Reifung anzusehen.¹⁶ In der Tat weist sein erster Siciliano, der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:27* (1757–60), in Hinsicht auf die Textur, Formkonzeption sowie die Art und Weise der musikalischen Entfaltung und Stimmführung gänzlich andersartige Züge auf als etwa der Kopfsatz des *Streichquartetts op. 76/5*, dem die Stilrichtung der 1790er Jahre zugrundeliegt. Durch einen Vergleich mit anderen Kompositionen Haydns aus dem gleichen Zeitraum kann jedoch festgestellt werden, dass die merkwürdige Einfachheit der *Sinfonie Hob. I:27* nicht etwa als technische Unreife, die es vermeintlich zu überwinden galt, zu verstehen ist, sondern vielmehr als Konsequenz einer anderen Kompositionsästhetik.¹⁷ Wie James Webster mit Recht deutlich macht, sollte die stilistische Vielfalt bei Haydn als Darstellung verschiedener Facetten seiner musikalischen Persona begriffen werden.¹⁸ Eine leichtsinnige Verallgemeinerung oder Vereinfachung hätte zur Folge, wesentliche Aspekte seines Schaffens zu übersehen.

Daher wird der Schwerpunkt im zweiten Teil vielmehr darauf liegen, Haydns künstlerische Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos aus folgenden Fragestellungen an einzelnen Werken analytisch darzustellen:

¹⁶ Zur Diskussion und Kritik dieser Anschauung, siehe James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*, S. 335–366.

¹⁷ Siehe 4.1.

¹⁸ James Webster, *Haydn's Symphonies between Sturm und Drang and 'Classical style'*, S. 229.

- 1) Wie hat Haydn anhand einer Idee, die auf den Topos des Siciliano hinweist, ein Thema gestaltet und wie hat er dieses Thema im weiteren Satzverlauf verarbeitet?
- 2) Welches Werkkonzeption liegt einer Siciliano-Komposition zugrunde und welche Rolle spielt der Topos für die Verwirklichung einer Satzkonzeption?
- 3) Durch welche kompositionstechnischen Handhabungen hat Haydn versucht, die Ausdrucksmöglichkeiten des Siciliano zu erweitern?
- 4) Wie hängen die in den Siciliani auftretenden „Experimente“ mit Haydns allgemeinen Schaffen zusammen, mit anderen Worten, wie lassen sich Haydns Siciliani in seinem Œuvre kontextualisieren?
- 5) Worin liegen die Besonderheiten von Haydns Umgang mit dem Siciliano?

Die drei letztgenannten Aspekte hängen untrennbar miteinander zusammen: In Haydns Siciliani wird nämlich eine Siciliano-Idee, die an sich sogar banal klingen mag, oftmals aktuellen kompositionstechnischen Verfahren unterworfen, mit denen er sich je im gleichen Zeitraum intensiv auseinandergesetzt hat. Dies verleiht Haydns Siciliani ein eigenes Gepräge, das sich von denjenigen zeitgenössischer Komponisten unterscheidet. Umgekehrt formuliert, sind seine Siciliani, die sich fast über sein gesamtes Schaffen erstrecken, nichts anderes als ein Spiegelbild seiner stilistisch-kompositionstechnischen Entwicklungen und Wandlungen überhaupt. In diesem Sinne darf eine Betrachtung von Haydns Auseinandersetzung mit dem Siciliano auch als ein Versuch verstanden werden, den Kern seines kompositorischen Stils freizulegen.

Die Gegenstände werden aus stilistischen Gründen in drei Stadien untergliedert, die der Gliederung des zweiten Teils entsprechen. **Kapitel 4** handelt von seinen frühen Siciliani bis Anfang der 1770er Jahre. Um 1770 entstanden dann einige Siciliani, in denen verschiedene Variationstechniken als Gestaltungsprinzip eine wesentliche Rolle spielten. Dieses Phänomen, das nicht nur eine allgemeine Tendenz in diesem Zeitraum widerspiegelt, sondern auch weitere Entwicklungen der Variationstechnik in den darauf folgenden Jahren vorwegnimmt, wird in **Kapitel 5** schwerpunktmäßig erörtert. Ab 1780 gewinnt Haydns Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos durch Einführung der Variationsform sowie der ABA-Form eine neue Dimension. Die Siciliani, die nach Maßgabe dieser beiden Formtypen gestaltet sind, sind von zwei gegensätzlichen Richtungen geprägt. Auf der einen Seite wird ein Siciliano-Thema mit einem auf einem völlig unterschiedlichen Stil beruhenden Formteil kontrastiert. Dort

beeinflusst der am Satzanfang sich manifestierende Topos also nicht mehr den weiteren Satzverlauf, sondern nur beschränkte Bereiche. Auf der anderen Seite lässt sich dennoch feststellen, dass Haydn trotzdem Bezugspunkte, die zwischen heterogen erscheinenden Formteilen vermitteln können, etabliert und somit musikalische Einheit und Kohärenz stiftet. In **Kapitel 6** werden diese kompositorischen Strategien im Kontext der jeweiligen formalen Typen beschrieben.

Zur Terminologie

Im 18. Jahrhundert wurden für die Benennung des fraglichen Topos verschiedene Ausdrücke relativ uneinheitlich verwendet – *Siciliano* mit einer maskulinen Endung, *Siciliana* mit einer femininen Endung, *alla siciliana* als Abkürzung für *alla maniera siciliana*, das französische *Sicilienne* sowie das englische *Sicilian*. Solche Uneinheitlichkeit findet sich auch in der modernen Fachliteratur wieder. Wiesend weist darauf hin, dass die feminine Form tendenziell in Italien, die maskuline Form hingegen in deutschsprachigen Ländern verwendet worden sei.¹⁹ Der Wortgebrauch in zeitgenössischen Schriften folgt im Prinzip auch der Sprache des Publikationsortes. Bevor wir in den Hauptteil der Arbeit übergehen, muss an dieser Stelle geklärt werden, welche Wortform Haydn selbst verwendete.

In der kritischen Gesamtausgabe (JHW) können insgesamt vier Kompositionen ausfindig gemacht werden, die eine zusätzliche Angabe haben:

- *Sinfonie Hob. I:27* (JHW I/1), 2. Satz: *Siciliano. Andante*
- *Streichtrio Hob. V:21* (JHW XI/1), 1. Satz: *Siciliano. Adagio*
- *Barytontrio Hob. XI:51* (JHW XIV/3), 1. Satz: *SICILIANO. Adagio*
- *Twelve Sentimental Catches and Glee's Hob. XXXIc: 16* (JHW XXIX/2), VIII. Glee:
Ye little loves: Siciliano

Beim Letztgenannten handelt es sich nicht um ein eigenes Werk Haydns, sondern um eine Bearbeitung, in welcher Haydn der vom Engländer Lord Abington komponierten Singstimme eine Klavierbegleitung unterlegte. Zwar findet sich die Bezeichnung *Siciliano* in der 1795 in

¹⁹ Wiesend, a. a. O., S. 138f.

London erschienenen Ausgabe, doch geht die Bezeichnung möglicherweise auf die originale Vorlage von Abington zurück. Sowohl für das *Streichtrio Hob. V:21* als auch für das *Barytontrio Hob. XI:51* hat Haydn in seinem Entwurfskatalog das Incipit von eigener Hand eingetragen, allerdings fehlt dort eine Zusatzangabe.²⁰ Es ist heute somit keine authentische Quelle mit einem vom Komponisten stammenden Eintrag überliefert. Über Haydns Begriffsverwendung kann nur aufgrund überlieferter Abschriften spekuliert werden.

a) *Sinfonie Hob. I:27*

Unter den im Joseph Haydn-Institut in Köln vorhandenen 24 Abschriften sind in 16 Abschriften die Bezeichnung *Siciliano* bzw. *Siciliana* nachweisbar,²¹ darunter 12 mit *Siciliano*, 4 mit *Siciliana*. Die in der Gesamtausgabe als Hauptquelle bewertete Abschrift **Ke** (H-KE, 2241) und eine von zwei Nebenquellen **Km** (A-KR, H 3, 29) sind mit *Siciliano* überschrieben, während in der anderen Nebenquelle **Fr₂** (Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek, Musik- und Theaterabteilung, Mus. Hs. 1463) *Siciliana* eingetragen ist.²² Bei **Pk** (CZ-Pnm, XLIX E 262) und **Gw** (A-GÖ, 2723) sind die beiden Violinstimmen sowie die Bratsche mit *Siciliana* überschrieben, im Gegensatz dazu steht in der Bass-Stimme *Siciliano*. Das Stemma²³ veranschaulicht, dass die Bezeichnung mit der femininen Endung auf die vermeintliche Abschrift **1a** zurückzuführen ist. 8 Abschriften ohne Bezeichnung²⁴ reflektieren wohl lediglich lokale Besonderheiten. Die Überlieferungen legen also nahe, dass Haydn in seinem verschollenen Autograph die Bezeichnung mit der maskulinen Endung verwendet haben muss.

²⁰ Jens Peter Larsen (Hrsg.), *Drei Haydn Kataloge*, S. 14 (*Barytontrio Hob. XI:51*) und S. 15 (*Streichtrio Hob. V:21*). Im sogenannten Elsslerschen Haydn-Verzeichnis (1805) sind auch beide Werke eingetragen, jedoch wiederum ohne Zusatzangabe (siehe ebd., S. 63 und 74).

²¹ An dieser Stelle möchte ich mich bei Herrn Dr. Armin Raab, dem Leiter des Joseph Haydn-Instituts in Köln, für die freundliche Zurverfügungstellung von Mikrofilmen und Fotokopien bedanken.

²² Abkürzungen nach: Kritischer Bericht zu Sonja Gerlach u. Ullrich Scheideler (Hrsg.): *Sinfonien um 1757–1760/61* (JHW I/1), S. 266ff.

²³ Ebd., S. 267.

²⁴ **Ce** (CZ-K, pag.207, No.124, K.II), **Bh** (D-B, M 2166), **Do** (D-KA, Don Mus.Ms.679), **Mk** (A-M, IV.344), **Rb** (D-Rtt, J. Haydn 14), **Mü** (D-Mbs, Mus.Mss.282/15), **Re** (A-RB, II 434) und **Su** (RO-Sa, JJ 10).

b) *Streichtrio Hob. V:21*

Dem Stemma²⁵ zufolge dürfen zwei unbezeichnete Abschriften, die jeweils zahlreiche Fehler enthalten,²⁶ vernachlässigt werden. Alle Zweige im Stemma sind mit der Bezeichnung *Siciliano* markiert. Zur Violinstimme bei **Ps** (F-Pn, D. 16307) wird ausnahmsweise auf die Angabe mit femininer Endung zurückgegriffen. Sie scheint allerdings von einem anderen Kopist als bei den übrigen Stimmen geschrieben worden zu sein. Daher erscheint es unzweifelhaft, dass die Bezeichnung mit der maskulinen Endung von Haydn selbst stammt.

c) *Barytontrio Hob. XI:51*

Die in der Gesamtausgabe als Hauptquelle bewertete Abschrift **C** (D-B, Mus.ms.10.037 [1]) ist mit *Siciliano* überschrieben.²⁷ Die in der Accademia Filarmonica in Rom vorhandene Abschrift („*XVIII Sonate a Violino, Violetta e Violoncello*“), die im Kritischen Bericht nicht berücksichtigt ist, enthält eine Überschrift mit der femininen Endung. Angesichts der Zuverlässigkeit der Abschrift **C** lässt sich jedoch annehmen, dass Haydn auch hier die Bezeichnung mit der maskulinen Endung verwendet hat.

Zuverlässige Abschriften liegen den Schluss nahe, dass Haydn zur Bezeichnung seiner *Siciliano*-Werke ausschließlich die maskuline Form verwendet hat. Die Tatsache, dass in Italien entstandene Exemplare wie **Vm** (I-Vnm, It.IV1274/Ms.10917) für die *Sinfonie Hob. I:27* und die römische Abschrift des *Barytontrios Hob. XI:51* die feminine Endung im Titel aufweisen, unterstützt die These Wiesends. Obwohl Haydn in seiner Jugendzeit von seinem Lehrer Nicolò Antonio Porpora (1686–1768) eine gründliche Kenntnis der italienischen Sprache erworben hat,²⁸ scheint er, was die Begriffsverwendung betrifft, tatsächlich der Konvention der deutschsprachigen Ländern verpflichtet gewesen zu sein. Aus diesem Grund

²⁵ Kritischer Bericht zu Bruce C. McIntyre u. Barry S. Brook (Hrsg.): *Streichtrio. 1. Folge* (JHW XI/1), S. 204. Abkürzungen nach ebd. S. 170ff.

²⁶ **M₂** (A-M, V.Nr.65 u. 71) und **Pb** (CZ-Pnm, XXXIX.A.120 [V/135]).

²⁷ Abkürzungen überlieferter Abschriften nach: Kritischer Bericht zu Hubert Unverricht (Hrsg.): *Barytontrios Nr. 49–72* (JHW XIV/3), S. 7ff.

²⁸ Georg August Griesinger, *Bibliographische Notizen über Joseph Haydn*, S. 21.

wird in der vorliegenden Arbeit unabhängig von der Begriffsverwendung anderer Komponisten einheitlich die maskuline Form *Siciliano* gebraucht.²⁹

²⁹ Gelegentlich lässt sich in der modernen Literatur der Gebrauch des neutralen Artikels (*das Siciliano*) beobachten (siehe z. B. Walther Siegmund-Schulze, a. a. O.). Jedoch wird in dieser Arbeit der geläufigeren Verwendung, also der maskuline Artikel (*der Siciliano*), bevorzugt.

Teil I

Haydns Siciliano im historischen Kontext

1 Historische Hintergründe

1.1 Siciliano vor dem 18. Jahrhundert

1.1.1 Drei Stadien in der Geschichte des Siciliano

Der Versuch, den Ursprung eines historischen Begriffs ausfindig zu machen und eine ununterbrochene Entwicklungslinie des Begriffs zu ziehen, gerät häufig in eine Sackgasse. Was die Geschichtsschreibung des Begriffs „Siciliano“ betrifft, besteht die Schwierigkeit insbesondere darin, „daß die Sicilianabezeichnung im Lauf ihrer Geschichte offensichtlich auf grundverschiedene literarische und musikalische Produkte angewendet worden ist“.³⁰ In der Geschichte des Siciliano ist erstens eine „Lücke“ zwischen ca. 1400 und 1580 zu konstatieren. Da beim heutigen Stand der Forschung kein Musikstück oder Gedicht aus diesem Zeitraum ausfindig gemacht werden kann, die als *Siciliano* bezeichnet wurden oder direkt auf die musikalische Tradition in Sizilien zurückzuführen sind, so kann man nur spekulieren, ob eine in Zeugnissen vor ca. 1400 geschilderte Praxis weiter überliefert wurde, oder ob ein völlig neues Begriffsverständnis im Laufe der Zeit zustande kam. Zweitens erfuhr der Begriff um 1700 einen grundsätzlichen Bedeutungswandel, dessen Ursache aus den überlieferten Quellen schwer zu erklären ist. Merkwürdigerweise blieb dabei nur die Bezeichnung *Siciliano* selbst unverändert, obwohl es sich beim neu entstandenen Typ um eine grundsätzlich andere Erscheinungsform handelt. Die Geschichte des Siciliano kann somit in drei Stadien unterteilt werden, die voneinander völlig getrennt sind: 1) Siciliano im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert, 2) Siciliano im 17. Jahrhundert, und 3) Siciliano nach ca. 1700.

Das Ziel dieses Kapitels wird jedoch nicht darin bestehen, eine quellenkundliche Rekonstruktion jedes dieser drei Stadien anzubieten. Vielmehr liegt das Hauptaugenmerk

³⁰ Reinhard Wiesend, *Siciliana. Literarische und musikalische Traditionen*, S. 1. Das vorliegende Kapitel verdankt sich größtenteils dieser grundlegenden Studie.

darauf, den historischen Vorgang zu skizzieren, in dem sich der Siciliano zu einer Erscheinungsform herauskristallisierte, mit der sich Komponisten der Wiener Klassik auseinandergesetzt haben.

1.1.2 Siciliano im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert

Die Anwendung des Wortes „Siciliano“ als musikbezogener Begriff geht auf die Zeit um 1400 zurück. Es sind drei Zeugnisse bekannt, in denen das Wort in Verbindung mit Musik zur Anwendung kommt. In seinem für Paduaner Kreise geschriebenen Traktat *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae Libellus partes duas* (1402) erläutert Pietro Paolo Vergerio (1370–1444) unterschiedliche Wirkungen von Musik aus Frankreich, Italien und Sizilien. Ihm zufolge sei die sizilianische Musik zur Entspannung des Geistes und zur Ruhe geeignet, während die französische Erregung und Bewegung fördere (die Musik aus Italien stünde zwischen diesen beiden Polen).³¹ Etwas konkretere Beschreibungen liefert die Giovanni Gherardi (1367–1442) zugeschriebene Novellensammlung *Il Paradiso degli Alberti* (ca. 1425). Es handelt sich dabei um die Szene einer Reise zu Pferde, in der ein junger Venezianer aufgefordert wird, zusammen mit einer Dame „una canzonetta delle sue leggiadrissime ciciliane“ zu singen.³² Der Gesang wird durch verschiedene Ausdrücke beschrieben wie „con dolcissimi accenti“, „nelle piate e leggiadre parole“, „la dolcissima armonia“ usw. Diese Benennungen deuten jedoch weniger eine bestimmte Eigenschaft der gesungenen Musik selbst an. Vielmehr bezeichnen sie eher die Vortragsart, weswegen die Frage, in welcher Form die Musik vorgetragen wurde, offenbleiben muss.³³ Das dritte Zeugnis ist Giannozzo Manettis *Dialogus in domestico ez familiari quorundam amicorum symposio Venetiis habito* (ca. 1448): Junge Leute aus Florenz hätten zur Unterhaltung bei einem Gastmahl der florentinischen Gesellschaft getanzt und gesungen, darunter hätte es Musik aus Frankreich, Venedig und Sizilien gegeben. Erwähnt wird zudem, dass Cosmas, der

³¹ Siehe ebd., S. 407.

³² Siehe ebd., S. 408.

³³ Pirrotta hält unter Berücksichtigung von der Nichtrealisierbarkeit des mehrstimmigen Gesangs bei einem Ritt den Wechselgesang für plausibel: Nino Pirrotta, *Musica polofonica per un testo attribuito a Federico II*, S. 98 (Anm. 4).

längere Zeit in Sizilien gelebt habe, sizilianische Sinfonien und Kantilenen vorgetragen habe.³⁴ Pirrotta zufolge bedeute die Sinfonie (*symphonia*) „Polyphonie“, die Kantilene (*cantilena*) dagegen „Monodie“. Zumindest die *symphonia* sei wohl durch ein Instrument begleitet worden.³⁵

Die angeführten Beispiele besagen deutlich, dass das Adjektiv „sizilianisch“ eine Art und Weise der Musik oder des Vortrags charakterisierte, die sich mehr oder weniger von der Musik aus anderen Ländern unterschied. Dass es andererseits einen bestimmten Typ des Gedichtes bezeichnete, lässt sich durch den *Codex Magliabechiano VII 1040* nachweisen, der sich heute im Besitz der Biblioteca Nazionale Centrale von Florenz befindet. In dessen um 1400 angelegten Schlussteil stehen nämlich drei Dichtungen, die als „*cieciliana*“ oder „*ceciliana*“ bezeichnet sind.³⁶

Bemerkenswerte Beispiele für Vertonung angeblich sizilianischer Texte bietet der sogenannte *Codex Reina* (F-Pn, nouv.acq.frç.6771). Der *Codex* entstand zwischen dem späten 14. und frühen 15. Jahrhundert in Nordostitalien und überliefert ein wichtiges Repertoire der weltlichen Werke aus Italien und Frankreich dieser Zeit.³⁷ Pirrotta identifiziert darin insgesamt sieben Siciliani und Pseudo-Siciliani. Als repräsentatives Stück gilt unter anderem die Ballade *Dolce lo mio drudo* (**Notenbeispiel 1-1**).³⁸ Die Herkunft des originalen Textes kann dadurch identifiziert werden, dass der Text wohl aus der ersten Strophe der Canzone *Dolze meo drudo e uatene* in dem *Codex Vaticano 3793*, der zentralen Quelle der sizilianischen Dichterschule, stammt.³⁹ Charakteristisch für dieses Stück sind Eröffnung einer Phrase im Unisono, Wechsel des Rhythmus vom ausgeprägten Beginn zum diffusen Ende jeder Phrase, die fragmentierte Melodie und der rezitativartige Gestus der Oberstimme. Erkennbar ist außerdem der oft vorkommende Zusammenstoß der kleinen Sekunde vor der

³⁴ Siehe Wiesend, a. a. O., S. 409f.

³⁵ Pirrotta, a. a. O., S. 98f.

³⁶ *Par che la vita mia (cieciliana), Sonno fu che me ruppe, donna mia (ceciliana)* und *Lèvati dalla mia porta (cieciliana)*. Die ganzen Gedichte werden in Wiesend, a. a. O., S. 33ff., zitiert.

³⁷ Als Entstehungsort des *Codex Reina* nimmt Kurt von Fischer Venedig an, Nigel Wilkins favorisiert dagegen Padua: Kurt von Fischer, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. frç. 6771 (Codex Reina=PR)*, S. 47; Nigel Wilkins, *The Codex Reina: A Revised Description (Paris, Bibl. Nat., ms. n. a. fr. 6771)*, S. 64. Was die Entstehungszeit betrifft, besteht zwischen den beiden Autoren Einigkeit (Fischer, ebd., S. 47; Wilkins, ebd., S. 66).

³⁸ Zitiert nach Pirrotta, *Musica polifonica*, S. 109ff. Zu den anderen sechs Stücken, siehe Nino Pirrotta, *La siciliana trecentesca*; ders., *New Glimpses of an Unwritten Tradition*.

³⁹ Nino Pirrotta, *La siciliana trecentesca*, S. 297f.; ders., *Musica polifonica*, S. 100ff.

Kadenz. Pirrotta spricht dabei von einer „irregulären Polyphonie“, in welcher die zweite Stimme (oft im Unisono) zunächst Einsätze betont, dann sich darauf beschränkt, die Vokalisation der Oberstimme mit wenigen Noten zu unterstützen und sich schließlich in der Kadenz wieder mit der Oberstimme vereint.⁴⁰ Weiterhin beschreibt er das musikalische Charakteristikum dieses Stücks folgendermaßen:

Guardata obiettivamente, la musica di Dolce mio drudo è una mescolanza di primitività e raffinatezza. Una certa raffinatezza è nella vocalità melismatica, ma primitivo è l'essere la melodia formata di brevi frammenti isolati, allineati senza vera necessità e continuità, come palline di vetro tolte più o meno a caso dal bagaglio espressivo dell'ignoto compositore per formarne una collana.⁴¹

Die genannten Überlieferungen legen nahe, dass bereits im späten Trecento oder frühen Quattrocento diejenigen Dichtungen und Lieder existierten, die unmittelbar aus Sizilien stammten oder eine Vorstellung über die Insel evozieren. Dennoch bleibt die Frage offen, ob hier nicht nur in textlicher, sondern auch in musikalischer Hinsicht von einem einheitlichen und eingegrenzten Siciliano-Stil die Rede sein kann. Durch seine ausführliche Analyse der überlieferten Siciliani aus dem genannten Zeitraum stellt Wiesend etwas vorsichtig fest, „daß ‚Siciliana‘ mehr ist als ein beliebig austauschbares Etikett, daß also die Verhältnisse prinzipiell anders sind als – man möge mir den banalen Vergleich verzeihen – bei den Wiener Würstchen, die in Wien Frankfurter heißen usw.“⁴²

Nicht zu übersehen ist immerhin die Tatsache, dass Norditalien bei der Überlieferung und der Vermittlung des angeblich sizilianischen Gesangs eine wichtige Rolle spielte (siehe den Erscheinungsort vom *Codex Reina*). Der Siciliano im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert war nämlich mit dem in Norditalien wachsenden Exotismus untrennbar, wobei das Wort Sizilien wahrscheinlich Süditalien sowie das Südliche im Allgemeinen konnotierte.⁴³ Insofern kann dabei von einem Topos gesprochen werden, wie Wiesend mit Recht deutlich macht: „So sehr die Existenz spezifischer, weitgehend eingrenzbarer Sicilianen für die Zeit um 1400

⁴⁰ Pirrotta, *La siciliana trecentesca*, S. 300.

⁴¹ Pirrotta, *Musica polifonica*, S. 107f.

⁴² Wiesend, a. a. O., S. 42. Pirrotta hingegen weist darauf hin, der Text und die Musik im *Codex Reina* müssten aus einem authentischen sizilianischen Gesang stammen (Pirrotta, *New Glimpses*, S. 276).

⁴³ Pirrotta, *New Glimpses*, S. 279.

gesichert ist, so sehr muß andererseits betont werden, daß es sich offensichtlich nicht um genuin sizilianische Lieder, sondern um einen vermittelten Topos gehandelt hat.⁴⁴

Notenbeispiel 1-1: Ballade „Dolce lo mio drudo“ aus dem Codex Reina

(Zitiert nach Nino Pirrotta, *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, S. 109ff.)

1.1.3 Aria siciliana im 17. Jahrhundert

Wie oben erwähnt, folgt den genannten Überlieferungen um 1400 eine große historische Lücke, aus der bislang keine Siciliano-Komposition oder -Dichtung bekannt sind.⁴⁵ Erst aus

⁴⁴ Wiesend, a. a. O., S. 43f.

⁴⁵ Warum kein Siciliano-Zeugnis aus dem 15. und 16. Jahrhundert überliefert ist, lässt sich schwer erklären. Indem er sich auf die Dominanz und Idealisierung der Vokalpolyphonie im betreffenden Zeitraum beruft, versucht Wiesend diese Frage zu beantworten: „Ein Grund für das Fehlen von Siciliana-Zeugnissen ist möglicherweise darin zu sehen, daß die Siciliana von jeher als solistische Gattung empfunden worden ist. Im Quattro- und Cinquecento folgten aber auch die volkstümlichen Liedgattungen dem Ideal der Vokalpolyphonie oder zumindest des drei- bis vierstimmigen, klanglichen Satzes. Wahrscheinlich haben die beliebten und weit verbreiteten Villotten, Frottolen sowie später das Madrigal die Siciliana zurückgedrängt und auf die Ebene

dem späten Cinquecento sind zwei Liedersammlungen bekannt, die als *Canzone alla Siciliana* überschriebene Gedichte enthalten:

- *Bellissime Canzone e Sonetti alla Napoletana, Ciciliana, et altre bellissime fantasie* (1588) (darunter drei *Canzoni alla Ciciliana*)
- *Opera nova nella quale troverai molti bellissimi sonetti, Villanelle alla Schiavonescha. E una battaglia nova con altre bellissime fantasie poste in luce* (darunter eine *Canzona alla Siciliana*)

Diese *Canzoni alla Siciliana* können nicht als isolierte Einzelfälle abgetan werden, denn sie weisen bereits diejenige Gedichtform auf, die bei nachkommenden *Arie siciliane* zur Norm wurde und deswegen als Hauptmerkmal des Siciliano im 17. Jahrhundert anzusehen ist – die sizilianische Variante des *Strambotto*. Während der reguläre *Strambotto* (*Ottava rima*), der aus acht Versen mit durchgehend Elfsilbern besteht, auf dem Reimschema AB AB AB CC beruht, weist das letzte Verspaar bei der sizilianischen Variante wiederum AB auf. Daraus ergibt sich das Reimschema AB AB AB AB (*Ottava siciliana*), wie *Signora, se tu monaca ti fai* aus der oben genannten Liedersammlung *Bellissime Canzone e Sonetti* exemplarisch darstellt:

Signora, se tu monaca ti <u>fai</u>	(A)
Jo medemo mi faccio tuo <u>parino</u> ,	(B)
E se in Santa Chiara te n'andrai,	(A)
Me n'anderò a Santo <u>Augustino</u> .	(B)
E se sor Claudia ti chiamerai	(A)
[Ed] io mi chiamerò frate <u>Spapino</u> ,	(B)
Se lo scolcano tu ti metterai	(A)
Ed io mi metterò lo <u>scapuzino</u> . ⁴⁶	(B)

Da, ebenso wie bei den anderen *Canzoni alla Siciliana*, keine Vertonung zu diesem *Strambotto*-Text überliefert ist, lässt sich leider nicht mit Sicherheit sagen, welche Musik ihm beigelegt wurde, und in welcher Vortragsweise er gesungen wurde. Die vorhandenen Texte zu den *Canzoni* deuten jedoch an, dass sie nicht nur gesungen, sondern für einen Gesang

kunstloser Praxis zurückverwiesen. Nicht zufällig verändert sich die Situation mit dem Beginn des Generalbaßzeitalters.“ (Ebd., S. 52.) Allerdings ist dabei natürlich die Möglichkeit nicht auszuschließen, dass sich die um 1400 festgestellte Siciliano-Praxis quasi als „ungeschriebene Tradition“ weiter entwickelt haben könnte.

⁴⁶ Zitiert nach Wiesend, ebd., S. 49.

konzipiert wurden, auch wenn sie nie im echten Sinne komponiert wurden.⁴⁷ Darüber hinaus lässt gerade das Fehlen der Vertonung vermuten, dass es Modellmelodien für die *Canzoni alla Siciliana* gegeben haben muss.⁴⁸

Die um 1620 erschienenen *Arie siciliane* dokumentieren ein neues Stadium der Geschichte des Siciliano. Sie sind wohl die ersten Kompositionen überhaupt, die als *Siciliana* bezeichnet wurden. Die betreffenden Werke werden nachfolgend aufgelistet:

- Giovanni Stefani, *Affetti amorosi* (Venedig, 1618)
 - *Amante sdegnato*: „*Non ardu chiù non ardu com 'ardia*“, Aria Siciliana
 - *Amore celato*: „*Si ben mustru di fora tuttu yelu*“, Aria Siciliana
 - *Donna incostante*: „*Ingrata disleali ed incostante*“, Aria Siciliana
- Giovanni Stefani, *Scherzi amorisi* (Venedig, 1620)
 - *Amorose querelle*: „*Suspiri mei che d'hura in hura siti*“, Aria per cantar ottave Siciliane
- Carlo Milanuzzi, *Secondo scherzo delle ariose vaghezze* (Venedig, 1622)
 - „*Hora canuscu cha su'male natu*“, Aria Siciliana

Was alle genannte *Arie siciliane* miteinander verknüpft, ist in erster Linie das Reimschema des sizilianischen *Strambotto*. Nicht zu übersehen ist auch die Vortragsform, nämlich der Sologesang begleitet von einem Zupfinstrument. Die Bemerkungen zu den Titeln der beiden von Stefani herausgegebenen Liedersammlungen dokumentieren, dass die Arien für die spanische Gitarre geschrieben wurden:

- *Affetti amorosi. Conzonette ad una voce sola, Poste in musica da diuersi con la parte del Basso, & le lettere dell'alfabetto per la Chittarra alla spagnola, raccolte da Giovanni Stefani, Con tre Arie Siciliane, & due Vilanelle Spagnole;*
- *Scherzi Amorosi. Canzonette ad una voce sola poste in musica da diversi, e raccolte da Giovanni Stefani, con le lettere dell'alfabeto per la chittara alla spagnuola [...]*
*Libro secondo, novamente corretti e ristampati*⁴⁹

Der letztgenannten Sammlung von Milanuzzi ist zwar keine diesbezügliche Bemerkung hinzugefügt, jedoch kann das Begleitinstrument auf Grundlage der über den Noten

⁴⁷ Ebd., S. 50.

⁴⁸ Ebd., S. 51.

⁴⁹ Zitiert nach Wiesend, ebd., S. 53.

aufgeschriebenen alphabetischen Akkordbezeichnungen ohne weiteres identifiziert werden. Ein weiteres Zeugnis liefert Celio Melespinis: In seiner 1609 in Venedig veröffentlichten Novellensammlung *Ducento Novelle* steht die Schilderung, dass ein Kavalier aus Messina namens Gierosolimitano die Laute greift und beginnt, „diverse bellissime Siciliane“ zu singen⁵⁰. Die Vermutung liegt also nahe, dass die *Aria Siciliana* des frühen 17. Jahrhunderts mit einer bestimmten Vortragsform verbunden war.

An dieser Stelle erscheint es angebracht, anhand der *Aria Amore celato* musikalische Charakteristika der *Aria siciliana* näher zu betrachten (**Notenbeispiel 1-2**). Dem Stück liegt der sizilianische *Strambotto* (*Ottavia siciliana*) zugrunde, allerdings werden nur die ersten vier Verse vertont (ABAB). Möglicherweise wurde die zweite Hälfte der *Ottavia* dieselbe Melodie nach gesungen. Jedem Vers wird eine abgeschlossene Phrase unterlegt.

Nennenswerte Merkmale sind die den Beginn einer Phrase charakterisierende Tonrepetition und die Melodie, die sich in einem kleinen Ambitus (zwischen $\text{fis}^1 - \text{d}^2$) bewegt. Darüber hinaus entspricht die Notenzahl jeder Phrase genau der Silbenzahl des Verses, was Verzierungen und melismatische Stimmführung völlig ausschließt. Insgesamt ist die Melodie von *Amore celato* weniger durch arienhafte als vielmehr durch rezitativische Züge geprägt. Tatsächlich bedeutete der Begriff „Aria“ zu dieser Zeit nicht das kantabile Gesangstück, sondern eigentlich die strophische Konzeption, in welcher die *Ottava* durch zweimalige Verwendung derselben Vertonung zum Vortrag kommt.⁵¹

⁵⁰ Siehe Wiesend, ebd., S. 412.

⁵¹ Wiesend, ebd. S. 62.

Amore celato Aria Siciliana

Si ben mu-strà di for-a tut-tu ye-lu, Ar-di lu pet-tu

miu di fo-ca ta-li Chi co-mun Mon-gi-bel-lu din-tru ce-lu

L'an-den-tis-si-ma xhia-ma a nul-la e-que-li

L'an-den-tis-si-ma xhiam-ma a nul-la a-que-li.

Notenbeispiel 1-2: Giovanni Stefani: *Amore celato* aus *Affetti amorosi*
(Zitiert nach Reinhard Wiesend, *Siciliana*, S. 253.)

Interessanterweise weist diese Melodie unverkennbare Gemeinsamkeiten mit derjenigen von *Donna incostante* auf, die ebenfalls in *Affetti amorosi* veröffentlicht ist. Abgesehen von dem Eröffnungston (b^1 bei *Amore celato* und g^1 bei *Donna incostante*) und den Schlussbildungen im zweiten und dritten Abschnitt sind die beiden Melodielinien fast identisch (**Notenbeispiel 1-3a**). Was die ersten beiden Verse betrifft, beruht *Amante sdegnato* auch auf einer ähnlichen Melodie, die zum Vergleich angeführt werden kann (**Notenbeispiel 1-3b**). Angesichts dieser

melodischen Identität erscheint die Feststellung Wiesends, Modellmelodien für *Arie siciliane* hätten im 17. Jahrhundert zur Verfügung gestanden, sehr plausibel.⁵²

Als harmonisches Merkmal weist Wiesend auf eine irreguläre Kadenzbildung hin, in der die Stimmen gegeneinander verschoben sind.⁵³ Diese „verschobene Kadenz“ lässt sich etwa beim Abschluss des ersten Verses in dem angeführten Stück beobachten. Erst nachdem die Gesangsmelodie den Zielton *g* erreicht hat, bewegt sich die gehaltene Bass-Stimme in den fünften Skalenton und schließt auf den Grundton. Daraus resultiert zwischen den beiden Stimmen eine Dissonanz (eine Quarte). Diese Handhabung einer Kadenz wurde über den Seicento hinaus bis hinein ins frühe 18. Jahrhundert, der Entstehungszeit des neuen Siciliano-Typ, überliefert.⁵⁴

Im Zusammenhang mit dem „modernen“ Typ des Siciliano nach ca. 1700 ist die Tiefalterierung der zweiten Stufe, die sogenannte neapolitanische Wendung, von großer Bedeutung. Bei *Amore celato* tritt diese Wendung im vorletzten Abschnitt auf, der mit einer Kadenz abschließt. Dadurch, dass das *a*¹ tiefalteriert wird, entsteht hier das Phänomen des doppelten Leittons: Nicht nur das *fis*, sondern auch das *as* zielt auf den Grundton *g*. Diese Wendung wirkt bei „*Hora canuscu cha su'male natu*“ aus *Secondo scherzo delle ariose vaghezze* dadurch stärker, dass der tiefalterierte Ton durch Repetition unterstrichen wird (**Notenbeispiel 1-4**).

⁵² Ebd., S. 56 und S. 61f.

⁵³ Ebd., S. 71ff.

⁵⁴ Siehe ebd., S. 276ff. Wiesend bringt die häufige Verwendung der „verschobenen Kadenz“ mit dem Pathos in Verbindung, das der Text des Siciliano oftmals darstellt (ebd., S. 74).

a) Donna incostante

Donna incostante Aria Siciliana

In-gra-ta, dis-lea-li ed in-co-stan-ti Quan-t'iu ta-mu lu

vi-di a-per-ta-men-ti E fin-gi di l'am-ri-chi di mir-can-ti, Qua-si che non mi

E O I E B H A I H O I E
vi-dio non mi sen-ti, Qua-si che non mi vi-di o non mi ven-ti

b) Amante sdegnato

Amante sdegnato Aria Siciliana

Non andu chià non andu co-m'ardi-a!

Par lo tu a-mu-ri 'gra-ta, scan-nu-scen-ti;

Sa-nau la chia-ga ch'a-mu-ri pi-ti-a

Mi fi-ci cu li so stra-li pun-gen-ti, stra-li pun-gen--ti.

Aria Siciliana . Posta ad istanza del P.F. Seraphino
Spinelli da Fabriano

Ho-ra ca-nu-scu cha su' ma-le na-tu, Na-
tu sut-tu di-stin-tu a ma-lu pun-tu, Pun-tu cha la for-
tu-na m'ha do-ta-tu, Do-ta-tu cha me scri-u per de-
func-tu.

Notenbeispiel 1-4:

Carlo Milanuzzi: Aria siciliana „Hora canuscu cha su'male natu“ aus Secondo scherzo delle ariose vaghezze
(Zitiert nach Reinhard Wiesend, *Siciliana*, S. 259.)

Die in *Amore celato* beobachteten Merkmale – 1) die sizilianische Variante des *Strambotto*, 2) die Begleitung durch ein Zupfinstrument, 3) die dem Vers entsprechend klar gegliederte Melodie, 4) der rezitativische Duktus, 5) die „verschobene“ Kadenz und 6) die neapolitanische Wendung – sind mehr oder weniger auch in den anderen *Arie siciliane* um 1620 wiederzufinden. Daher liegt es nahe, dass die *Aria siciliana* in rein musikalischer Hinsicht als einigermaßen eingegrenzte Erscheinungsform anerkannt gewesen sein muss,

obwohl das Wesentliche in der Form, der Sprache und dem Inhalt des Gedichtes lag.⁵⁵ Dies wird auch in der folgenden Beschreibung aus Pietro Della Valles *Della musica dell'età nostra* angedeutet:

E le arie siciliane, che son galantissime per gli affetti pietosi e malinconici, le quali io, prima forse di tutti, portai in Roma da Napoli prima, e poi anche da Sicilia: dove l'anno 1611 ebbi in Messina un'aria che ora la sento cantare in Roma per una delle più belle, e mi furono anche donati due libri manoscritti di ottave siciliane assai buone, che ancora li conservo; e infin d'allora, presa un poco quella maniera, anche io di mia testa in quel tuono siciliano schizzai qualche cosa che ho fra li miei scartafacci, e come si vede son cose affettuosissime: ne' tempi addietro in Roma non si erano mai sentite; oggi ci si cantano così bene come nell'istessa Sicilia, nè so se meglio possa farsi.⁵⁶

Dass die *Aria siciliana* als eingegrenzter Kompositionstyp weitergeführt worden sein mag, deutet beispielsweise Simone Coyas *La Siciliana* in der Kantate *L'amante impazzito* (1679) für Singstimme und Generalbass an. Die Komposition besteht aus zwei Teilen, und zwar aus dem einleitenden, rezitativischen *Largo*-Teil und dem mit *Affettuoso* überschriebenen Teil (**Notenbeispiel 1-5**). Vertont wird im zweiten Teil der halbe *Strambotto* mit vier Versen, dessen pathetischer Inhalt ohne weiteres an denjenigen der *Aria siciliana* erinnert. In Bezug auf die Musik ist unter anderem die neapolitanische Wendung auffallend, die in dieser Komposition, insbesondere in deren zweiten Teil geradezu emphatischer Weise benutzt wird. Die Tiefalterierung ergibt nicht nur an allen Versschlüssen (exklusive des zweiten) die markante melodische Floskel $b^{\hat{2}} - \hat{1} - [\#]7 - \hat{1}$, sondern sie bestimmt auch sogar den Einsatzton des dritten und vierten Abschnittes. Bemerkenswert ist weiterhin die „verschobene Kadenz“ zum Schluss des ganzen Werkes, wo die Bass-Stimme *fis* gegenüber dem bereits erreichten Grundton der Singstimme eine Quarte bringt.

Obwohl stilistische Gemeinsamkeiten zwischen dem Werk Coyas und den *Arie siciliane* um 1620 offensichtlich sind, erkennt man andererseits zwei wesentliche Unterschiede. Erstens wird die Melodie bei Coya durch oft am Versende stattfindende Melismen, die den alten *Arie* fehlten, ausgeziert (siehe etwa den Schluss des *Largo*-Teils). Der zweite Unterschied liegt in

⁵⁵ Die Ansicht Ottavio Tibys, die Spezialität der *Arie siciliane* bestünde nicht in der Musik, sondern ausschließlich in dem Gedicht, ist also anfechtbar: Ottavio Tiby, *La siciliana nella musica d'arte. Conclusione sul problema della datazione*, S. 71f. Bei ihm scheint jedoch die Tatsache unberücksichtigt zu sein, dass gemeinsame Züge unter den als *Aria siciliana* etikettierten Stücken beobachtet werden können.

⁵⁶ Zitiert nach Angelo Solerti (Hrsg.), *Le origini del melodramma: testimonianze dei contemporanei*, S. 169.

der formalen Organisation: Im Gegensatz zu den früheren Werken, in denen die einzelnen Abschnitte melodisch miteinander wenig zusammenhängen, zeigen bei Coxa der dritte und vierte Abschnitt im *Affettuoso*-Teil eine deutliche Parallelität. Der vierte Abschnitt ist in der Tat nichts anderes als eine nach unten transponierte Wiederholung des dritten Abschnittes mit kleinen Abweichungen. Die beiden Abschnitte wiederholen sich fast notengetreu, d. h. die zweite Hälfte des *Affettuoso*-Teils wird aus der gleichen Melodie entwickelt:

Vers:	I	II	III	IV	III	IV
Reimschema:	A	B	A	B	A	B
Melodie:	x	y	z	z'	z	z''

Aus einem einzelnen Beispiel aus dem späten 17. Jahrhundert lässt sich allerdings kein allgemeiner Schluss hinsichtlich der Frage ableiten, ob diese formale Organisation auf die arbeitsökonomische Absicht des Komponisten zurückzuführen wäre, oder ob von der Raffiniertheit der *Arie siciliana* im Allgemeinen die Rede sein dürfte. Immerhin ist die Komposition Coxas nicht nur insofern bemerkenswert, als sie – auch wenn die melodischen und formalen Unterschiede zu den *Arie siciliane* im frühen Seicento offenbar sind – in mancher Hinsicht das Fortwirken der Tradition verdeutlicht. Sie zeigt ferner, dass die *Aria siciliana* gerade gegen Ende des 17. Jahrhunderts, also zu dem Zeitpunkt, als ein völlig neuer Typ des Siciliano zu entstehen begann, noch produziert wurde.

a) *Largo*-Teil

Largo

Bel-la can-zo-ne, af-fè, ma non mi pia-se. Poi-chè ten-go al
 [im Druck: o]

cor un mon-ci-bel-lo, s'ac-cen-de il pat-to mi-o con for-za

grave

stra-na. Mu-sa mi-a, con-rien si-ci-li-a-

na. Si sona La Siciliana. Sicanta la Siciliana

43 6 7

b) *Affetuoso*-Teil

Affetuoso

Cre-da sor-ti, pie-tà, non chiu tur-men- - - - ti.

6 543

Non fa-ri la mi-e di-a tan-fa-spa-e di- - - - ra,

6 565

10 Che s'io sem-pre l'a-ma-i fra-pe-ra e sten- - - - ti,

6 4 3b

15 L'a-me-rò chiu-san-co-ra in se-pul-tu- - - - ra,

43

20 Che s'io sem-pre l'a-ma-i fra-pe-ra e sten- - - - ti,

(9)

25 L'a-me-rò chiu-san-co-ra in se-pul- - - - tu- - - - ra.

43

Notenbeispiel 1-5: Simone Coia: *La Siciliana* aus *L'amante impazzito*
 (Zitiert nach Reinhard Wiesend, *Siciliana*, S. 273f.)

1.2 Siciliano im 18. Jahrhundert

1.2.1 Wandel des Begriffs um 1700

Durch eine Betrachtung von Überlieferungen aus dem 17. Jahrhundert wurde festgestellt, dass die *Aria siciliana* mehr oder weniger als eingegrenzte Erscheinungsform bis zum ausgehenden Seicento geläufig war. Es kam jedoch um 1700 ein anscheinend ganz neuer Typ zum Vorschein, der, obwohl er völlig andere stilistische Züge als die *Aria siciliana* aufwies, immer noch als *Siciliano* etikettiert wurde. Die Arie „*In tanti affanni miei*“ aus der Kantate *Arimida abbandonata* (HWV 105) Georg Friedrich Händels (1685–1759) kann zu den frühesten Beispielen für den neuen Siciliano-Typ gezählt werden (**Notenbeispiel 1-6**). Diese Arie entstand 1707 in Rom – Händel hielt sich bekanntlich zwischen 1706 und 1710 in Italien auf – und gilt als die erste Komposition, die von Händel selbst mit *Siciliana* überschrieben wurde. Dies legt einerseits nahe, dass er den neuen Typ des Siciliano in Italien kennengelernt hatte,⁵⁷ andererseits aber auch, dass der neue Siciliano dort bereits verbreitet war.

Siciliana

Violino I/II

Soprano

Bassi

f

f

p

In tan-ti affan-ni mie i as-si-sti-mi al-men tu, Nu me da-mo-re!

Notenbeispiel 1-6:

Georg Friedrich Händel: Kantate *Dietro l'orme fugaci* (*Arimida abbandonata*) HWV 105, Arie „*In tanti affanni miei*“, T. 1–10

⁵⁷ Reinhard Wiesend, *Zur Verwendung der Siciliana beim frühen Händel*, S. 86.

Während der unterlegte Text, der von der Klage über eine schmerzhaftes Liebe handelt, als Beweis für das Fortwirken der Tradition seit dem 17. Jahrhundert interpretiert werden kann,⁵⁸ stellt die Musik als solche grundverschiedene Züge dar. Die in g-Moll geschriebene Arie ist im 12/8-Takt notiert und durch einen jambischen Rhythmus (Achtel + Viertel) und häufig auftauchende Punktierungen gekennzeichnet. Der die Oberstimme charakterisierende punktierte Rhythmus wird auch von der Bass-Stimme übernommen (siehe beispielsweise T. 6 oder T. 9). Im Gegensatz zu den *Arie siciliane* im Seicento, die durch einen rezitativartigen Gestus in einem kleinen Ambitus und Tonrepetition geprägt waren, zeichnet sich Händels Arie durch sprunghafte Melodik aus. Charakteristisch ist insbesondere der Anfangsgestus im einleitenden Ritornell sowie zu Beginn des Einsatzes der Gesangstimme, der aus einer Reihe von großen Sprüngen besteht. Außerdem erstreckt sich der Ambitus der Gesangstimme über einer Undezime ($d^1 - g^2$). Die wohl einzige Komponente, welche diese Siciliano-Arie auf die frühe Praxis beziehen lässt, ist die Tiefalterierung der II. Stufe gegen Ende einer Phrase (T. 9), die mit dem neapolitanischen Sextakkord harmonisiert wird (der Akkord klingt weiterhin T. 14 und 16).

Ein bedeutender Aspekt, der die neue Kompositionspraxis nach 1700 von der alten Praxis unterscheidet, ist die nunmehr instrumentale Ausführung des Siciliano. Der Siciliano ohne Text wäre im 17. Jahrhundert undenkbar gewesen, weil der Schwerpunkt bei der *Aria siciliana* offensichtlich auf dem Text lag und die Musik dementsprechend stark von der Silbe, der Form und dem Inhalt des Textes abhing. Der dritte Satz aus der 1712 in Bologna erschienenen *Invenzione fis-Moll op. 10/9* von Francesco Antonio Bonporti (1672–1748) gilt als eines der frühesten Beispiele für den instrumentalen Siciliano (**Notenbeispiel 1-7**).⁵⁹ Der mit *Ciciliana* überschriebene Satz weist deutliche musikalische Gemeinsamkeiten mit Händels Arie auf: Molltonart, 12/8-Takt, schleppenden Rhythmus mit einer Viertel- und Achtel-Note, die durch Punktierung akzentuierte Melodie und den neapolitanischen Sextakkord (T. 22). Die Entstehung des vom Text unabhängigen Siciliano, die wahrscheinlich auf wachsendes Interesse an der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen

⁵⁸ Wiesend sieht die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen dem alten und neuen Siciliano in der inhaltlichen Dimension, nämlich der Darstellung des larmoyanten bis pathetischen Affektes. Wiesend, *Siciliana*, S. 163; ders., *Siciliano als Vortragsart?*, S. 179.

⁵⁹ Zu einer näheren Betrachtung dieser Komposition, siehe Wiesend, *Siciliana*, S. 17ff.

zurückzuführen ist, bildet eine historische Voraussetzung für Haydn und Wiener zeitgenössische Komponisten.

CICILIANA

Notenbeispiel 1-7: Francesco Antonio Bonporti: *Invenzione fis-Moll op. 10/9, 3. Satz, T. 1–6*

Der Wandel des Begriffs ist auch aus musiktheoretischen Schriften, die kurz nach der Jahrhundertwende erschienen, ablesbar. Im *Dictionnaire de Musique* von Sébastien de Brossard steht der Artikel über die Saltarella, in dem der Siciliano erwähnt wird:

SALTARELLA. ou Saltarello. C'est une espece de mouvement qui va toûjours en sautant, ce qui se fait presque toûjours en triple & pointant la premiere de chaque mesure. On apelle aussi in Saltarello, lorsqu'on trois Noires contre une Blanche comme dans le 6/4 ou trois Croches contre une Noire comme dans le 6/8, sur tout si la premiere Note de chaque temps est pointée. C'est ainsi que sont faites les Forlanes de Venise, les Siciliennes, les Gignes Angloises & autres danses gaves dont l'air va en sautant, &c.⁶⁰

⁶⁰ Die Erläuterung Brossards wurde von Johann Gottfried Walther übersetzt übernommen: „Saltarella, oder Saltarello [ital.] ist eine Bewegungs=Art, so allezeit im Sprunge gehet, und fast durchgehends im Tripel=Tact geschieht, das das erste tempo jeden Tactes mit einem Punkte exprimirt wird. Man saget auch: in Saltarello; wenn 3 Viertel gegen eine Minimam, als im 6/4 Tacte; oder 3 Achtel=Noten gegen ein Viertel: wie im 6/8 Tacte, insonderheit, wenn die erste Note jeder Tact=Zeit einen Punct hat, gemacht werden. Also wird die Forlanes de Vinise, die Siciliennes, die Englische Giquen, und andere lustige Tänze, deren Melodie hüpfend und im Sprunge gehet, gemacht. [...] Es heisset auch ein kurzer Tanz also, welcher bey uns Teutschen der Nach=Tanz genennet wird, weil er mehrentheils, oder vielmehr de jure kürzer, als der Vor=Tanz seyn soll und muß.“ (Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*, Art.: Saltarella.) Dieser Artikel wurde im deutschsprachigen Raum

Der Siciliano werde demnach neben der Saltarella, der venezianischen Forlana, der englischen Gigue und anderen bewegten Tänzen durch hüpfende Bewegung, den 6/4- bzw. 6/8-Takt und die punktierte erste Note eines jeden Taktes definiert. Allerdings scheint Brossard den Siciliano nicht deutlich von den anderen genannten Arten zu unterscheiden. Johann Mattheson (1681–1764) hingegen setzt in seinem 1713 in Hamburg veröffentlichten Traktat *Das Neu Eröffnete-Orchestre* den „Sicilianischen Stylus“ mit dem „Neapolitanischen“ gleich:

Der Neapolitanische und Sicilianische Stylus kommt hauptsächlich auf eine ganz particuliere und negligente Art zu singen an. Ihre vornehmste Species ist entweder ein langsamer Englischer Giquen oder ein schlechter Tact, da eine ungeschminckte Tendresse statt hat; die andere Species aber / vom Allegro oder lustigen Tact, enthält meistens einen Gesang à la barquerole / denn weil sich in diesen Ländern der gemeine Mann beym Singen meistens der Guitarre zu seiner Ergetzung bedient / und weil zugleich daselbst von der Approbation des Vulgi viel dependiret / so bleibet auch immer bey derselben Art zu componiren von dem gemeinen Gusto etwas kleben.⁶¹

In Bezug auf den „Sicilianischen Stylus“ nennt Mattheson zwei wichtige Arten des Gesangs: 1) eine englische Gigue in einem langsamen Tempo mit einem schlichten, zärtlichen Charakter, und 2) einen Gesang in einem schnellen Tempo (*Allegro*) mit einem lustigen, barkaroleartigen Charakter. Interessanterweise wird der Siciliano sowohl bei Brossard als auch bei Mattheson als eine Art des Tanzes angesehen. Der Tanzcharakter des Siciliano, der in den Musiklexika und -traktaten der folgenden Jahre wiederholt wird, kann aus den *Arie siciliane* des 17. Jahrhunderts nicht abgeleitet werden.⁶²

Es ist erstaunlich, dass die Spur der *Aria siciliana* des 17. Jahrhunderts schon kurz nach 1700 weder auf der kompositionspraktischen noch auf der theoretischen Ebene festgestellt werden kann. Vor diesem Hintergrund wird die Jahrhundertwende in der modernen Literatur wiederholt als Wendepunkt des Begriffs herausgestellt. Tiby zufolge sei zwischen dem Ende

weiter übernommen. Siehe etwa Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Art.: Saltarella.

⁶¹ Johann Mattheson, *Das Neu Eröffnete-Orchestre*, S. 204.

⁶² 26 Jahre später kam Mattheson in *Dem vollkommenen Capellmeister* wieder auf den sizilianischen Stil zurück. Dabei wurde allerdings weniger der Tanzcharakter als vielmehr der jambische Rhythmus und der zärtliche, edle und schlichte Charakter erwähnt (siehe **2.1**).

des 17. Jahrhunderts und Anfang des 18. Jahrhunderts ein Prozess der Stilisierung erkennbar. Das Charakteristikum des „stilisierten“ Siciliano liege nun – anders als die *Aria siciliana*, die stark von der Sprache oder der Gedichtform bestimmt wurde – in der Musik selbst:

V'è dunque, tra la fine del Sei e l'inizio del Settecento, tutto un processo di stilizzazione in atto, per cui la «Siciliana» si spoglia di una certa genericità per rivestire figure e forme ritmiche particolari, le quali verranno d'ora in avanti a costituire la sua fisionomia speciata. Nello stesso tempo essa, proveniente della musica vocale, tende sempre più verso lo strumentalismo [...]. In quel definitivo stadio della sua evoluzione il testo poetico, quando c'è, non ha più né lingua, né forme metriche particolari: ci ritroviamo quindi nel caso del Trecento, quando la sicilianità stava tutta nella musica.⁶³

Berücksichtigt man jedoch die Situation um rund 1700, so ist Tibys These, der Begriff des Siciliano habe sich prozessual geändert, kaum nachvollziehbar. Plausibler erscheint vielmehr die Auffassung Wiesends, es handele sich um zwei qualitativ völlig unterschiedliche Typen von Musik, zwischen denen keine Berührungspunkte zu beobachten seien.⁶⁴ Möglicherweise ist um 1700 eine Reihe von Kompositionen entstanden, die aus irgendeinem Grund unabhängig von der Tradition des 17. Jahrhunderts als *Siciliano* bezeichnet wurden. Derartige Kompositionen müssen dann so rasch in ganz Italien populär geworden sein, dass sie als Prototyp des Siciliano schlechthin rezipiert und von zeitgenössischen Komponisten nachgeahmt wurden. Wo der neue Siciliano entstanden ist und welcher historische Vorgang zu seiner Entstehung geführt hat, muss beim derzeitigen Forschungsstand offenbleiben. Die alte *Aria siciliana* wurde immerhin von dem rasch verbreiteten neuen Kompositionstyp überlagert und muss gegen Ende des 17. Jahrhunderts fast in Vergessenheit geraten sein. Wiesend begründet überzeugend den Rückgang der *Aria siciliana* in zweierlei Hinsichten:

Daß die ältere Siciliana nicht in Kompositionen des 18. Jahrhunderts überführt worden ist, hat vor allem zwei Gründe, die eng miteinander zusammenhängen. Der eine ist das dem Strambotto zugrundeliegende Versmaß: Der Endecasillabo ist zwar der klassische italienische Vers [...], verliert aber ab dem Seicento sichtlich das Interesse der Komponisten. Infolge seiner Länge, vor allem aber auch wegen seiner wenig geregelten Betonungsordnung, bei der nur die Position des Hauptakzents (wie üblich) auf der vorletzten Silbe festliegt, eignete er sich kaum noch zur Kombination mit einer Musik, die mehr und mehr zur metrischen Organisation drängte. [...] Der andere Grund für die Nichtberücksichtigung der älteren

⁶³ Tiby, a. a. O., S. 77.

⁶⁴ Ebd., S. 163.

Siciliana in der Musik des 18. Jahrhunderts ist in der inzwischen eingetretenen Scheidung von zwei prinzipiell verschiedenen Möglichkeiten der Vertonung weltlicher Dichtung zu suchen: Bekanntlich werden lyrische Gebilde in gebundener Sprache als geschlossene Nummern mit gehobenem Anspruch im Autonom-Musikalischen, in der Regel also als Arien komponiert; sie stehen im Gegensatz zum sie umgebenden Rezitativ, dessen prosanahe, wenngleich metrisch gefaßte Dialog- und Erzählhaltung in floskelhaften, musikalisch belanglosen Sprechgesang umgesetzt wird. In dieser neuen Ordnung war sozusagen kein Platz mehr für Lieder wie die Siciliana, deren ausgesprochen lyrischer Charakter traditionell mit einem rezitativischen Gestus kombiniert ist.⁶⁵

1.2.2 Siciliano und Neapel

Die Frage nach dem Geburtsort sowie dem Entstehungsprozess des neuen Siciliano-Typs muss nach wie vor als ungeklärt gelten. Dennoch ist kaum zu bezweifeln, dass Alessandro Scarlatti (1660–1725) und nachfolgende neapolitanische Komponisten für die Entwicklung und Popularisierung des Siciliano eine entscheidende Rolle gespielt haben. Insbesondere Scarlatti komponierte in seinen Vokalkompositionen zahlreiche Arien, die aus der heutigen Perspektive als Siciliano bezeichnet werden dürften. Die d-Moll-Arie „*Non mi tradir mai più*“ aus seiner 1698 in Neapel uraufgeführten Oper *La donna ancora è fedele* beispielsweise weist Merkmale des neuen Siciliano auf: den 12/8-Takt, punktierten und trochäischen Rhythmus sowie schwermütigen Inhalt des Textes (**Notenbeispiel 1-8**).⁶⁶ Die Arie „*Bella, se vuoi per te*“ aus seiner vermutlich zwischen 1702 und 1708 entstandenen Kantate *Una beltà ch'eguale* ist mit *Aria alla Siciliana* überschrieben. Abgesehen davon, dass der charakteristische punktierte Rhythmus fehlt, sind auch hierbei alle oben genannten Züge erkennbar (**Notenbeispiel 1-9**).

⁶⁵ Ebd., S. 185f.

⁶⁶ Diese Arie wird häufig als das früheste Beispiel für den neuen Typ des Siciliano angesehen, der vom Komponisten selber als *Siciliano* bezeichnet worden könnte. Wiesend stellt jedoch die Authentizität der überlieferten Bezeichnung *Aria detta La Siciliana* in Frage. Er weist nach, dass sie nur in einer Schweriner Abschrift (D-SW1, Mus.4828) zu finden ist, die im Vergleich zu den in Neapel vorhandenen Abschriften (Conservatorio di San Pietro Majella, Rari 7.1.3; Rari 7.1.4; Rari 6.7.23) eine geringe philologische Bedeutung habe. Die Bezeichnung könne deswegen nicht auf den Komponisten zurückgeführt werden. Siehe ebd., S. 148f.

Allegro

Lisanza

Non mi tra-dir mai più, mai piu... non mi tra-dir, mai più non mi tra-dir no-men per gio-co, per gio-co... ne

Notenbeispiel 1-8: Alessandro Scarlatti: *La donna ancora è fedele*, Arie „Non mi tradir mai più“, T. 1–11

Aria alla Siciliana. Adagio

Bel - la, se vuoi per te - far-mi lan-gui - te, con un - pia - cer
ap-paga il mio pen - sier... e poi? e'

Notenbeispiel 1-9: Alessandro Scarlatti: *Una beltà ch'eguale*, Arie „Bella se vuoi per te“, T. 1–17

Die wichtigste Komponente, die die beiden Scarlatti-Arien miteinander in Beziehung setzt, ist wohl der neapolitanische Sextakkord.⁶⁷ Er erscheint zumeist eingebettet in einer Kadenz und

⁶⁷ Die in der heutigen Harmonielehre verwendete Bezeichnung „neapolitanischer Sextakkord“ oder einfach „Neapolitaner“ stammt übrigens nicht unmittelbar von neapolitanischen Komponisten oder Theoretikern. Wie Robert Lang feststellt, wurde der Begriff erst um 1800 in England geprägt, und zwar von englischen Theoretikern, welche die dort stark rezipierten neapolitanischen Opern studierten. Die erste Begriffsverwendung geht auf den 1812 veröffentlichten Traktat *Elements of Musical Composition* von William Crotch zurück: Robert

verursacht an manchen Stellen eine doppelleittonartige melodische Bewegung $b\hat{2} - \#7 - \hat{1}$ (T. 3f., 5f., 10f., 15f., 17f. und 23 in „*Non mi tradir mai più*“; T. 23f., 27f., 37f. und 42 in „*Bella se vuoi per te*“). Dessen häufiger Einsatz in den beiden Arien mag in erster Linie aus dem gesungenen Text begründet werden. Der Neapolitaner wird in der europäischen Vokalmusik seit dem späten 17. Jahrhundert gewöhnlich zur Darstellung einer tragischen Situation, insbesondere in Verbindung mit der Vorstellung des Todes, verwendet.⁶⁸ Die angeführten Arien handeln ebenfalls von einem schwermütigen und tragischen Inhalt, in dem der Tod angedeutet wird:

La donna ancora è fedele

Non mi tradir mai più, nemmen per gioco;

Ché se ben scherzi tu

Io mi sento *morire* a poco a poco.

Una beltà ch'eguale

Bella, se vuoi per te farmi languire

con un piacere appaga il mio pensare

e poi? e poi *morire*⁶⁹

Insbesondere in letzterer wird die Wiederholung des letzten Verses jeweils durch den fraglichen Akkord unterstrichen.

Zu fragen ist allerdings, ob die melodische Wendung und der daraus resultierende Akkord bei Scarlatti nur auf das Inhaltliche zurückgeführt werden sollten. In der Tat lässt sich die neapolitanische Wendung nicht nur in vokalen, sondern auch in instrumentalen Siciliani des 18. Jahrhunderts beobachten (siehe etwa **Notenbeispiel 1-7**). Es liegt also nahe, dass der Neapolitaner schon von Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts als Merkmal des Siciliano angesehen wurde. Edward J. Dent bringt in seiner Monographie über Alessandro Scarlatti den Akkord zum ersten Mal mit dem Siciliano in Verbindung. Er führte auch die Tiefalterierung der II. Stufe auf Volkslieder auf der sizilianischen Insel zurück, aus der Scarlatti stammte.⁷⁰

Lang, *Entstehung und Tradition des Begriffs „Neapolitan sixth“*. In der vorliegenden Arbeit wird die Bezeichnung aus pragmatischen Gründen weiterhin verwendet, ohne damit den lokalen Ursprung des Akkordes andeuten zu wollen.

⁶⁸ Zu dem neapolitanischen Sextakkord und dessen Semantik, siehe Saul Novack, *The Significance of the Phrygian Mode in the History of Tonality*, S. 82–127 (insbesondere S. 98ff.); William Kimmel, *The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music*, S. 42–76 (besonders S. 64ff.).

⁶⁹ Kursiv vom Verfasser.

⁷⁰ Edward J. Dent, *Alessandro Scarlatti*, S. 146ff.

Seine Auffassung wird in modernen Musiklexika übernommen.⁷¹ Lang spekuliert in Bezug auf die Herkunft des neapolitanischen Sextakkordes und dessen Verbindung mit dem Siciliano über zwei voneinander unabhängige Entwicklungslinien. Zum einen sei die neapolitanische Volksmusik zu nennen, in welcher der Schwerpunkt eindeutig auf dem Sologesang gelegen habe und die Akkordfunktion dementsprechend von zweitrangiger Bedeutung gewesen sei. Zum anderen spielten die höfische Oper und die Kirchenmusik wichtige Rollen, in welchen der obere Leitton (die tiefalterierte II. Stufe) bereits im 17. Jahrhundert als Akkordgrundton interpretiert wurde. Eine Synthese der beiden Entwicklungslinien sei dann in der neapolitanischen *commedia per musica* des beginnenden 18. Jahrhunderts verwirklicht worden.⁷² Die Auffassung Langs, den häufig im Siciliano erklingenden Akkord nicht nur als ein vertikal-harmonisches, sondern auch als ein horizontal-melodisches Phänomen anzusehen, ist aufschlussreich, denn gerade die melodische Bewegung um den Grundton herum ($b^{\hat{2}} - \#7^{\hat{}} - \hat{1}$) ist ein Anknüpfungspunkt zwischen dem alten und neuen Typ des Siciliano. Diese melodische Floskel ist wohl das einzige rein musikalische Element, das über den „grundsätzlichen Bruch“⁷³ um 1700 hinweg auf den neuen Siciliano übertragen wurde.

In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entwickelten sich in Neapel nicht nur Siciliano-Arien, sondern auch Siciliani für Instrumentalmusik. Eröffnende Opernsinfonien Alessandro Scarlattis und seiner Nachfolger gelten zwar nicht als alleinige, jedoch als bedeutende Vorläufer der Sinfonie als autonomer Gattung.⁷⁴ Was die Geschichte des Siciliano betrifft, spielte die neapolitanische Opernsinfonia in zweierlei Hinsicht eine große Rolle. Erstens wurde der Siciliano-Typ dort als wichtiges Modell für den langsamen Mittelsatz angesehen. Zweitens wurde der Siciliano ab ca. 1730 an den in Neapel entwickelten „modernen“ Kompositionsstil angepasst, der durch den takt- und kadenzmetrischen Satz und die Abkehr von der Generalbasskomposition gekennzeichnet war. Diese stilistische Anpassung bildete eine wichtige historische Voraussetzung für die instrumentalen Siciliani der Wiener Klassik.

⁷¹ Vgl. den Artikel „Siciliano“ in den beiden Auflagen von MGG, im *Riemann Musiklexikon* und in der ersten Auflage von *The New Grove Dictionary*.

⁷² Robert Lang, »Neapolitanische Schule«, S. 61.

⁷³ Wiesend, a. a. O., S. 110.

⁷⁴ Ludwig Finscher, Art.: Symphonie, in: MGG₂, Sachteil 9, Sp. 24; Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, S. 47.

Unter zahlreichen Komponisten, die in Neapel tätig waren, griff insbesondere Leonardo Leo (1694–1744) häufig den fraglichen Typ für den Mittelsatz seiner Opernsinfonia auf. Seine Siciliani sind in mancherlei Hinsicht miteinander vergleichbar: Alle Werke sind in einer Molltonart⁷⁵ und, die Sinfonia zu *Il Ciro riconosciuto* (1739)⁷⁶ ausgenommen, im 6/8-Takt notiert. Die Besetzung ist ein Streicherensemble ohne Bläser und Cembalo, dem der Komponist oftmals die Angabe (*a mezza voce*) hinzufügt. Die durchgehend homophon geführte Melodie wird ausschließlich durch die beiden Violinen vorgetragen, währenddessen sich die anderen Stimmen mit einer Begleitung begnügen. Hellmut Hell sieht mit Recht in solchen Siciliano-Mittelsätzen, bei denen sich die Begleitfiguren oft mit einem Zupfinstrument assoziieren lassen, einen ständchenartigen Charakter⁷⁷ verwirklicht.

Nennenswerte Gemeinsamkeiten sind im rhythmischen Verfahren der Melodie zu beobachten. Der Anfang aller Siciliano-Mittelsätze Leos wird, wenn man vom Auftakt absieht, ausnahmslos durch das für den Siciliano typische rhythmische Muster markiert, das aus einer Folge von einer punktierten Achtel-, Sechzehntel- und Achtelnote besteht (**Notenbeispiel 1-10**). Bei *Evergete* (1731) und *Il Ciro riconosciuto* wird die Siciliano-Figur bereits am Satzbeginn verändert. Darüber hinaus „umrahmt“ der punktierte Rhythmus in manchen Sinfonien die erste melodisch-harmonische Einheit, wie das Hauptthema von der Sinfonie zum Oratorio *Santa Elena al Calvario* (1732) belegt. Allerdings erscheint der Rhythmus im ganzen Satz tendenziell nur spärlich (bei *Santa Elena al Calvario* tritt er außer im Hauptthema nur einmal auf).⁷⁸ Trotz des charakteristischen Anfangsgestus tendiert die Melodie bei Leo oft zu zergliederten Sechzehntel-Figuren.⁷⁹ Auffallend ist weiterhin das metrische Spiel zwischen den oberen und unteren Stimmen innerhalb des Themas: Es handelt sich nämlich um den Wechsel zwischen Inkongruenz und Übereinstimmung der Metrik in

⁷⁵ Die Bevorzugung einer Molltonart im Siciliano-Mittelsatz bei Leo entspricht einerseits der Konvention der neapolitanischen Opernsinfonia im Allgemeinen (bis etwa 1730), derzufolge der Mittelsatz in Moll geschrieben zu werden pflegte. Dies deutet aber andererseits an, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Molltonart für einen Siciliano bevorzugt wurde. Dies heißt dennoch nicht, dass ein Siciliano in einer Durtonart zu den Ausnahmen gezählt werden müsse (vgl. etwa den A-Dur-Siciliano aus der Sinfonia zu *Alessandro nell'Indie* [1729] Leonardo Vincis).

⁷⁶ Die Taktvorzeichnung zeigt einen 3/8-Takt, allerdings wird die Musik faktisch im 6/8-Takt notiert.

⁷⁷ Hellmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. 45f.

⁷⁸ Hell weist darauf hin, dass die Achtel-Kette bei Leo, die zum Beispiel in der übergangsartigen Durchführung (T. 14–17) bei *Santa Elena al Calvario* zu finden ist, als punktierte Figur vorgetragen werden solle. Die vereinfachte Notierung spiegele seine Arbeitsweise, eine Opernsinfonie rasch niederzuschreiben, wider (ebd., S. 278f. [Anm. 118] und S. 280).

⁷⁹ Ebd., S. 271f. Die rhythmische Auflösung beim Siciliano soll in **3.5.3** ausführlich betrachtet werden.

vertikaler Hinsicht. Im Mittelsatz der Sinfonie zu *Amor vuol sofferenza* (1744) kommt bereits im ersten Takt ein „Zusammenstoß“ zwischen dem trochäischen und jambischen Metrum vor (**Notenbeispiel 1-11a**). Bei *Santa Elena al Calvario* hängt eine solche Handhabung mit einer formalen Konzeption zusammen (**Notenbeispiel 1-11b**). Das trochäische Metrum, das im c-Moll-Hauptthema vorherrscht, stößt in T. 5 mit dem Jambischen zusammen, an der Stelle, wo das Hauptthema mit einer IAC (PAC) endet und das Es-Dur-Seitenthema einsetzt. Die formale Gliederung wird also dadurch unterstrichen.⁸⁰

⁸⁰ Lang sieht den in den trochäischen Kontext eingeschobenen jambischen Rhythmus als Merkmal der neapolitanischen Siciliano-Komposition an: Lang, »*Neapolitanische Schule*«, S. 45ff.

a) *Evergete* (1731)b) *Nitocri regina d'Egitto* (1733)c) *Santa Elena al calvario* (1734)d) *La simpatia del sangue* (1737)e) *La morte d'Abel* (1738)f) *Ciro riconosciuto* (1739)g) *Andromaca* (1742)h) *Amor vuol sofferenza* (1744)

Notenbeispiel 1-10: Themen der Siciliano-Mittelsätze aus Leonardo Leos Opernsinfonien

a) Sinfonia zu *Amor vuol sofferenza*, 2. Satz, T. 1–6

Larghetto grazioso, senza Cembalo

Violino I
à mezza voce

Violino II
à mezza voce

Viola
à mezza voce

Basso

b) Sinfonia zu *Santa Elena al Calvario*, 2. Satz, T. 1–6

Larghetto e Cantabile

Violino III
(mf)

Viola
(mp)

Basso
(mp)

Notenbeispiel 1-11: Metrischer Zusammenstoß bei Leonardo Leo

Ciccariello

Violino/
Viola

Basso

Vor-ri-a de-ven-ta-re so-re-cil-lo, pe-met-te-re pa-ur-a la Sia Anne-Ha la Sia

Anne-Ha Le vor-ria da no muorzoa lo pedil-lo, E straccia la-po-dea de la gon-nel-la.

Notenbeispiel 1-12: Leonardo Vinci: *Li zite 'ngalera*, Arie „*Vorria diventare sorecillo*“, T. 1–12

(Erstellt nach Robert Lang, »Neapolitanische Schule«, S. 51f.)

Dass zwischen der *Aria siciliana* des 17. Jahrhunderts und dem neuen Siciliano kein kontinuierlicher Übergang festgestellt werden kann, wurde bereits erwähnt. Im neapolitanischen Opernrepertoire des frühen 18. Jahrhunderts begegnet man dennoch einem interessanten Phänomen, in dem der alte und neue Typ einander zu überlappen scheinen. Die Arie „*Vorria diventare sorecillo*“ aus der Oper *Li zite 'ngalera* Leonardo Vincis (1696?–1730) verdient in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit (**Notenbeispiel 1-12**). Diese dreiaktige *commedia per musica* wurde 1722 im Teatro dei Fiorentini in Neapel uraufgeführt. Die betreffende Arie, mit der der Friseurgehilfe Ciccariello auf die Bühne tritt, kann allenfalls aufgrund des punktierten Rhythmus und der Taktart als Siciliano im Sinne des 18. Jahrhunderts betrachtet werden. Jedoch passt der äußerst primitive Gesang, in dem Reinhard Strohm „eine authentische Volksmelodie“ sieht,⁸¹ mit dem neuen Stil nicht zusammen. Da im instrumentalen Unisono-Zwischenspiel, das wohl den begleitenden *colascione* (eine Art Bassmandoline) imitiert,⁸² außer dem Schlussteil ab T. 22 nur die letzte Note jeder Phrase überlappt, entsteht der Eindruck, als wäre die Arie ein kurzatmiges Wechselspiel zwischen Gesang und dem Instrument. Angesichts dieses primitiven Gestaltungsprinzips kommt Michael F. Robinson zur Auffassung, Vinci imitiere hiermit die Selbstbegleitung eines neapolitanischen Straßenmusikers.⁸³ In der *commedia per musica* übernimmt die Arie zwei Funktionen: Einerseits bringt sie wegen ihres volkstümlichen Kolorits und ihrer außergewöhnlichen Naivität das bürgerliche Publikum zum Lachen, was tatsächlich als wichtigstes Ziel einer *commedia* galt. Andererseits symbolisiert die Primitivität des Gesangs die singende Figur, die aus der niedrigsten sozialen Schicht stammt.⁸⁴

Während sich die Vortragsform stark mit der neapolitanischen Volksmusik assoziieren lässt, weist der musikalische Stil unverkennbare Gemeinsamkeiten mit den *Arie siciliane* des 17. Jahrhunderts auf. Zwar bietet der durchaus komische Textinhalt bei Vinci keinen Anknüpfungspunkt mit der *Aria siciliana*, die primär eine schmerzhaft, pathetische Liebe thematisiert. Trotzdem scheint die der Ciccariello-Arie zugrundeliegende achtzeilige Strophe mit dem Reimschema ABABABAB in Elfsilbern ohne weiteres an die Tradition der *Ottavio siciliana* anzuknüpfen. Darüber hinaus sind die sich kaum bewegende und rezitativartige

⁸¹ Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 151.

⁸² Ebd.

⁸³ Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, S. 221.

⁸⁴ Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Bd. 1, S. 237.

Melodik, die den Einsatz jedes Abschnittes markierende Tonrepetition und der doppelleittonartige Gestus am Phrasenende (T. 6f., 12f., 19f. und 27f.) nichts anderes als die Komponenten, die schon die *Aria siciliana* kennzeichneten. Die melodische Gestaltung, die sich ins moderne taktmetrische System nicht vollkommen einzupassen scheint, deutet an, dass Vinci hier möglicherweise eine schon vorhandene Melodie, die aus einer *Aria siciliana* entnommen worden sein dürfte, anhand des punktierten Rhythmus beim Zwischenspiel „modernisiert“ hat. Immerhin dokumentiert diese Ciccariello-Arie eine Übergangsphase des Begriffsverständnisses im beginnenden 18. Jahrhundert und steht somit in einer einzigartigen Position in der Geschichte des Siciliano.

2 Begriffsgeschichte des Siciliano

2.1 Erläuterungen in Musiklexika und Traktaten

Wie im letzten Kapitel ausgeführt wurde, erfuhr die Geschichte des Siciliano um 1700 einen grundsätzlichen Wandel. Der neue Typ verbreitete sich dank neapolitanischer Komponisten, die in ihren *commedie per musica* zahlreiche Siciliano-Arien produzierten, in relativ kurzer Zeit in ganz Europa. Der raschen Popularisierung entsprechend versuchten bereits Musiktheoretiker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, den neuen Siciliano als klar definierten Typus zu beschreiben. In seinem 1732 veröffentlichten *Musikalischen Lexikon* erwähnt Johann Gottfried Walther (1684–1748) die „sicilianische Canzonetta“. Walther weist hier bereits auf einen Aspekt hin, der insbesondere von Theoretikern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wiederholt herausgestellt wurde, nämlich den gigueartigen Charakter des Siciliano. Interessanterweise spricht er weiterhin von einem formalen Zug des Siciliano, der allerdings auf die Mehrzahl der zeitgenössischen Siciliani nicht zutrifft:

Die Neapolitanischen Canzonetten haben fast allezeit 2 Reprisen, [als wie der Franßosen ihre Vaudevilles, oder Bauer=Liedergen] deren jede zweymal gesungen wird. Die Sicilianischen Canzonetten sind Giquen-Arten, deren Takt fast allezeit 12/8 oder 6/8 ist. Beyderley Canzonetten sind fast allezeit Rondeaux, darinnen die erste Reprise von Anfange wiederholt, und damit geschlossen wird.⁸⁵

Nach der kurzen Erwähnung des „Sicilianische[n] Stylus“ im Jahr 1713⁸⁶ kommt Johann Mattheson in seinem 1739 erschienenen Traktat *Der vollkommene Capellmeister* auf diese Problematik zurück:

⁸⁵ Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*, Art.: Canzonetta.

⁸⁶ Siehe 1.2.1.

Zu der Neapolitanisch- oder **Sicilianischen Sing- und Spiel-Art** muß der Jambus unaussetzlich gebraucht werden, wie man denn oft ganze Arien findet, darin er grössten Theils herrscht.

Die Eigenschaft des Jambis ist mäßig lustig, nicht flüchtig oder rennend. **Der rechte Sicilianische Styl** hat was sehr zärtliches und eine edle Einfalt an sich. Ein gleiches sollte man billig bey den wahren Menuetten und deren Verfertigung in Acht nehmen, wie solches von Lully auch klüglich geschehen ist; und nicht mit so vielen schwärmenden Füßen und hüpfenden Figuren darin herum jagen, als heutiges Tages von vielen Componisten geschieht, die niemals von Rhythmo gehört haben mögen.⁸⁷

Bemerkenswerterweise bezieht sich Mattheson nicht nur auf ein spezifisches metrisches Merkmal (Jambus), sondern daneben auch auf eine im sizilianischen Stil darzustellende Stimmung. Charakterbezeichnungen wie „Zärtlichkeit“ oder „edle Einfalt“ tauchen in nachfolgenden Traktaten sowie Lexika wiederholt auf, wenn auch nicht wörtlich. Immerhin ist es kaum zu bezweifeln, dass Matthesons Erläuterung auf zeitgenössischen Siciliano-Arien für neapolitanische Opern basiert, da die Versetzung des Taktschwerpunktes durch den jambischen Rhythmus als ein typisches Phänomen in neapolitanischen Siciliani galt.⁸⁸

Bei Walther und Mattheson wird der angebliche „sizilianische Stil“ im Prinzip mit dem neapolitanischen gleichgesetzt. Außerdem bleibt die Frage ungeklärt, ob es sich dabei bereits um den Siciliano im späteren Sinne handelt. Im Gegensatz dazu widmet James Grassineau (1715–1767) wohl als Erster dem Siciliano einen eigenständigen Lexikonsartikel und macht dadurch deutlich, dass der Siciliano ein klar umrissener musikalischer Typ sei:

SICILIAN, a kind of air or dance in triple time 6/8, or sometimes 12/8, played slow; notwithstanding 'tis marked the same as a jig, which is generally quick.⁸⁹

Grassineau fasst wichtige Merkmale des Siciliano, die in den bisherigen Traktaten vereinzelt dargestellt wurden, kompakt zusammen (allerdings fehlt bei ihm der punktierte Rhythmus). In diesem Sinne darf man wohl davon ausgehen, dass seine Erläuterung als repräsentativ für das Begriffsverständnis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten kann.

⁸⁷ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 165.

⁸⁸ Robert Lang, »Neapolitanische Schule«, S. 45ff.

⁸⁹ James Grassineau, *A Musical Dictionary*, Art.: Sicilian.

Eine beachtenswerte Definition, die nicht auf den bisher angeführten Beschreibungen zu beruhen scheint, liefert Johann Joachim Quantz (1697–1773):

Ein alla Siciliana im Zwölfachttheiltacte, mit punktierten Noten untermischt, muß sehr simpel und fast ohne Triller, auch nicht gar zu langsam gespielet werden. Es lassen sich hierbey wenig Manieren, ausgenommen einige schleifende Sechzehnthteile und Vorschläge anbringen: weil es eine Nachahmung eines sicilianischen Hirtentanzes ist. Diese Regel kann auch bey den französischen Müsetten und Bergerieen statt finden.⁹⁰

Ein alla Siciliana im Zwölfachttheiltacte würde zu langsam seyn, wenn man zu jedem Achttheile einen Pulsschlag zählen wollte. Wenn man aber zweene Pulsschläge in drey Theile theilet; so kommt sowohl auf das erste als dritte Achttheil ein Pulsschlag. Hat man nun diese drey Noten eingetheilet; so muß man sich nicht weiter an die Bewegung des Pulses kehren; sonst würde das dritte Achttheil zu lang werden.⁹¹

Neben der Taktart und dem punktierten Rhythmus nennt Quantz drei Aspekte, die in den bislang zitierten Traktaten kaum erwähnt wurden. Zum einen weist er auf die Bedeutung hin, die einem angemessenen Tempo im Siciliano zukommt. Quantz scheint sogar die Bezeichnung „Siciliano“ selbst schon als Angabe für ein langsames Tempo verstanden zu haben. An anderer Stelle im *Versuch* wird dargelegt, worauf der Spieler bei konzertanten Stellen in einer mit wenigen Instrumenten besetzten Komposition zu achten hätte. Dabei wird der Siciliano zur Gruppe gezählt, die aus *Adagio assai*, *Andante* und *Larghetto* usw. besteht.⁹² Aus den oben zitierten Ausführungen geht jedoch das Tempo des Siciliano, das sich Quantz vorstellt, etwas deutlicher hervor; langsam, jedoch nicht zu langsam. Damit schließt er – zumindest auf theoretischer Ebene – einen Siciliano im schnellen Tempo, auf den Mattheson hinweist, aus.⁹³ Zum zweiten erläutert er das melodische Merkmal im Zusammenhang mit der Vortragsart. Demnach müsse die Melodie des Siciliano „sehr simpel und fast ohne Triller“ geführt werden. Ob diese Auffassung die zeitgenössische Kompositions- sowie Aufführungspraxis widerspiegelte, ist jedoch fraglich. Denn Johann Friedrich Agricola

⁹⁰ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, S. 143.

⁹¹ Ebd., S. 265.

⁹² „Ein vollstimmiges und mit vielen Instrumenten begleitetes Stück, erfordert auch ein vollstimmiges und starkes Accompagnement. Ein mit wenig Instrumenten besetztes Concert, verlangt in diesem Stück schon einige Mäßigung; besonders unter den concertierenden Stellen. Man muß alsdenn Acht haben, [...] ob das Stück ein Allegretto, Allegro, oder Presto ist, davon das erste, bey Instrumentalsachen, ernsthaft, das andere lebhaft, das dritte aber flüchtig und tändelnd gespielet werden muß; oder ob es ein Adagio assai, Grabe, Mesto, Cantabile, Arioso, Andante, Larghetto, Siciliano, Spiritoso, u.s.w. ist, von denen ein jedes, so wie in der Hauptstimme, also auch im Accompagnement einen besondern Vortrag erfordert.“ (Ebd., S. 224.)

⁹³ Die Tempo-Frage des Siciliano soll in 2.4 erörtert werden.

(1720–1774) fügt 1757 den von Pier Francesco Toris (1653–1732) im Jahr 1723 festgelegten Regeln des Siciliano-Vortrags folgende Anmerkung hinzu:

Diese Regel [Toris: „Im Siciliano sind die Passagien und Triller Fehler; das Schleifen und Ziehen aber Schönheiten“] ist nach heutiger Setzart nicht allgemein. Es giebt Stücke im Siciliano, in welchen das Brilliante mit dem Schmeichelnden auf die schönste Art verbunden ist. Doch wird der Tonsetzer nicht ermangeln, die Triller, wo er sie verlangt, anzudeuten.⁹⁴

Drittens nimmt die Definition von Quantz eine spezifische Tendenz der Theoretiker nach der Jahrhundertmitte vorweg: Anders als im Siciliano der ersten Jahrhunderthälfte, der typischerweise als gigueartiges Gesangs- oder Tanzstück etikettiert wurde, steht bei Quantz eine pastorale Vorstellung im Mittelpunkt („eine Nachahmung eines sicilianischen Hirtentanzes“).⁹⁵ Die Frage nach dem historischen Verhältnis zwischen Siciliano und Pastorale soll unten im Hinblick auf die Kompositionspraxis erörtert werden.⁹⁶

Einige Verständnisprobleme bereitet die Siciliano-Definition des Dresdner Musikers Johann Peter Milchmeyer (1750–1813), eine Definition, die mit dem damals geläufigen Verständnis kaum etwas gemein hat. Seine kurze Definition in seinem 1797 veröffentlichten Traktat lautet: „Siciliana, eine Sicilianische Musik, in Achtel-Triolen“.⁹⁷ Merkwürdigerweise weist Milchmeyer bei der Spezifizierung typischer musikalischer Merkmale des Siciliano nicht auf den punktierten Rhythmus, sondern einzig auf die Achteltriolen hin. An anderer Stelle zieht er ein als *Siciliana* bezeichnetes Stück mit einer von Punktierungen erfüllten Melodie heran, das jedoch im 9/8-Takt notiert ist (übrigens treten dabei Achteltriolen nirgendwo auf;

Notenbeispiel 2-1).⁹⁸ Diese bereits zu Lebzeiten Milchmeyers ungewöhnliche Taktart ist in anderen theoretischen Schriften niemals als für den Siciliano charakteristisch genannt worden. Schon aus diesem Grund steht die Plausibilität seiner Erläuterung in jeder Hinsicht in Frage.

⁹⁴ Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, S. 133. Siehe auch Pier Francesco Tosis, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, S. 34f.

⁹⁵ Zu weiteren Beispielen, siehe Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, S. 17; Johann Georg Wilke, *Musikalisches Handwörterbuch*, Art.: alla siciliana; Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, S. 116.

⁹⁶ Siehe **2.3**.

⁹⁷ Johann Peter Milchmeyer, *Die wahre Art Pianoforte zu spielen*, S. 54.

⁹⁸ Ebd., S. 59.



Notenbeispiel 2-1: *Siciliana* aus Johann Peter Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, S. 59.

Bei Augustus Frederic Christopher Kollmann (1756–1829) ist die Absicht erkennbar, einzelne Aspekte, die den Siciliano bestimmen, mithilfe musiktheoretischer Terminologie möglichst präzise zu definieren:

The *Siciliano* is generally written in 6/8. It commonly begins with the last quaver, and has a Dot after the first and fourth quaver. Its character is innocence, and therefore its Movements moderate.⁹⁹

Im Gegensatz zu den oben angeführten Erläuterungen wird hier ein dezidiert rhythmischer Anfangsgestus akribisch beschrieben. Demzufolge beginne ein Siciliano gewöhnlich mit dem folgenden rhythmischen Muster:



Das 1802 veröffentlichte *Musikalische Lexikon* Heinrich Christoph Kochs legt den ausführlichsten Artikel über den Siciliano vor. Da Koch in seinem vorangegangenen dreibändigen Traktat *Versuch einer Anleitung zur Composition* häufig Werke Haydns heranzieht, liegt es nahe, dass seine Erläuterung über den Siciliano auf der zeitgenössischen Kompositionspraxis, insbesondere derjenigen der sogenannten Wiener Klassik beruht:

Siciliano, oder alla Siciliana. Ein Tonstück von ländlich einfachem, aber zärtlichem Charakter, welches eine Nachahmung solcher Melodien enthält, nach welchen die Landleute in Sicilien zu tanzen pflegen. Es wird in einen sich langsam fortbewegenden 6/8 Takt gesetzt, und unterscheidet sich von dem Pastorale überhaupt durch seine langsamere Bewegung, und insbesondere dadurch, daß 1) gemeinlich von den drey ersten Achteln der ersten Hälfte des Taktes das erste durch einen Punkt verlängert, und die folgende kürzere None an die längere

⁹⁹ Augustus Frederic Christopher Kollmann, *Essay on Practical Musical Composition*, S. 106.

angeschleift wird, und 2) daß in der zweyten Hälfte des Taktes seltener Achtel, sondern mehrentheils Viertel mit zwei nachfolgenden Sechzehnteln vorkommen. Durch diese Einrichtung erhält die Melodie des Siciliano ein eignes Gepräge und Metrum, wodurch es sich sehr fühlbar von allen übrigen Arten der Tonstücke unterscheidet. Ehedem war es als Adagiosatz in den Sonaten, in Concerten u. d. gl. Tonstücken sehr gebräuchlich, und erforderte einen ganz eigenthümlichen Vortrag. Das Schleppende, welches dabey zum Vorschein kommt, wenn die Melodie weit ausgeführt wird, ist ohne Zweifel die Ursache, warum man seit geraumer Zeit dieses Tonstück von so merklich sich auszeichnendem Charakter gänzlich vernachlässigt hat.¹⁰⁰

Während Koch zunächst, gemäß der Tendenz ab der Jahrhundertmitte, die Assoziation mit einem ländlichen Tanz in Sizilien zur Sprache bringt, erörtert er anschließend unter rein musikalischen Gesichtspunkten Unterschiede zwischen dem Siciliano und der Pastorale. Demnach sei das Tempo des Siciliano langsamer als dasjenige der Pastorale, und ein Takt beim Siciliano werde im Allgemeinen wie folgt gestaltet:



Ob Koch damit den ersten Takt oder einen Takt inmitten eines Stücks meint, kann aus dieser Erläuterung nicht festgestellt werden. Anzumerken ist immerhin, dass diese Figur tatsächlich in den in der vorliegenden Arbeit berücksichtigten Siciliano-Kompositionen niemals als Eröffnungsmotiv verwendet wurde.¹⁰¹

Koch bringt außerdem zwei Aspekte zur Sprache, die für das Ziel der vorliegenden Arbeit nicht zu übersehen sind:

- 1) Bei seiner Erläuterung des Siciliano ist in erster Linie die Instrumentalmusik gemeint: „Ehedem war es als Adagiosatz in den Sonaten, in Concerten u. d. gl. Tonstücken sehr gebräuchlich“. In seiner fünf Jahre später veröffentlichten Schrift *Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für die Dilettanten* bezieht Koch den Siciliano deutlicher auf die Instrumentalmusik: „In dem verwichenden Jahrhunderte hat man bey den langsamen Sätzen der Instrumental=Tonstücke die Bewegung und den Charakter dieser Tanzmelodie sehr oft nachgeahmt, und einen solchen Satz mit Siciliano bezeichnet.“¹⁰² Berücksichtigt man auch die

¹⁰⁰ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Art.: Siciliano.

¹⁰¹ Siehe 3.6.1.

¹⁰² Heinrich Christoph Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für die Dilettanten*, Art.: Siciliano.

Beschreibung von Quantz, in welcher der vokale Siciliano ebenfalls unerwähnt blieb, so liegt es nahe, dass der geschichtlich immer mit dem Gesang verbundene Siciliano spätestens seit den 1750er Jahren allmählich als Topos instrumentaler Komposition angesehen wurde. Dies hängt wohl damit zusammen, dass der ästhetische Schwerpunkt im Laufe des 18. Jahrhunderts sowohl auf theoretischer als auch praktischer Ebene zunehmend auf die Instrumentalmusik verlagert wurde. Der in den Schriften insbesondere nach der Jahrhundertmitte zu beobachtende Konsens, der Siciliano sei ein Tanztyp, lässt sich am besten vor diesem historischen Hintergrund erklären. Der Siciliano wird dort gerne aufgrund des Metrums, des Rhythmus und der melodischen Bewegung mit einem volkstümlichen Tanz assoziiert. Andererseits standen im Bereich der Instrumentalmusik zahlreiche auf Tanz bezogene Typen zur Verfügung, die zumeist in der Barockzeit entwickelt wurden. Die Hinwendung zur Instrumentalmusik des Siciliano seit ca. 1750 bedeutet dennoch weder, dass dieser Topos im Bereich der Vokalmusik „ausgestorben“ wäre, noch dass er Charakteristika des Gesangs verloren hätte.

- 2) Koch spricht am Ende seiner Darlegung von einer Vernachlässigung des Siciliano, die bereits „seit geraumer Zeit“ zu beobachten sei. Es ist in der Tat nicht zu leugnen, dass Siciliani nach dem (zumindest quantitativen) Höhepunkt im Zeitraum zwischen ca. 1710 und 1750 allmählich weniger produziert wurden. Jedoch scheinen die im Kontext der vorliegenden Arbeit berücksichtigten Kompositionen, die in **Kapitel 3** näher betrachtet werden sollen, ein Gegenbeweis für Kochs Aussage zu sein. An dieser Stelle erscheint immerhin sinnvoll, seine Erläuterung nicht einfach als historische Tatsache hinzunehmen, sondern vielmehr die kritische Frage zu stellen, ob und inwieweit seine Erläuterung die faktische Kompositionspraxis bei Haydn im Speziellen und in der Wiener Klassik im Allgemeinen widerspiegelt.

Aus den oben zitierten Darstellungen aus zeitgenössischen Schriften lässt sich feststellen, dass sich das Verständnis des Siciliano auf theoretischer Ebene um 1750 in dreifacher Hinsicht gewandelt hat. Erstens wurde die Annahme, der Siciliano sei als Nachahmung eines sizilianischen Hirtentanzes zu verstehen, seit Quantz zum allgemeinen Konsens, während die Theoretiker bis ca. 1750 eher von einer langsamen englischen Gigue gesprochen hatten. Zweitens scheint sich die Tempovorstellung beim Siciliano besonders nach der Jahrhundertmitte deutlicher herauskristallisiert zu haben: Im Gegensatz zu Mattheson (1713), bei dem neben dem langsamen Tempo auch das *Allegro* als mögliches Tempo für den „Sicilianischen Stylus“ erwähnt wurde, kommt bei Quantz allein ein langsames, jedoch nicht

zu langsames Tempo in Frage. Kollmann präzisiert die von Quantz erörterte Tempovorstellung durch die Anwendung der Tempobezeichnung *moderate*; Koch zufolge eigne sich der Siciliano besonders für den Adagiosatz und zeichne sich durch ein langsames Tempo als bei der Pastorale aus. Drittens tendieren die Theoretiker nach der Jahrhundertmitte dazu, den Siciliano primär als Topos für die Instrumentalmusik anzusehen.

2.2 Das Spektrum des Topos

Die historischen Quellen insbesondere nach der Jahrhundertmitte lassen vermuten, dass Musiktheoretiker in der Zeit der Wiener Klassik eine mehr oder weniger vereinheitlichte Vorstellung von „Siciliano“ hatten. Sie scheinen sich zumindest darin einig gewesen zu sein, dass der 6/8- oder 12/8-Takt, ein relativ langsames Tempo, der punktierte Rhythmus (am Satzbeginn) sowie eine einfache musikalische Textur Merkmale waren, die den Siciliano von anderen Topoi abgrenzen konnten. Andererseits bieten solche Erläuterungen jedoch keine weiteren Auskünfte über die beim Siciliano bevorzugte Tonart, Thematik, Diastematik, Harmonik, Metrik, Rhythmik, Form usw. Darüber hinaus muss die im vorangegangenen Abschnitt aufgeworfene Frage, ob und inwieweit der Diskurs auf der theoretischen Ebene die zeitgenössische Kompositionspraxis widerspiegelt, geklärt werden. Vor diesem Hintergrund erscheint es unabdingbar, die faktische Kompositionspraxis in Betracht zu ziehen, um dadurch die verschiedenen Facetten des Siciliano-Topos genauer zu beleuchten. Im Folgenden werden ausschließlich Werke ausgewählt, die von den Komponisten selbst als *Siciliano* bezeichnet wurden.¹⁰³

¹⁰³ In den folgenden Abschnitten werden aus rein pragmatischen Gründen anhand des Kriteriums „Tongeschlecht“ zwei Kategorien (Siciliani in Dur und Siciliani in Moll) aufgestellt. Dies heißt jedoch nicht, dass der Siciliano in der Wiener Klassik einfach nach diesen Kategorien sortiert werden könnte. Die Möglichkeit sowie die Rechtfertigung einer Typologie des Siciliano sollen in **2.5** erörtert werden.

2.2.1 Werkbetrachtungen

a) Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:27, 2. Satz: Siciliano. Andante* (1757–1760), C-Dur

Siciliano
Andante

Notenbeispiel 2-2: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:27, 2. Satz, T. 1–17*

Im Gegensatz zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der beim Siciliano nach heutigem Erkenntnisstand Molltonarten bevorzugt wurden, ist die Mehrzahl nach der Jahrhundertmitte in Durtonarten komponiert.¹⁰⁴ Der zweite Satz aus der *Sinfonie Hob. I:27* Haydns stellt wohl seine erste Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos dar (**Notenbeispiel 2-2**). Hierbei handelt es sich offensichtlich um die Textur einer *Canzonetta*, die sich aus einer einfachen, gesanglichen Melodie und einer Begleitung, die ein Zupfinstrument nachahmt, zusammensetzt. Dem Satz liegt die Sonatenform zugrunde, wobei allerdings von thematisch-motivischer Arbeit, wie sie Haydns spätere Sonatenformkompositionen kennzeichnet, nicht die Rede sein kann. Die arienhafte Textur wird durch den ganzen Satz hindurch unverändert beibehalten. Der sanfte und einfache Charakter, der in diesem Siciliano-Satz dominiert, stimmt mit den Beschreibungen der zeitgenössischen Theoretiker überein. Obwohl Kollmann darauf hinweisen, dass ein Siciliano mit dem punktierten Rhythmus einzusetzen pflegt, tritt dieser Rhythmus erst in T. 3 auf und bleibt im Hauptthema eher zurückhaltend. Die Punktierung rückt dagegen im Dominantbereich ab T. 8 in den Vordergrund. Dort bildet das

¹⁰⁴ Unter den vom Verfasser untersuchten 184 Siciliani sind 127 Werke in Dur (siehe **3.2**).

rhythmische Muster, das in die zweite Takthälfte versetzt wird, mit einer Tonrepetition aus Achteln ein eintaktiges Motiv, das viermal nacheinander wiederholt wird.

b) Joseph Haydn: *Streichtrio Hob. V:21*, 1. Satz: *Siciliano. Adagio* (bis 1765?), D-Dur

The image shows a musical score for Joseph Haydn's String Trio Hob. V:21, 1. Satz: Siciliano. Adagio. The score is in 12/8 time and D major. It features three staves: Violino I, Violino II, and Basso. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the first violin and a rhythmic accompaniment in the second violin and bass. The second system continues the piece with a repeat sign.

Notenbeispiel 2-3: Joseph Haydn: *Streichtrio Hob. V:21*, 1. Satz, T. 1–12

Der Siciliano aus dem *Streichtrio Hob. V:21* Haydns (**Notenbeispiel 2-3**) ist im 12/8-Takt notiert, in der Taktart, die wohl aus praktischen Gründen für Siciliani nach der Jahrhundertmitte kaum mehr verwendet wurde. Während der Siciliano der *Sinfonie Hob. I:27* als von Streichinstrumenten gespielte *Canzonetta* aufzufassen ist, weist dieser Satz den Duktus einer Triosonate auf. Die erste Violine bewegt sich in einem ziemlich breiten Ambitus ($a - e^3$), wobei große Sprünge nicht selten stattfinden (siehe etwa Oktavsprünge in T. 6 oder den Duodezimsprung in T. 10). Die zweite Violine ist dagegen durch eine relativ gängige Stimmführung geprägt. Charakteristisch ist dabei unter anderem die kreisende Bewegung um f^1 , die an den Stellen, wo die erste Violine an einem lang gehaltenen Ton bleibt, kompensatorisch den punktierten Rhythmus vorträgt. Wegen dieses Kompensationsverfahrens, das wohl auf eine ältere Tradition zurückzuführen ist, erscheint der punktierte Rhythmus in allen Takten des Werks. Wie beim zuvor beschriebenen sinfonischen Siciliano zeigt sich dieses Werk keinen entscheidenden Texturwechsel.

c) Johann Georg Albrechtsberger: *Streichquintett op. 12/1, 1. Satz: Adagio alla Siciliana*
(1795), B-Dur (= Albrechtsberger B-1)

Adagio alla Siciliana

The image displays a musical score for the first movement of the String Quintet op. 12/1 by Johann Georg Albrechtsberger. The score is in B major, 6/8 time, and consists of two systems. The first system shows the staves for Violino I, Violino II, Violino III, Viola, and Basso. The second system shows the staves for Violino I, Violino II, Violino III, Viola, and Basso. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *e dol.*

Notenbeispiel 2-4: Johann Georg Albrechtsberger: *Streichquintett op. 12/1, 1. Satz* (Albrechtsberger B-1), T. 1–16

Einen anderen Aspekt des langsamen Dur-Siciliano demonstriert **Albrechtsberger B-1** (**Notenbeispiel 2-4**). Was den Satzbeginn dieses 1795 entstandenen Siciliano charakterisiert, ist die sprunghafte Bewegung in der zweiten Takthälfte. Die begleitenden Unterstimmen tragen nicht von vorneherein das trochäische Muster vor, das überwiegend den Siciliani aus dieser Zeit zugrundeliegt. Diese Begleitformel wird erst nach dem Abschluss des Hauptthemas eingeführt (T. 13ff.). Die ausschließlich aus punktierten Viertelnoten bestehenden Unterstimmen in T. 1–2 sind vielmehr als rein harmonische Stütze aufzufassen. Der Vorhalt der zweiten Violine in T. 1f. wird in die Oberstimme ab T. 3 übernommen. Dadurch, dass Vorhalte dabei mit den darauf folgenden unteren Vorschlägen kombiniert werden, wird der regelmäßige „Pulsschlag“ (Quantz), den man in einem Siciliano erwartet, verunklart. Bemerkenswert ist außerdem, dass Albrechtsberger in diese Siciliano-Komposition ein dramatisches Moment einführt. Der in F-Dur abgeschlossenen Exposition folgt nämlich ein c-Moll-Unisono im *fortissimo*, das ein orchestrales Rezitativ einer *opera seria* assoziiert. Die Dramatisierung der Musik durch ein abgehobenes Unisono selbst ist zwar ein geläufiges Verfahren im klassischen Stil. In Hinsicht auf die Reichweite dieses Topos kann jedoch Albrechtsbergers kompositorische Strategie als Beleg dafür angesehen werden,

dass der Siciliano, der zeitgenössischen Musiktheoretikern zufolge für gewöhnlich durch einen einfachen, sanften und zärtlichen Charakter geprägt ist, zuweilen auch ein derart dramatisches und kontrastierendes Moment beinhalten kann.

d) Christoph Willibald Gluck: *Don Juan*, 1. Akt: *Andante* (1761), d-Moll (= Gluck d-1)

Andante

Oboe
(*p*)
pizzicato

Violino I
(*p*)
(pizzicato)

Violino II
(*p*)
pizzicato

Viola
(*p*)
pizzicato

(Cembalo)
Violoncello
e Basso
(pizzicato)
(*p*)

coll'arco

Notenbeispiel 2-5: Christoph Willibald Gluck: *Don Juan*, 1. Akt (Gluck d-1), T. 1–13

Siciliani in Molltonarten übermitteln trotz ihrer zahlenmäßigen Minderheit nach ca. 1750 bedeutsame Aspekte des Topos. Das zweite Stück aus dem 1761 in Wien uraufgeführten Ballett *Don Juan* von Gluck (**Gluck d-1**) weist stilistische Gemeinsamkeiten mit dem

Streichtrio Hob. V:21 Haydns auf, sieht man einmal von dem aus dem „Tongeschlecht“ stammenden Klangunterschied ab (**Notenbeispiel 2-5**). Dieses Stück selbst war übrigens nicht ursprünglich als *Siciliano* bezeichnet. Es wurde jedoch in Glucks späterer Oper *Armide* (Paris, 1777) wieder aufgegriffen und dort als *Air sicilien* betitelt. Der punktierte Rhythmus erscheint durch den ganzen Satz hindurch und wird an den Stellen, wo er in der Oberstimme ausfällt, durch die unteren Stimmen kompensiert. Die Melodie, die von der Oboe und der ersten Violine vorgetragen wird, bewegt sich zumeist in einem engen Ambitus (in den ersten vier Takten kreist die Melodie lediglich um den Grundton d^2). Dieses 20-taktige Stück beruht auf einer zweiteiligen Formanlage, wobei die beiden Teile sowohl in motivischer als auch in harmonischer Hinsicht kaum kontrastiert werden. Abgesehen von der *coll'arco*-Stelle der Bratsche in T. 9–13 spielen alle Streicher im *pizzicato* (vgl. Haydns *Sinfonie Hob. I:27*).

Dieses kurze und altmodische Stück zeichnet sich durch einen charakteristischen Akkord aus, der im 18. Jahrhundert wohl als wichtiges Kennzeichen des Moll-Siciliano angesehen wurde: den neapolitanischen Sextakkord.¹⁰⁵ Insbesondere der Neapolitaner in T. 13f. wird dadurch unterstrichen, dass die Melodie gerade an der fraglichen Stelle den höchsten Ton (b^2) erreicht. Hinsichtlich der Geschichte und Tradition des Siciliano ist allerdings die horizontale Melodielinie aufschlussreicher als der vertikale Akkordklang selbst. Wie in T. 3–4 zu beobachten ist, ergibt sich durch die Tiefalterierung der II. Stufe eine doppelleittonartige Bewegung $b\hat{2} - (\hat{1}) - \#7 - \hat{1}$,¹⁰⁶ die ohne Zweifel eine typische Schlussfloskel einer Phrase bei der *Aria siciliana* des 17. Jahrhunderts war.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Näher zum neapolitanischen Sextakkord, siehe **3.6.1**.

¹⁰⁶ Gluck betont diese doppelleittonartige Wendung um eine Quinte versetzt in T. 5ff ($b\hat{6} - \hat{5} - \#4 - \hat{5}$).

¹⁰⁷ Siehe **1.1.3** und **1.2.2**.

e) Johann Georg Albrechtsberger: *Streichtrio e-Moll S.47, 2. Satz: Andantino alla Siciliana* (1784), e-Moll (= Albrechtsberger e-1)

a) T. 1–19 (A-Teil)

Andantino alla Siciliana

b) T. 25–30 (B-Teil)

Notenbeispiel 2-6: Johann Georg Albrechtsberger: *Streichtrio e-Moll S.47 (Albrechtsberger e-1), 2. Satz*

Im Gegensatz zur durchgehend kaum veränderten Textur Glucks zeichnet sich **Albrechtsberger e-1** zum einen durch eine abwechslungsreiche Textur, zum anderen durch eine Gegenüberstellung des Dur- und Moll-Siciliano im Rahmen der ABA-Form aus (**Notenbeispiel 2-6**). Albrechtsberger komponiert bei der Rückkehr des Eröffnungsthema (T. 1–8) jeweils neue Begleitfiguren. Am Satzanfang werden die beiden Violinen in Oktaven parallel geführt, dagegen setzt das Violoncello in der zweiten Takthälfte imitatorisch ein. Beim Bass in T. 2 handelt es sich nicht mehr um eine bloße rhythmische Ergänzung wie bei Haydn oder Gluck, sondern um eine selbstständige Stimme. Bei der ersten Rückkehr der Ausgangsperiode (T. 17ff.) trägt der Bass das trochäische Muster vor, und auch die zweite Violine, die sich zunächst in der parallelen Sext zur ersten Violine bewegt, wird damit synchronisiert. Die zweite Rückkehr der Periode zu Beginn des A'-Teils (T. 47ff.) zeichnet sich durch neue Sechzehntel-Figuren der zweiten Violine aus. Im A'-Teil kommen weitere

Texturwechsel vor: Unterbrechungen des musikalischen Ablaufs durch Fermaten und Generalpausen (T. 60, 63, 65 und 68), Solovortrag der ersten Violine im *piano* (T. 60 und 68) und kräftiges Unisono im *fortissimo* (T. 66f.). Gegenüber dieser wechselhaften Textur im Bereich des Moll-Siciliano ist der kontrastierende Mittelteil (T. 25ff.) bis zur Rückleitung zum A'-Teil ein gesanglicher Dur-Siciliano, der die Textur einer *Canzonetta* aufweist. Wie in Haydns *Sinfonie Hob. I:27* wird die Melodie durch mehrmalige Wiederholungen eines eintaktigen Musters gestaltet, wobei die Begleitung an ein Zupfinstrument erinnert.

2.2.2 Siciliano und Pastorale

Die Auffassung, der Siciliano sei die Nachahmung eines Hirtenanzuges, scheint unter Theoretikern des 18. Jahrhunderts breiter Konsens gewesen zu sein. Dass sich insbesondere der Dur-Siciliano mit einer idyllischen Vorstellung verbinden kann, ist unter Berücksichtigung der oben angeführten Werke nicht zu bezweifeln. Der melancholische Charakter des Moll-Siciliano, der symbolisch durch den neapolitanischen Sextakkord dargestellt wird, widerspricht trotz der anscheinend gegensätzlichen Ausdrucksrichtung nicht der Vorstellungswelt des Dur-Siciliano. Die beiden Bereiche können nämlich im semantischen Feld der Pastorale vermittelt werden. Die europäische Tradition der Pastorale geht auf Theokrit und Vergil (70 v. Chr.–19 v. Chr.) zurück und wurde durch die „Entdeckung“ ihrer Bukolik und Idyllen in der Renaissance sowie einflussreiche Werke wie Torquato Tassos (1544–1595) *Aminta* (1573) oder Giovanni Battista Guarinis (1538–1612) *Il Pastor Fido* (1585) entwickelt.¹⁰⁸ Die Pastorale als literarisches Genre handelt hauptsächlich von der Schilderung unschuldiger und musizierender Hirten in einer frühlingshaften Landschaft und ihrer Liebesgeschichten.¹⁰⁹ Thematisiert wird dabei einerseits die

¹⁰⁸ Zur Geschichte und Entwicklung der Pastorale als literarischer sowie musikalischer Topos, siehe Hermann Jung, *Die Pastorale*; Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*.

¹⁰⁹ Die Pastorale war und ist zudem in der europäischen Literatur und Kunst fast untrennbar mit der Vorstellung von Weihnachten verbunden. Jung zufolge kann der Ansatz einer Christianisierung des Bukolischen bereits in der Spätantike oder im frühen Mittelalter erkannt werden. Beleg dafür ist das in der Bukolik dargestellte Hirtenleben mit der Sinnfigur „Guter Hirte“ in der Bibel, die idealisierte Naturlandschaft mit einem christlichen Paradies parallelisiert (Jung, a. a. O., S. 32f.). Eine unmittelbare Verbindung der musikalischen Pastorale mit Weihnachten geschah im 17. Jahrhundert. Die Erscheinungsform der musikalischen Pastorale wurde anlässlich von Weihnachten unter Einfluss von volkstümlichen Liedern sowie Tänzen gestaltet (ebenda, S. 150ff. u. 193f.).

Rehabilitierung des Naturzustandes des Menschen, etwa durch Befreiung von gesellschaftlicher Moral sowie von Regeln und Verantwortlichkeiten, die das Leben urbaner Menschen nachhaltig einschränkten. Andererseits impliziert die Darstellung einer idealisierten Landschaft die Sehnsucht nach dem vergangenen Goldenen Zeitalter, eine Sehnsucht, die allerdings immer ein Ideal bleiben muss, da sie niemals erfüllt werden kann. Die Enttäuschung, die durch die Realität unvermeidlich bewirkt, erzeugt letztendlich den Gefühlszustand der Melancholie.

Komponisten des 18. Jahrhunderts vertonten diese Vorstellungswelt hauptsächlich durch folgende Mittel:

- 6/8- oder 12/8-Takt
- langsames Tempo
- ein Dudelsack nachahmender Bordun
- einfache Harmonik mit einem breiten harmonischen Rhythmus
- eine gesangliche und lineare Melodie in einem kleinem Ambitus
- Parallelführung in Terzen oder Sexten
- der trochäische Rhythmus bei der Begleitung
- die Bevorzugung bestimmter Instrumente (Flöte, Oboe und Horn).

Allerdings hatte die musikalische Pastorale tatsächlich vieles mit dem Siciliano gemein, so dass es schwer ist, auf der rein musikalischen Ebene eines von dem anderen eindeutig zu unterscheiden. Bereits um die Entstehungszeit des neuen Typs des Siciliano sind Überlappungen zwischen diesen beiden Topoi feststellbar. Die Arie „*Senti che lieti intorno*“ aus der 1705 entstandenen Weihnachtskantate Alessandro Scarlattis beispielsweise zeichnet sich durch einen lang ausgehaltenen Bordun (T. 6–8) aus, der im Siciliano selten ist (**Notenbeispiel 2-7**).¹¹⁰ Zu dieser Stelle merkt Wiesend an, der Lauf der Musik würde durch den langen Liegeton unterbrochen und daraus entstünde eine fast zeitlose Idylle, die Szenisches evoziere.¹¹¹ So offensichtlich diese Arie inhaltlich wie klanglich auf den Topos der Pastorale hinweist, so auffallend sind andererseits Momente, die auch auf den Siciliano

Zum Zusammenhang zwischen Siciliano und Weihnachten, siehe auch Gerlinde Haid, *Siciliano als Typus Weihnachtlicher Volksmusik*.

¹¹⁰ Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird jedoch der Satzbeginn eines Siciliano häufig durch einen Liegeton markiert, wie in **3.5.2** näher gezeigt werden soll.

¹¹¹ Wiesend, a. a. O., S. 178.

bezogen werden können. Insbesondere der für den Siciliano charakteristische punktierte Rhythmus bleibt durchgehend im Vordergrund der Musik.

Notenbeispiel 2-7: Alessandro Scarlatti: *Weihnachtskantate*, Arie „*Senti che lieti intorno*“, T. 1–8
(Zitiert nach Dent, *Alessandro Scarlatti*, S. 99–101.)

Selbst in als *Siciliano* bezeichneten Werken in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigen sich unverkennbare Parallelen zur Pastorale. Der Siciliano-Satz aus Haydns *Streichtrio Hob. V:21* ist ohne weiteres mit der ersten Arie „*Intendo amico rio*“ aus der 1751 in Wien uraufgeführten Oper *Il re pastore* Giuseppe Bonnos (1711–1788) vergleichbar (**Notenbeispiel 2-8**). Der in Wien geborene Komponist studierte in Neapel bei Francesco Durante (1684–1755) und Leonardo Leo (1694–1744)¹¹² und debütierte dort als Opernkomponist. Dies erklärt auch die Affinität seines persönlichen Stils zum neapolitanischen Kompositionsstil, dem die Entwicklung des Siciliano Entscheidendes verdankt.¹¹³ Der vertonte Text, der von Pietro Metastasio (1698–1782) stammt, handelt von einem Hirtengesang in einer Naturlandschaft:

Intendo amico rio	Dein leises Murmeln
quel basso mormorio	mein Freund Bach, verstehe ich
tu chiedi in tua favella	Du fragst in deiner Sprache
il nostro ben dov'è!	wo unsere Liebste ist!

¹¹² Unter in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Neapel tätigen Komponisten hat insbesondere Leonardo Leo zahlreiche Siciliani hinterlassen. Siehe Helmut Hell, a. a. O., S. 271ff.

¹¹³ Siehe Daniel Heartz, *Haydn, Mozart and the Viennese School 1740–1780*, S. 117f.

Genauso wie bei Haydn ist diese idyllische Arie in D-Dur und im 12/8-Takt komponiert und stark durch den punktierten Rhythmus geprägt (bei den Zäsuren der Singstimme wird der punktierte Rhythmus durch den Basso vorgetragen).

Flaute 1 *p*

Flaute 2 *p*

Violine 1 *pizz.* *p*

Violine 2 *pizz.* *p*

Viola *pizz.*

Aminta

Basso *pizz.*

p

p

tendo amico rio quebasso mormo - rio quel basso mormo rio tu chie-di in tua fa-vella il

p

Notenbeispiel 2-8: Giuseppe Bonno: *Il re pastore*, Arie „Intendo amico rio“, T. 1–8

Ein interessantes Zeugnis aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert ist ferner der Mittelsatz der als *Pastorella* betitelten *Sonate C-Dur* von Georg Noëlli (**Noëlli C-1**). Bemerkenswerterweise weist diese instrumentale Pastorale des hauptsächlich in England und Norddeutschland tätigen Komponisten¹¹⁴ unverkennbare stilistische sowie thematische Gemeinsamkeiten mit dem Siciliano-Satz aus Haydns *Sinfonie Hob. I:27* auf (**Notenbeispiel 2-9**; siehe auch **Notenbeispiel 2-2**). Der Überschrift zufolge kann zwar der Haydnsche Satz dem Siciliano, der Noëllische der Pastorale zugeschrieben werden. Auf der musikalischen Ebene erscheint es jedoch nun nicht mehr möglich, musikalische Momente, die den beiden Werken gemein sind, auf einen bestimmten Topos zurückzuführen.¹¹⁵

¹¹⁴ Über das Leben und die kompositorische Tätigkeit Noëllis ist heute wenig bekannt. Er verbrachte als Komponist und Pantaleonist die 1750er und 60er Jahre überwiegend in England. Im Mai 1776 wurde er dann als Mitglied der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle zu Ludwigsburg verpflichtet (siehe MGG₂-Artikel über den Komponisten [Personenteil 12]). Da die Abschrift der betreffenden Sonate heute in der Mecklenburg-Vorpommernschen Landesbibliothek unter der Signatur Mus.4050 aufbewahrt wird, liegt die Annahme nahe, dass das Werk in Noëllis norddeutscher Zeit entstanden ist. Andererseits fällt die Entstehungszeit der Schweriner Abschrift von Haydns *Sinfonie Hob. I:27* angesichts der extra hinzugefügten Hörner möglicherweise auf den Zeitraum zwischen 1780 und 1800 (siehe Kritischen Bericht zu Sonja Gerlach u. Ullrich Scheideler [Hrsg.]: *Sinfonien um 1757–1760/61* [JHW I/1], S. 268). In dieser Abschrift sind übrigens zahlreiche Fehler und eigene Bearbeitungen zu finden. Außerdem ist der Siciliano-Mittelsatz im 3/4-Takt notiert, der Notenwert ist dementsprechend verdoppelt. Dies heißt jedoch nicht, dass damals eine langsame Komposition im 3/4-Takt auch als Siciliano verstanden worden wäre. Vielmehr lässt sich die Verlangsamung des Tempos wahrscheinlich auf das relativ niedrige Niveau des lokalen Orchesters zurückführen. Immerhin liegt es sowohl aufgrund der chronologischen als auch der musikalischen Übereinstimmungen nahe, dass Noëlli durch die Schweriner Abschrift die Haydnsche Sinfonie gekannt hat und der fragliche Mittelsatz daher wahrscheinlich unter dem Einfluss von Haydns Stil entstanden ist. Es ist sogar gut denkbar, dass er dort den Siciliano-Satz des Vorgängers unmittelbar imitiert hat.

¹¹⁵ Eine weitere Untersuchung zum entwicklungsgeschichtlichen Verhältnis dieser beiden Topoi würde das Ziel dieser Arbeit überschreiten. In Bezug auf diese Problematik gibt es in der aktuellen Forschung noch keinen Konsens. Jung stellt aus der Perspektive der Pastorale fest, dass der Siciliano neben der Weihnachtsmusik eine der Hauptquellen für die Pastorale in der Instrumentalmusik gewesen sei (Jung, a. a. O., S. 193). Aus der Perspektive des Siciliano kommt Wiesend hingegen durch Betrachtung einiger Arien des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu dem Schluss, dass der punktierte Rhythmus, der für den neuen Typ des Siciliano entscheidend ist, um 1710 von der Tradition der Pastorale übertragen worden sei (Wiesend, a. a. O., S. 182).

Poco Adagio

Violino

Basso

Cembalo

Notenbeispiel 2-9: Georg Noëlli: Sonate C-Dur »Pastorella«, 2. Satz (Noëlli C-1), T. 1–12

Andererseits muss jedoch berücksichtigt werden, dass zeitgenössische Musiktheoretiker die beiden Erscheinungsformen trotz zahlreicher Gemeinsamkeiten voneinander zu unterscheiden versuchten. Wie oben angeführt, nennt Koch im Artikel über den Siciliano musikalische Merkmale, die ihn von der Pastorale abgrenzen. Umgekehrt weist Koch auch im Artikel über die Pastorale auf den Unterschied zum Siciliano hin:

Pastorale, bezeichnet 1) ein Tonstück von ländlich einfachen, aber dabey zärtlichem Charakter, wodurch der Gesang der idealischen Hirtenwelt ausgedrückt werden soll. Es wird gemeinlich in einen mäßig langsamen 6/8 Takt gesetzt, in welchem die Noten größtenteils geschleift werden. Ein solches Tonstück hat viel Aehnlichkeit mit der Musette und mit dem Siciliano, nur bloß es langsamer vorgetragen wird, als das erste, und weniger punktirte Achtel hat, als das letzte. [...] ¹¹⁶

Hier wird nicht vom Tempo sowie von der rhythmischen Gestaltung gesprochen, sondern lediglich von der Häufigkeit der punktierten Achtelnote im Siciliano. Carlo Gervasoni (1762–1819) erwähnt zudem einen Aspekt, der die Pastorale vom Siciliano unterscheidet:

¹¹⁶ Koch, a. a. O., Art.: Pastorale.

Chiamasi Pastorale un pezzo di Musica fatto ad imitazione d'un'aria campestre, realmente praticata da'Pastori co'loro proprj strumenti; e questo pessa può aver luogo ancora in una Sonata. Si fanno pure intere Sonate in istile pastorale, e divise eziando in più pezzi, i quali per l'ordinario sono Adagi in tempo ordinario o binario, Minuetti in 3/4 ovvero in 3/8, e Balletti in 12/8 o in 6/8. Quest'ultima misura è però la più propria allo stile pastorale, ed è ancora la più comunemente frequentata in questa sorta di Musica con un movimento piuttosto moderato.¹¹⁷

Aufschlussreich ist unter anderem, dass die Pastorale dem zeitgenössischen Begriffsverständnis nach nicht nur im 6/8- oder 12/8-Takt, sondern auch im 3/4- und 3/8-Takt notiert sein durfte, während der Siciliano untrennbar mit dem 6/8- oder 12/8-Takt verbunden war. Unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Kompositionspraxis ist es zwar zweifelhaft, ob besonders die von Koch geäußerten Aspekte einer trennscharfen Unterscheidung zwischen den beiden Topoi dienen könnten. Trotzdem liefern theoretische Auslegungen einen Hinweis auf die Konstellation musikalischer Topoi im klassischen Stil. Auf der einen Seite lehnt sich der Siciliano in seiner Semantik offenbar an die Pastorale an, und seine zwei Erscheinungsformen – der sanfte und idyllische Dur-Siciliano und der melancholische und teilweise pathetische Moll-Siciliano – können erst durch den Topos der Pastorale vermittelt werden. Auf der anderen Seite stimmt die musikalische Darstellungsform des Siciliano dem zeitgenössischen Verständnis zufolge trotz unleugbarer Gemeinsamkeiten mit derjenigen der Pastorale nicht völlig überein.

2.2.3 „Sonderfälle“ und das Problem der Repertoirebegrenzung

Die oben angeführten Werke haben trotz ihrer unterschiedlichen und sogar gegensätzlichen Darstellungsformen gemeinsam, dass sie alle durch den punktierten Rhythmus in der Melodie und durch langsame Tempi gekennzeichnet sind. In der Kompositionspraxis der „Wiener Klassik“ befinden sich jedoch auch Werke, die von dieser angeblichen Grundlage abzuweichen scheinen und dennoch als *Siciliano* bezeichnet wurden.

¹¹⁷ Carlo Gervasoni, *La scuola della musica*, S. 477f.

C.Ph.E.Bach fis-1 ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, denn die Überschrift, *Allegro Siciliano e scherzando*, ruft die Frage nach der Reichweite des Siciliano hervor (**Notenbeispiel 2-10**). Der Satz setzt mit einem für den Siciliano-Topos typischen Gestus ein, und zwar mit dem punktierten Rhythmus in der Melodie und dem trochäischen Muster in der Begleitung. Jedoch ist dieser Siciliano auch mit Elementen angereichert, die dem zweiten Beiwort, *scherzando*, geschuldet sind: Pianistische Verzierungen bei der Melodie, Abwechslung zwischen *piano* und *forte*, Versetzung des Taktschwerpunktes, Modulation ohne modulatorischen Vorgang, Unisono, Verlängerung des verminderten Septakkordes, imitatorische Bewegung der linken Hand, Ausfall der punktierten Achtelnote, und Trugschluss. Wie bereits ausgeführt, dominiert in den zeitgenössischen Schriften eine pastorale Vorstellung, dementsprechend wird der Siciliano dort mit Adjektiven wie „zärtlich“, „edel“ (beide Mattheson), „simpel“ (Quantz) oder auch „lustig“ (Mattheson, siehe unten), sowie „munter“ und „lebhaft“ (Wilke)¹¹⁸ charakterisiert. Dabei kann schwer abgelesen werden, ob die Theoretiker in ihren Wortverwendungen auch eine scherzhafte Seite des Siciliano mitgedacht hätten. Die in der Überschrift manifestierte Wortkombination *Siciliano e scherzando* fördert, auch wenn sie kurios und widersprüchlich erscheint, eine Facette der Kompositionspraxis des 18. Jahrhunderts zu Tage.

Allegro Siciliano e scherzando

Notenbeispiel 2-10: Carl Philipp Emanuel Bach: *Sonate für Cembalo H.73 (Wq.63/4)*, 3. Satz (C.Ph.E.Bach fis-1), T. 1–17

¹¹⁸ Johann Georg Leberecht Wilke, *Musikalisches Handwörterbuch*, Art.: alla siciliana.

In Bezug auf die Tempofrage weist Mattheson 1713 auf zwei Typen des „Sicilianischen Stylus“ hin, die er mit „ein langsamer Englischer Gigue“ und „vom Allegro oder lustigen Takt“ bezeichnet.¹¹⁹ Während die Theoretiker nach der Jahrhundertmitte dazu tendierten, den Siciliano ausschließlich als ein langsames Musikstück zu definieren, merkt allein Bach in seinem 1762 veröffentlichten *Versuch* entsprechend seiner eigenen Kompositionspraxis an, dass ein Siciliano auch schnell sein kann („Im Siciliano, es sey geschwind oder langsam [...]“¹²⁰). Dies legt nahe, dass dem Siciliano im allgemeinen Verständnis eine ziemlich flexible Tempovorstellung zugrunde lag. Ist also vom schnellen Siciliano die Rede, so taucht unweigerlich die Anschlussfrage auf, inwieweit der Siciliano schnell sein durfte, also ob sogar ein Vivace- oder Presto-Satz im 6/8-Takt mit Punktierungen als mit dem Siciliano vereinbar gesehen wurde. Unter den vom Verfasser untersuchten Kompositionen befindet sich allerdings keine, die eine solche Überschrift trägt. Darüber hinaus suggeriert Bachs Text eine mögliche Schwankungsbreite im Tempo. Seine Anmerkung über den Siciliano steht an der Stelle, wo die Vortragsweise eines bleibenden oder durchgehenden Grundtons erläutert wird. Sie wird dabei zwischen den Abschnitten „Vom Larghetto und Andante an, bis zum Allegro“ und „Vom Allegro assai bis zum Prestissimo“ eingeschoben. Daraus lässt sich folgern, dass die schnellste Tempoangabe, die sich Bach vorstellte, das *Allegro* war. Hätte das Tempo des Siciliano schneller als *Allegro* sein dürfen, so müsste Bach die Anmerkung nach dem Abschnitt „Vom Allegro assai...“ geschrieben haben.

Andererseits muss man berücksichtigen, dass auch der Begriff des *Allegro*, der im 18. Jahrhundert primär als Charakterbezeichnung (Munterkeit und Lebhaftigkeit) verstanden wurde, unterschiedliche Geschwindigkeiten umfasste. Wie Koch anmerkt, seien zu Allegro-Werken deswegen oft zusätzliche Beiwörter erforderlich, um das eigentliche Tempo genauer zu bestimmen. Das passende Tempo müsse trotz der Zusatzbezeichnung in erster Linie auf der Basis des dargestellten Werkes selbst definiert werden. So heißt es etwa bei Koch: „Ohngeachtet dieser nähern Bestimmung muß der Ausführer dennoch den genau bestimmten Grad dieser Geschwindigkeit der Bewegung theils aus der Taktart, in welche ein solcher Satz eingekleidet ist, theils und hauptsächlich aber auch aus dem Inhalte desselben zu bestimmen

¹¹⁹ Mattheson, a. a. O., S. 204.

¹²⁰ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 2. Teil, S. 305.

suchen“.¹²¹ Da im 18. Jahrhundert allein das Wort *Siciliano* oft als eine Bezeichnung für ein langsames Tempo verwendet wurde¹²², so liegt es nahe, dass die kombinierte Angabe *Allegro Siciliano* ein im Verhältnis zum „normativen“ *Allegro* etwas langsames Tempo andeutet.

Grassineau zufolge werde der *Siciliano* hauptsächlich aufgrund seines langsameren Tempos von der *Gigue* unterschieden.¹²³ Kann der *Siciliano* des 18. Jahrhunderts jedoch in seiner Tempovorstellung gegebenenfalls auch das *Allegro* einschließen, so wird das Problem der Abgrenzung von der *Gigue* komplizierter. Die *Gigue* stammt aus dem England des 15. Jahrhunderts und etablierte sich im 17. Jahrhundert als eigenständiger Tanztyp für Instrumentalmusik in schnellen Tempi.¹²⁴ Wie viele von getanztem Tanz abstammenden Topoi umfasst die Kategorie der *Gigue* mehrere Subtypen. Mattheson zufolge waren im 18. Jahrhundert vier Subtypen geläufig:

Die *Gigue*,
mit ihren Arten, welche sind die gewöhnliche,
die *Loure*,
die *Canarie*,
die *Giga*.

Die gewöhnlichen oder Engländischen *Giqven* haben zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet. Die *Loures* oder langsamen und punctirten zeigen hergegen ein stolzes, aufgeblasenes Wesen an: deswegen sie bey den Spaniern sehr beliebt sind: die Canarischen müssen grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen; aber dabei ein wenig einfältig klingen. Die welchen *Gige* endlich, welche nicht zum Tanten, sondern zum Geigen (wovon auch ihre Benennung herrühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit; doch mehrentheils auf eine fliessende und keine ungestüme Art: etwa wie der glattfortschiessende Strom-Pfeil eines Bachs.¹²⁵

Die von Mattheson genannten Subtypen müssen bis zum beginnenden 19. Jahrhundert weit anerkannt gewesen sein, da Koch sich später in seinem *Lexikon* auf dessen Typologie

¹²¹ Koch, a. a. O., Art.: *Allegro*.

¹²² Tatsächlich sind insbesondere in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts langsame Binnensätze zu finden, die allein mit *Siciliano* überschrieben sind. Vgl. Johann Sebastian Bach: *Violinsonate BWV 1001* (1720), 3. Satz (*Siciliana*); *Flötenkonzert BWV 1035*, 3. Satz (*Siciliano*); *Cembalokonzert BWV 1053* (1733–44/46), 2. Satz (*Siciliano*); *Cembalokonzert BWV 1063* (1735–45), 2. Satz (*Alla Siciliana*).

¹²³ Siehe 2.1.

¹²⁴ Vgl. MGG₂, Art. *Gigue*.

¹²⁵ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 227f.

beruft.¹²⁶ In seiner Erläuterung wird allerdings das Verhältnis zwischen Gigue und Siciliano nicht zur Sprache gebracht, obwohl er an anderer Stelle den Siciliano als langsame englische Gigue etikettiert.¹²⁷ Selbstverständlich entstehen sowohl die Gigue als auch ihre Subtypen genauso wie beim Siciliano vor dem Hintergrund eines ziemlich breiten Spektrums, innerhalb dessen mannigfaltige Erscheinungsformen zu betrachten sind. Unter Berücksichtigung barocker Kompositionspraxis, in der die Gigue als musikalischer Topos etabliert wurde, ist es trotzdem durchaus möglich, stilistische Tendenzen der Subtypen zu erkennen. Allen Typen gemeinsam ist ein zumeist zusammengesetzter Tripeltakt (12/8- oder 6/8-Takt) und ein schnelles Tempo außer der französischen Leure, die im Vergleich zu den übrigen für gewöhnlich etwas langsamer vorgetragen wurde (**Notenbeispiel 2-11a**). Was die englische sowie italienische Gigue vom Siciliano unterscheidet, ist die durchgehende Achtel-Bewegung der Melodie (**Notenbeispiel 2-11b** und **2-11c**). Währenddessen ist es bei der französischen und auch italienischen Gigue nicht selten, dass die Eröffnungstakte durch den für den Siciliano typischen punktierten Rhythmus markiert werden (**Notenbeispiel 2-11d**). Bei der Canarie bleibt dieses rhythmische Muster gewöhnlich sogar durch das ganze Stück hindurch im Vordergrund (**Notenbeispiel 2-11e**). Wie im vorigen Abschnitt (**2.2.1**) an Beispielen gezeigt werden konnte, weisen selbst als *Siciliano* bezeichnete Kompositionen mannigfaltige melodische sowie rhythmische Gestaltungen, Begleitfiguren, Satztechniken und Tempi auf, die über Beschreibungen der zeitgenössischen Schriften weit hinauszugehen scheinen. Vor diesem Hintergrund steht naturgemäß ein durch den punktierten Rhythmus geprägtes Allegro-Werk im 6/8- oder 12/8-Takt – ein Beispiel wäre **Neubauer B-2 (Notenbeispiel 2-12)** – im Schnittfeld zwischen Siciliano und Gigue. Angesichts dessen drängt sich die Frage auf, inwieweit es überhaupt sinnvoll ist, in einem solchen Fall eine „Entweder-oder-Frage“ zu stellen und es definitiv *einer* Kategorie zuzuschreiben. Um die Kompositionspraxis des späten 18. Jahrhunderts sachgemäß zu begreifen, sollte vielmehr angenommen werden, dass das Feld des Siciliano und jenes der Gigue teilweise einander überlappten.

¹²⁶ Koch, a. a. O., Art.: Gigue.

¹²⁷ Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, S. 204.

a) François Couperin: *Les Nations, second ordre: L'espagnole, Gigue Lourée*, T. 1–5

Modérément

Musical score for François Couperin's *L'espagnole, Gigue Lourée*. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features four staves: Treble clef (top), Treble clef (second), Bass clef (third), and Bass clef (bottom). The tempo is marked 'Modérément'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

b) Arcangelo Corelli: *Sonata da camera op. 2/12, 3. Satz (Giga)*, T. 1–4

Allegro

Musical score for Arcangelo Corelli's *Sonata da camera op. 2/12, 3. Satz (Giga)*. The score is in 12/8 time and B-flat major. It features three staves: Violino primo (top), Violino secondo (middle), and Violone, o Cimbalo (bottom). The tempo is marked 'Allegro'. The music is characterized by a driving eighth-note pattern in the strings.

c) Johann Sebastian Bach: *Englische Suite Nr. 4 BWV 809, 7. Satz (Gigue)*, T. 1–4

Musical score for Johann Sebastian Bach's *Englische Suite Nr. 4 BWV 809, 7. Satz (Gigue)*. The score is in 12/8 time and B-flat major. It features two staves: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The music is a single melodic line with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

d) Arcangelo Corelli: *Concerto grosso op. 6/12, 5. Satz (Giga)*, T. 1–8

Allegro

Musical score for Arcangelo Corelli's *Concerto grosso op. 6/12, 5. Satz (Giga)*. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features seven staves: Violino I Concertino (top), Violino II Concertino, Violoncello Concertino, Violino I Concerto grosso, Violino II Concerto grosso, Viola Concerto grosso, and Basso Concerto grosso (bottom). The tempo is marked 'Allegro'. The music features a complex interplay between the concertino and concerto grosso groups.

e) Michel-Richard de Lalande: *Canarie*, T. 1–8

Musical score for Michel-Richard de Lalande's *Canarie*. The score is in 6/8 time and D major. It features two staves: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The music is a single melodic line with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Notenbeispiel 2-11: Verschiedene Gigue-Typen

Allegro

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Notenbeispiel 2-12: Christoph Neubauer: *Streichquartett op. 6/4, 3. Satz (Neubauer B-2)*, T. 1–8

Freilich kann man behaupten, dass C. Ph. E. Bachs *Siciliano* bloß auf eine lokale, norddeutsche Praxis um die Jahrhundertmitte zurückgeführt werden sollte und deswegen kaum Berührungspunkte mit der Wiener Kompositionspraxis aufweist.¹²⁸ C. Ph. E. Bachs Werke waren jedoch, wie die jüngsten Beiträge von A. Peter Brown, Hartmut Krones und Ulrich Leisinger gezeigt haben,¹²⁹ im Wien des 18. Jahrhunderts „in außergewöhnlicher Vollständigkeit und in hohen Stückzahlen“¹³⁰ verbreitet und hatten dort schon „Heimatrecht“.¹³¹ Daher liegt die Annahme nahe, dass sein *Siciliano*-Stil, insbesondere der Typ eines schnellen (und „scherzhaften“) *Siciliano* Wiener Komponisten bekannt war. Darüber hinaus muss man Haydns Auseinandersetzung mit C. Ph. E. Bachs Werken bedenken. Wie August Griesinger berichtet, bewohnte Haydn bekanntlich in den 1750er Jahren, und zwar nach der Entlassung aus dem Chor wegen seines Stimmbruchs „ein armseliges

¹²⁸ Ein anderes Beispiel für C. Ph. E. Bachs „scherzhaften“ *Siciliano* im schnellen Tempo ist der Schlusssatz aus der 1758 entstandenen *Cembalosonate H.131 (Wq.62/21)* mit der Angabe *Allegretto siciliano e scherzando*. Quantz, der in seinem Versuch ausschließlich von einem langsamen *Siciliano* spricht, komponiert jedoch denselben Typ, und zwar im Schlusssatz vom *Konzert für Flöte QV 5:15: Alla Siciliana mà Scherzando e Allegro*. Die *Siciliano*-Bezeichnung für den Schlusssatz im schnellen Tempo lässt sich auch in der norddeutschen Kompositionspraxis nicht selten beobachten, wie C. Ph. E. Bachs *Sonate für Cembalo und Violine H.512 (Wq.76)* aus dem Jahr 1763 (*Allegretto siciliano*) oder Quantz' *Flötensonate QV 1:83 (alla Siciliano, mà Allegro)*.

¹²⁹ Peter A. Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style*, S. 210f. und S. 215–219; Hartmut Krones, *Carl Philipp Emanuel Bach im Wien des 18. Jahrhunderts*, S. 529–544; Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, S. 258–269.

¹³⁰ Leisinger, a. a. O., S. 268.

¹³¹ Krones, a. a. O., S. 539.

Dachstübchen [...] ohne Ofen, worin er kaum gegen den Regen geschützt war“.¹³² Um diese Zeit habe Haydn die „sechs ersten Sonaten von Emanuel Bach“ erhalten.¹³³ Griesinger überliefert Haydns eigene Aussage über diese Zeit, in der er sich mit diesen Sonaten befasst hat: „da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe; Emanuel Bach ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen“.¹³⁴ Darüber hinaus ist heute bekannt, dass Haydn sich in seiner Jugendzeit die beiden Bände von Bachs *Versuch* angeschafft und sie intensiv studiert hat. In der Tat lassen sich in Haydns Komposition, insbesondere in seiner Klaviermusik ab ca. 1765 sowohl in orthographischer, aufführungspraktischer als auch in kompositionstechnischer Hinsicht Spuren des Hamburger Meisters beobachten.¹³⁵ Vor diesem Hintergrund erscheint es berechtigt, C. Ph. Bachs Œuvre in den Kontext der Wiener Siciliano-Praxis einzubeziehen, obwohl er selbst sein ganzes Leben in Norddeutschland verbracht hat.

Im Siciliano-Repertoire der Wiener Klassik finden sich Werke, die im Zusammenhang mit der Problematik des Begriffsverständnisses von großer Bedeutung sind. Soweit anhand

¹³² August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, S. 12.

¹³³ Brown stellt die in der Haydn-Literatur angenommene Hypothese, bei der „ersten sechs Sonaten von Emanuel Bach“ handle es sich um den ersten Druck der sogenannten *Preußischen Sonaten H.24–29 (Wq.48)*, in Frage. Ihm zufolge seien die 1761 bei Huberty veröffentlichte Sonatensammlung (*Six Sonates... Oeuvre 1*) oder die erste Reihe von der *Sonaten für Kenner und Liebhaber H.244, H.130, H.245, H.186, H.243 und H.187 (Wq.55)* viel plausibler. Siehe Brown, a. a. O., S. 207f.

¹³⁴ Ebd., S. 13. In der Biographie Griesingers wird weiterhin der Hamburger Komponist als Haydns Vorbild erwähnt: „Ich [Griesinger] erkundige mich daher bey Haydn, ob er Sammartini's Werke in seiner Jugend gekannt habe, und was er von diesem Kompositor halte? Haydn antwortete mir, er habe die Sammartinische Musik ehemals gehört, aber nie geschätzt, „denn Sammartini sey ein Schmierer.“ Er lachte herzlich, als ich mit Misliwezechs vermeintlicher Entdeckung [Josef Mysliveceks Feststellung, Sammartini sei Haydns Vorgänger] herausdrückte, und sagte: nur den Emanuel Bach erkenne er als sein Vorbild [...]“ (ebd., S. 15); „Von Emanuel Bach gestand er laut, das meiste, was er wisse, gelernt zu haben [...]“ (ebd., S. 103)

¹³⁵ Zur viel diskutierten Problematik „Einfluss von C. Ph. E. Bach auf Haydn“, siehe Ernst Fritz Schmid, *Joseph Haydn und Carl Philipp Emanuel Bach*, S. 299–312; Brown, a. a. O., S. 219–229; Bernard Harrison, *Haydn's Keyboard Music*, S. 171–195; H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Bd. 2: *Haydn at Eszterháza 1766–1790*, S. 337–340; Leisinger, a. a. O., S. 246–320; Bettina Wackernagel, *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten*, S. 63–102. Zur Frage, wann Haydn die theoretische Schrift Bachs erworben hat, lässt sich in der Haydn-Literatur noch kein Konsens finden. Leisinger setzt nach den Überlieferungen von Griesinger und Dies das Datum seiner Begegnung mit dem Bachschen Buch „nicht später als etwa 1755“ an (Leisinger, a. a. O., S. 258). Im Gegensatz dazu stellen Brown sowie Harrison die Plausibilität des von den historischen Haydn-Biographen überlieferten Zeitraums in Zweifel. Brown geht davon aus, dass Haydn sich die beiden Bände des *Versuchs* gleichzeitig angeschafft habe, und zwar dass er sie nach dem Erscheinungsjahr des zweiten Bandes, also 1762 erworben haben müsse (Brown, a. a. O., S. 209). Harrison kommt unter Berücksichtigung des Wandels der Notation bei Haydn in der Mitte der 1760er Jahre zu dem Schluss, dass Haydn den Traktat erst um 1765/66 erworben habe (Harrison, a. a. O., S. 182f.).

zeitgenössischer Ausführungen zu ersehen war, scheint das rhythmische Muster mit einer punktierten Achtelnote als wesentliches Charakteristikum des Siciliano anerkannt gewesen zu sein. Bei den im **Notenbeispiel 2-13** dargestellten Siciliani fällt trotzdem gerade dieser punktierte Rhythmus gänzlich aus. Bei **Pleyel F-1** und **Vanhal G-3** wird zwar die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass Achtelnoten in der Melodie beim Vortrag punktiert wurden, wie es bei neapolitanischen Siciliani in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts manchmal so gewesen sein muss.¹³⁶ Was jedoch **Vanhal C-3** betrifft, schließt die melodische Gestaltung eine Einbeziehung des punktierten Rhythmus beim Vortrag aus. Die beginnende Achtelnote c^2 kann nämlich nicht punktiert werden, denn drei Töne eines rhythmischen Musters pflegten nicht in gleicher Tonhöhe repetiert zu werden.¹³⁷ Was der Melodie dieses Werkes den Charakter des Siciliano verleihen könnte, wäre also lediglich der *Schleifer* (T. 1 und 4), der als optionaler Bestandteil des Siciliano-Topos anerkannt gewesen sein muss.¹³⁸ Solche Siciliani ohne Punktierung sollten jedoch, obwohl sie im Verhältnis zu den in den vorigen Abschnitten angeführten Werken kurios erscheinen, nicht bloß als Ausnahmefälle abgetan werden, zumal es eine unleugbare Tatsache darstellt, dass sie von Komponisten selber als *Siciliano* bezeichnet wurden. Gerade solche „Sonderfälle“ werfen gegenüber einem theoretisch fixierten, ja „versteinerten“ Begriffsverständnis, mit dem sich die aktuelle Fachliteratur zu begnügen scheint, eine Frage nach dem Spektrum des Topos auf.

¹³⁶ Hell, a. a. O., S. 278f.

¹³⁷ Gerlinde Hain, die den Siciliano als Topos für musikalische Darstellung der Weihnachten betrachtet und deswegen stillschweigend mit der Pastorale gleichsetzt, führt diese Praxis auf die Spielmöglichkeiten des Dudelsacks zurück: „Durch die permanente Luftzufuhr aus dem Sack kann der Spieler keine Tonwiederholungen machen, sondern muß Verzierungen und Nebennoten dazwischenschalten.“ (Haid, a. a. O., S. 140.)

¹³⁸ Siehe **3.6.2.**

a) Ignaz Pleyel: *Duo für Pianoforte und Violine F-Dur B.580, 2. Satz (Pleyel F-1), T. 1–8*

Andante moderato. Siciliano

Violino

Pizz. arco

Pianoforte

dol.

b) Johann Baptist Vanhal: *Sonatine für Pianoforte G-Dur XIII:96, 2. Satz (Vanhal G-3), T. 1–8*

Siciliano

Pianoforte

dolce

cresc.

f

c) Johann Baptist Vanhal, *Quartett op. 5/2 III:G3, 3. Satz (Vanhal C-3), T. 1–5*

Violino

Viola

Basso

Notenbeispiel 2-13: Siciliani ohne punktierten Rhythmus

2.3 Was ist der Siciliano?

Basierend auf ihrer Untersuchung der zeitgenössischen Beschreibungen unterteilt Eva Badura-Skoda den Siciliano in vier Subtypen, die sowohl im ganzen 18. Jahrhundert als auch bei Haydn zu erkennen seien:

- (1) the sicilianos of the saltarello type (or the „gigue-type“) with jumps in the melodies and a gay, lively, or even fast tempo;
- (2) lilting siciliano dances in a major key, often similar in tempo and other characteristics to the forlana folk dance of the Venetian region (Friuli), or the trezza dance (Istria);
- (3) the “siciliane pastorelle” and instrumental pieces with siciliano rhythm and figures which we associate with shepherd scenes, nature and spring feelings, and key, demanding *inter alia* the typical gentle rocking motion and, generally, an “Andante” tempo;
- (4) the melancholic *dolce et minore* barcarola-type siciliano in a slow tempo, conveying and depicting sadness and feelings of resignation, always and throughout in minor keys.¹³⁹

Badura-Skodas Versuch macht zwar darauf aufmerksam, dass der Begriff des Siciliano im 18. Jahrhundert vielfältige und sogar uneinheitliche Erscheinungsformen umfasste. Dennoch ist ihre Typologie in zweierlei Hinsichten problematisch. Erstens beruht sie ausschließlich auf den historischen Erläuterungen, die nur in eingeschränktem Maße die zeitgenössische Kompositionspraxis widerzuspiegeln scheinen. Darüber hinaus beruft sich Badura-Skoda nur auf Werke von italienischen und norddeutschen Komponisten älterer Generationen, um die historische Rechtfertigung ihrer Typologie nachzuweisen. Herangezogen werden Antonio Vivaldi (1678–1741), Baldassare Galuppi (1706–1785), Nicolò Antonio Porpora (1686–1768), Johann Adolf Hasse (1699–1783) und Johann Sebastian Bach (1685–1750).¹⁴⁰ Ohne Berücksichtigung von Siciliani nachfolgender Generationen kann jedoch nicht geprüft werden, inwieweit ihre Typologie auch für die Kompositionspraxis Haydns und seiner Zeitgenossen angewandt werden kann.

Das zweite Problem von Badura-Skodas Typologie liegt darin, dass sie zahlreiche „Mischtypen“, die mehreren Subtypen zugeschrieben werden können, oder „Ausnahmen“, die von allen Subtypen abzuweichen scheinen, vorbeibringt. **Albrechtsberger B-1** beispielsweise ist einerseits durch sprunghafte Punktierungen gekennzeichnet, andererseits stellt das Hauptthema wegen der Versetzung des Taktschwerpunktes durch den Vorhalt und Vorschlag keine tanzgeeignete Regelmäßigkeit des „Pulsschlags“ dar. Darüber hinaus wird dort in den Kontext des Dur-Siciliano unerwartet ein dramatisches Unisono in Moll eingeschoben. Wie könnte ein solches Werk mithilfe der von Badura-Skoda aufgestellten Typologie kategorisiert

¹³⁹ Eva Badura-Skoda, *Siciliana-Tempi and Haydn's Sicilianos*, S. 131.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 129f.

werden? **C.Ph.E.Bach fis-1** passt trotz der Molltonart mit dem vierten Typ nicht zusammen, denn dabei ist einerseits weniger von Traurigkeit oder Gefühlen der Resignation als von Scherzhaftigkeit die Rede, andererseits ohne Zweifel ein schnelles Tempo vorgesehen. Ist es angemessen, diesen *Siciliano* bloß als Einzelfall in der Musikgeschichte, der von geläufigen „Standardtypen“ deutlich abweicht, außer Acht zu lassen?

Wie in den vorangegangenen Abschnitten skizzenhaft dargestellt wurde, weisen selbst als *Siciliano* bezeichnete Kompositionen so mannigfaltige Erscheinungsformen auf, dass es weder sinnvoll noch möglich erscheint, einen oder mehrere Prototypen des *Siciliano* herauszukristallisieren. Das *Siciliano*-Repertoire zeichnet sich in der Tat durch Merkmalüberlappungen einzelner Erscheinungsformen aus, wobei lediglich von Ähnlichkeiten in unterschiedlichen Graden die Rede sein kann. **Gluck d-1** beispielsweise ist unter dem Gesichtspunkt der durchgehenden Präsenz des punktierten Rhythmus, der rhythmischen Kompensation und der in sich kreisenden Figur am Satzbeginn jenem aus dem *Streichtrio Hob. V:21* Haydns ähnlich, obwohl die dargestellten Stimmungen, die von den unterschiedlichen Haupttonarten herrühren, fast gegensätzlich erscheinen. Zieht man den *Siciliano*-Mittelsatz aus Haydns *Sinfonie Hob. I:27* heran, so verschwinden die Ähnlichkeiten in dieser Hinsicht, jedoch taucht mit dem *pizzicato* im Basso eine neue Gemeinsamkeit auf. Zwischen dem **Vanhal C-3** und der **C.Ph.E.Bach fis-1** kann nunmehr außer der Taktart und dem trochäischen Rhythmus in der Begleitung nichts Gemeinsames erkannt werden. Abgesehen von der Taktart – die 6/8- oder 12/8-Takt scheint die einzige unentbehrliche Komponente für den *Siciliano* gewesen zu sein – lässt sich also im *Siciliano*-Repertoire zwischen ca. 1750 und 1820 kein Aspekt finden, der allen Werken gemeinsam ist; einzelne *Siciliani* bezogen sich lediglich in bestimmten Aspekten aufeinander. Andererseits wurde oben erörtert, dass sich der Topos des *Siciliano* in der Kompositionspraxis so oft mit verwandten Topoi wie „Pastorale“ oder „Gigue“ überschneiden hat, dass eine scharfe Abgrenzung *de facto* unmöglich ist (**Abbildung 2-1**). Das enge Verhältnis zu diesen Topoi gehört vielmehr zu einer der wichtigen Charakteristika des *Siciliano*-Topos. Will man aus den analytischen Gegenständen selbst eine neue Perspektive für eine weitere Untersuchung gewinnen, so erscheint es plausibel, den *Siciliano* als „Begriff mit verschwommenen Rändern“ zu begreifen.¹⁴¹ Eine Suche nach einer dezidierten Begriffsdefinition, die

¹⁴¹ Die Idee, den *Siciliano* als „Begriff mit verschwommenen Rändern“ aufzufassen, geht auf den Begriff der „Familienähnlichkeit“ bei Wittgenstein zurück (Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, S. 57ff.).

tatsächlich Wissenschaftler oft antreibt, würde somit dazu führen, die wesentlichen Eigenschaften, die den Siciliano-Topos des untersuchten Zeitraums kennzeichneten, zu übersehen: Mannigfaltigkeit, Uneinheitlichkeit, Flexibilität und Unabgrenzbarkeit. Der Begriff des Siciliano kann daher in einem erweiterten Sinne auch für Kompositionen angewandt werden, die zwar nicht als *Siciliano* bezeichnet wurde, jedoch in mancherlei Hinsicht den so Bezeichneten ähnlich sind.

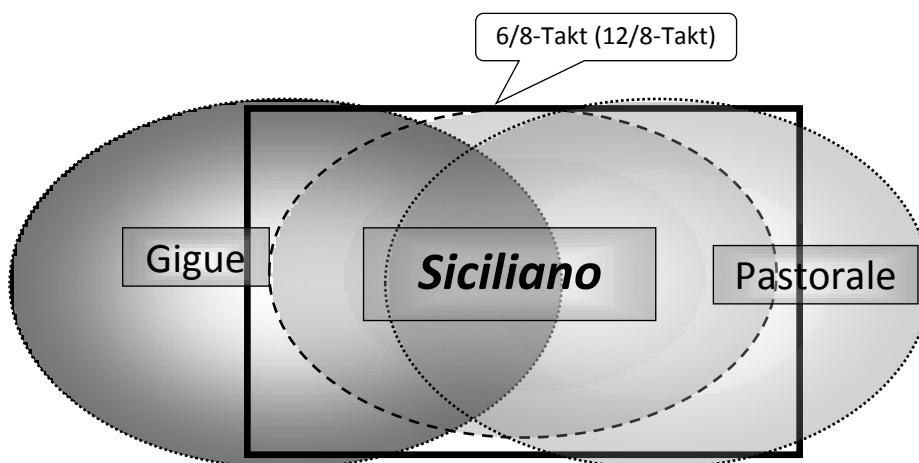


Abbildung 2-1: Verhältnis zwischen Siciliano, Pastorale und Gigue

Wittgenstein vergleicht ein Wort als Inbegriff, zu welchem verschiedene Wörter gehören, die je nach Gebrauchsweisen und Kontexten unterschiedlich erscheinen, mit einer Familie. Eine Familie besteht aus verschiedenen Gliedern, die in Hinsicht auf das Geschlecht, das Alter, den Namen usw. unterschiedlich sind und dennoch in äußerlichen sowie innerlichen Zügen irgendwie ähnlich sind. Dem Begriff der Familie liegen also solche Ähnlichkeiten zugrunde, die Familienglieder irgendwie miteinander verbinden. Wittgenstein nennt als Beispiel das Wort „Spiel“. Unter dem Dach des Wortes „Spiel“ versammeln sich zahlreiche Arten von Spielen wie etwa Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele und Kampfspiele (ebd., S. 56). Dabei ist tatsächlich kein einziges Merkmal zu erkennen, das allen gemeinsam wäre. Deswegen ist es weder möglich, das Spiel im allgemeinen Sinne zu beschreiben, noch präzise Grenzen des Begriffs festzulegen. Dass man nicht beschreiben kann, was ein Spiel ist, heißt jedoch nicht, dass man es nicht wissen könnte. Auch ohne eine dezidierte Begriffsdefinition kann der Begriff des Spiels in der Praxis verwendet werden (ebd., S. 59). Daher kann der Begriff „Spiel“ laut Wittgenstein als „ein Begriff mit verschwommenen Rändern“ verstanden werden (ebd., S. 60). Ein derartiges Begriffsverständnis Wittgensteins bietet eine wichtige Perspektive auch für das Verständnis des zeitgenössischen Siciliano-Begriffs, der mannigfaltige Erscheinungsformen umfasste.

3 Tendenzen und Aspekte – Überblick über die Kompositionspraxis des *Siciliano* in der Wiener Klassik

3.1 Gegenstände der Untersuchung

Im vorangegangenen Kapitel wurde festgestellt, dass die Bezeichnung *Siciliano* – im Gegensatz zu der weitverbreiteten Auffassung zeitgenössischer Theoretiker – tatsächlich auf mannigfaltige Kompositionstypen angewandt wurde. Die als *Siciliano* bezeichneten Werke weisen so verschiedenartige Charakteristika auf, dass es weder möglich noch sinnvoll erscheint, daraus einen oder mehrere Prototypen, anhand der die „Sicilianomäßigkeit“ einer Komposition gemessen werden könnte, abzuleiten. Dies macht zugleich auf die Probleme aufmerksam, die mit der in der einschlägigen Fachliteratur verbreiteten Praxis der Etikettierung einzelner *Siciliano*-Kompositionen als „konventionell“, „traditionell“, „typisch“, „experimentell“ oder „innovativ“ einhergeht. Dahinter birgt sich nämlich die Vorstellung von einem Prototyp, der als Beurteilungskriterium fungiert.

Anstatt eine Reihe von Prototypen zu entwickeln, zielt das vorliegende Kapitel darauf ab, verschiedene typische Tendenzen anhand faktischer Kompositionen aufzuzeigen. Es werden insgesamt 184 Kompositionen untersucht, die zwischen ca. 1750 und 1820 entstanden sind.¹⁴² Berücksichtigung finden dabei instrumentale Werke von Komponisten, die entweder in einem bestimmten Zeitraum in Wien tätig waren sowie besondere persönliche oder stilistische Beziehungen zu Haydn hatten (siehe **Tabelle 3-1a**). Carl Philipp Emanuel Bach wurde dabei aus den folgenden beiden Gründen ausnahmsweise mit in Betracht gezogen: 1) seine Werke waren im Wien des 18. Jahrhunderts ziemlich bekannt; 2) Haydn wurde sowohl durch dessen

¹⁴² Im vorliegenden Kapitel werden einzelne Aspekte mithilfe von Diagrammen und Tabellen dargestellt. Das Ziel der Darstellungen liegt nicht so sehr darin, statistisch zuverlässige Daten zu liefern, sondern vielmehr darin, bemerkenswerte Tendenzen herauszuarbeiten, die für die Kompositionspraxis des *Siciliano* im untersuchten Zeitraum maßgeblich sind.

Kompositionsstil (insbesondere in der Klaviermusik) als auch durch dessen theoretischen Schriften mehr oder weniger beeinflusst.¹⁴³ Da der Bereich des Siciliano-Topos nicht eindeutig eingegrenzt werden kann, wurde der hier berücksichtigte Korpus lediglich nach den Kriterien ausgewählt, die für den Topos unentbehrlich erscheinen:

- a) Überschrift mit *Siciliano*; oder
- b) falls nicht bezeichnet:
 - a. 6/8- oder 12/8-Takt
 - b. Tempobezeichnungen bis hin zum *Allegro*
 - c. Präsenz des punktierten Rhythmus in relevanten Formteilen (etwa im Haupt- oder Seitenthema der Sonatenform, im Variationsthema usw.)

Demzufolge sind bei Haydn insgesamt 36 Werke der Kategorie des Siciliano zuzuordnen. Dabei werden die Kopfsätze aus dem *Streichquartett op. 2/4 (Presto)* und *op. 9/6 (Presto)* sowie der Finalsatz aus dem *Streichquartett op. 50/5 (Vivace)* aufgrund ihrer Tempoangaben aus dem Korpus ausgeschlossen, obwohl sie alle im 6/8-Takt notiert sind und mit dem punktierten Rhythmus einsetzen.¹⁴⁴

Aus der **Tabelle 3-1b** geht hervor, dass die meisten Exemplare kammermusikalischen Gattungen entstammen. Es gibt jedoch auch eine nicht wenige Anzahl an Siciliani in Sinfonien, Konzerten oder Klaviersonaten. Die meisten sinfonischen Siciliani des 18. Jahrhunderts sind allerdings nur mit Saiteninstrumenten besetzt. Dass die meisten Siciliani sowohl bei Haydn als auch bei seinen Zeitgenossen der Gattung des Streichquartetts entstammen, lässt sich wohl auf die Tatsache zurückzuführen, dass das Streichquartett im Laufe der 1770er Jahre als eigenständige musikalische Gattung maßgeblich weiterentwickelt wurde. Dennoch sind auch Siciliani für größere Besetzungen zu finden: **Albrechtsberger G-1** besteht – wie der Werktitel (*Sonate für großes Ensemble op. 17/2*) anzeigt – aus acht Stimmen. Unter Haydns sinfonischen Siciliani sind ebenfalls achtstimmige

¹⁴³ Siehe **2.3**.

¹⁴⁴ Problematischerweise äußert Eva Badura-Skoda, „there also exists a surprisingly great number of quick ‘Presto’ or ‘Allegro’ sicilianos“, ohne jedoch historische Zeugnisse dafür anzuführen. Badura-Skoda tut Haydns *op. 2/4* und *op. 50/5* vorschnell als schnellen Siciliano-Tanz ab (Eva Badura-Skoda, *Siciliana-Tempi and Haydn’s Sicilianos*, S. 132). Krummacher etikettiert ebenfalls den Finalsatz aus *op. 50/5* als einen raschen Siciliano (Friedhelm Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts*, Bd. I, S. 155). Jedoch ist die These von einem vermeintlichen *Presto*- oder *Vivace*-Siciliano aus Gründen, die im vorangegangenen Kapitel dargelegt wurden (siehe **2.3**), anfechtbar.

Werke zu finden. Es lässt sich also feststellen, dass der Siciliano-Topos im untersuchten Zeitraum zwar bevorzugt in Kammermusik mit kleiner Besetzung auftritt, allerdings auf der ganzen Linie gattungsübergreifend zu finden ist.

Im Folgenden werden die ausgewählten Exemplare im Hinblick auf fünf Aspekte untersucht:

- 1) Tonart
- 2) Tempoangabe
- 3) punktierter Rhythmus
- 4) Gestaltung des Satzbeginns
- 5) optionale Komponenten wie der neapolitanische Sextakkord sowie der *Schleifer*

Insbesondere soll nämlich untersucht werden, welche Tonart und Tempoangabe bevorzugt verwendet wurde; wie häufig die charakteristische Figur mit einer punktierten Achtelnote im ganzen Werk, in einem Formteil oder in einem Thema auftritt; welche rhythmischen sowie melodischen Anfangsfloskeln Komponisten der Wiener Klassik bevorzugten; wie häufig optionale Elemente im Repertoire auftreten und welche Rolle sie in einem Werk spielen. Dadurch sollen sowohl die zeitgenössische Kompositionspraxis im Allgemeinen als auch Haydns Stellung in diesem Kontext konkreter erfasst werden.

Komponist	Anzahl
Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809)	11
Franz Asplmayr (1728–1786)	7
Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)	17
Ludwig van Beethoven (1770–1827)	2
Johann Evangelist Brandl (1760–1837)	1
Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799)	3
Jan Ladislav Dussek (1760–1812)	1
Joseph Eybler (1765–1846)	5
Florian Leopold Gassmann (1729–1774)	6
Christoph Willibald Gluck (1714–1787)	1
Adalbert Gyrowetz (1763–1850)	8
Joseph Haydn (1732–1809)	36
Franz Anton Hoffmeister (1754–1812)	2
Leopold Kozeluch (1747–1818)	3
Franz Krommer (1759–1831)	1
Johann Christoph Monn (1726–1782)	3
Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791)	16
Josef Mysliveček (1737–1781)	1
Franz Christoph Neubauer (1760–1795)	5
Georg Noëlli (1727–1789)	1
Carlo d'Ordonez (1734–1786)	9
Václav Pichl (1741–1805)	2
Ignaz Pleyel (1757–1831)	10
Franz Schubert (1797–1828)	8
Johann Baptist Vanhal (1739–1813)	14
Georg Christoph Wagenseil (1715–1777)	4
Paul Wranitzky (1756–1808)	7
SUMME	184

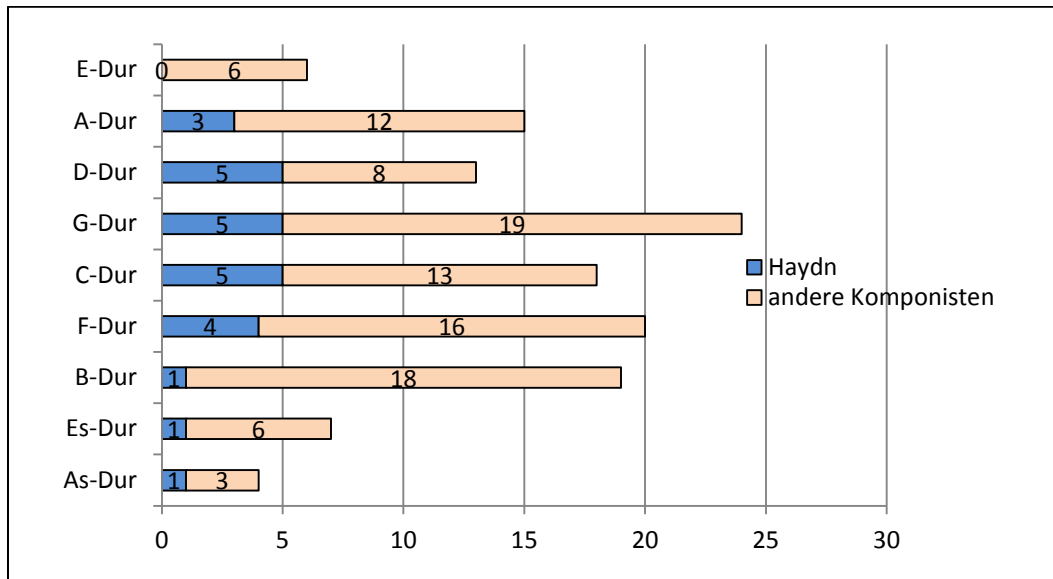
Tabelle 3-1a: Anzahl der Siciliani nach Komponist

Gattung	Haydn	Andere Komp.	Anzahl
Sinfonie	7	20	27
Orchesterwerk	0	2	2
Konzert	3	7	10
Streichquintett	0	9	9
Streichquartett	8	31	39
Streichtrio	3	12	15
Streicherduo	2	7	9
Werk für Baryton	6	0	6
Kammermusik für Streicher u. Bläser	2	8	10
Kammermusik für Bläser	0	4	4
Kammermusik mit Tasteninstrument	0	11	11
Klaviertrio	2	10	12
Klaviersonate	3	24	27
Klavierwerk	0	3	3
SUMME	36	148	184

Tabelle 3-1b: Anzahl der Siciliani nach Gattung

3.2 Tonart

a) Durtonart: 127 Exemplare (Haydn: 25)



b) Molltonart: 58 Exemplare (Haydn: 11)

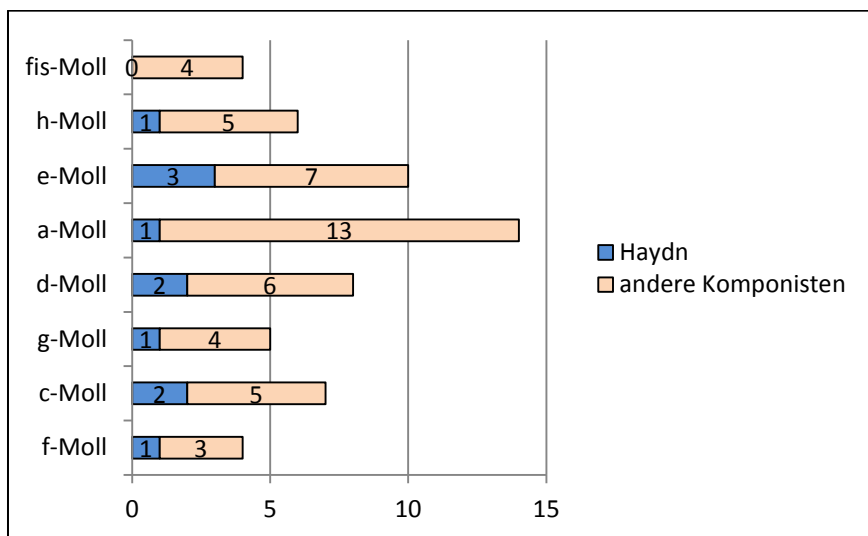


Diagramm 3-1: Verteilung der Tonarten

Komponisten im untersuchten Zeitraum tendieren deutlich dazu, für die Siciliano-Komposition eine Durtonart auszuwählen: Fast zwei Drittel des ganzen Repertoires stehen in

Dur. Dieses Verhältnis ist auch bei Haydn zu erkennen. Das **Diagramm 3-1** veranschaulicht den Anteil der ausgewählten Tonarten. Die meistverwendete Tonart im Repertoire ist G-Dur (24 Exemplare), wobei Haydn neben G-Dur auch C-Dur und D-Dur präferiert (jeweils 5 Exemplare). Allerdings weist das Gesamtergebnis weder eine deutlich hervorgehobene Anzahl einer bestimmten Tonart noch eine Präferenz für Kreuz- oder B-Tonarten auf. Zudem handelt es sich bei den meisten Tonarten um solche, die in der Zeit des klassischen Stils sehr gebräuchlich waren (Tonarten mit bis zu drei Vorzeichen). Daher ist eine Erklärung der Auswahl der Tonart mithilfe der Tonartencharakteristik stets mit Vorsicht zu genießen. Dass G-Dur in solchen Siciliano-Sätzen, die einen pastoralen Charakter evozieren, am häufigsten gebraucht wurde, entspricht zwar dem Charakter dieser Tonart, wie ihn zeitgenössische Musiktheoretiker definieren: G-Dur eigne sich nämlich besonders dafür, eine naive, unschuldige, friedliche und ländlich-idylle Stimmung auszudrücken.¹⁴⁵ Andererseits muss jedoch berücksichtigt werden, dass die meisten Beispiele Bestandteile eines mehrsätzigen Werkzyklus sind und die Tonartenauswahl daher in erster Linie aus dem Verhältnis zur Haupttonart des ganzen Zyklus begründet wurde. Dieser Aspekt ist umso wichtiger, wenn man bedenkt, dass sie zumeist an der Position eines langsamen Satzes stehen, also als der einzige Satz des Zyklus, der gewöhnlich von der Haupttonart abweicht.¹⁴⁶ Aus diesem Grund erscheint es eher plausibel, die Tonartenauswahl einzelner Stücke auf die zeitgenössische Konvention zurückzuführen, wenn auch die Tonartencharakteristik gegebenenfalls eine bestimmte Rolle gespielt haben kann.

¹⁴⁵ Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, S. 133.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 191.

3.3 Tempoangabe

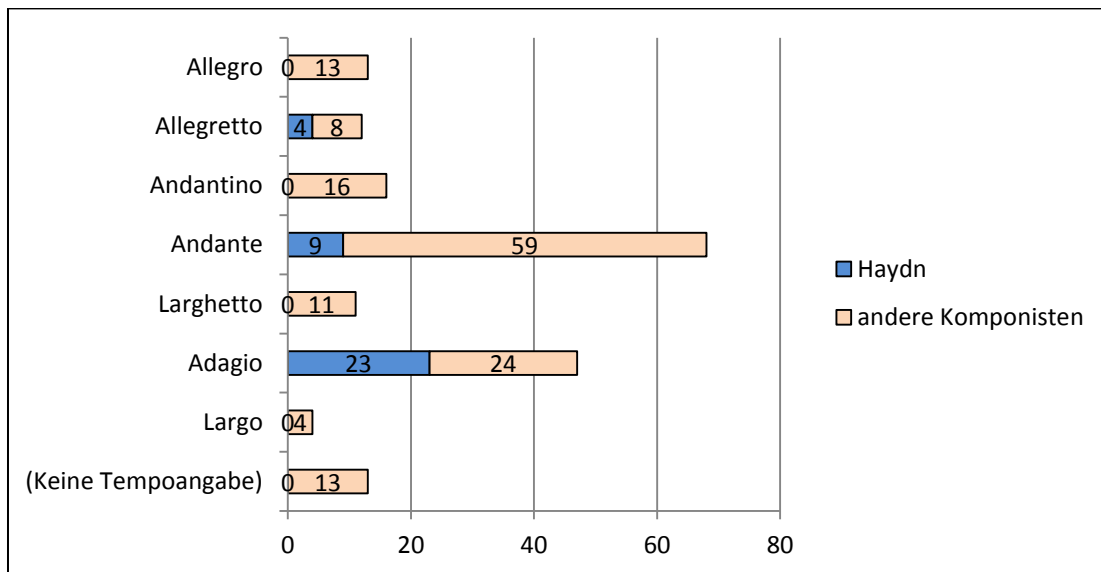


Diagramm 3-2: Anteile bezüglich der Tempoangabe

Zunächst eine Vorbemerkung zum Tempoverständnis des 18. Jahrhunderts, auf dem die Reihenfolge im **Diagramm 3-2** basiert: Um die Jahrhundertmitte versucht Quantz eine systematische Klassifizierung der geläufigen italienischen Angaben, die in erster Linie die dazustellenden Empfindungen oder die Charaktere des Werkes anzeigen, und stellt „vier Classen“ von Tempi auf:¹⁴⁷

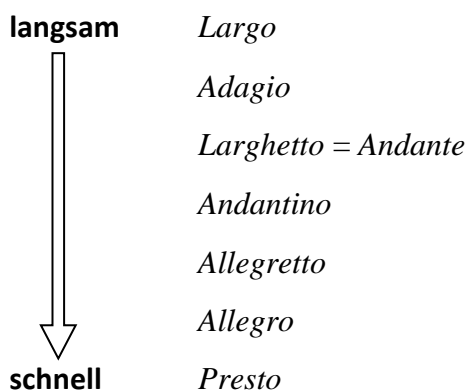
- 1) *Allegro assai* (dazu gehören *Allegro di molto* und *Presto*)
- 2) *Allegretto* (*Allegro ma non tanto*, *non troppo*, *non presto* und *Moderato*)
- 3) *Adagio cantabile* (*Cantabile*, *Arioso*, *Larghetto*, *Soave*, *Dolce*, *Poco andante*, *Affettuoso*, *Pomposo*, *Maestoso*, *alla Siciliana* und *Adagio spiritoso*)
- 4) *Adagio assai* (*Adagio pesante*, *Lento*, *Largo assai* und *Mesto Grave*)

¹⁴⁷ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, S. 262.

Koch entwickelt diese Abstufung wohl mit Blick auf die Kompositionspraxis nach 1750 weiter. Er schlägt eine Einteilung der auf das Tempo bezogenen Angaben in „fünf Hauptgrade“ vor:¹⁴⁸

- 1) *Largo* (langsam)
- 2) *Adagio* (mäßig langsam)
- 3) *Andante* (gehend oder schrittmäßig; das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen)
- 4) *Allegro* (hurtig oder mäßig geschwind)
- 5) *Presto* (geschwind)

„Zwischengrade“ erläutert Koch folgendermaßen: *Allegretto* sei „ein wenig hurtig oder munter“ und „merklich langsamer“ als *Allegro*;¹⁴⁹ *Andantino* etwas schneller als *Andante*;¹⁵⁰ *Larghetto* ein wenig langsamer und dem *Andante* gleich.¹⁵¹ Die von Koch vorgeschlagene Abstufung lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:



Im hier ausgewählten Korpus wurde das *Andante* deutlich präferiert: Insgesamt 68 Siciliani (ca. 37% des ganzen Repertoires) haben diese Angabe. *Largo* hingegen wurde im untersuchten Zeitraum kaum verwendet, obwohl diese Angabe für den Siciliano in der ersten Jahrhunderthälfte relativ häufig gebraucht wurde. Drei von mit *Largo* überschriebenen Werken entstammen tatsächlich einer älteren Generation (zweimal C. Ph. E. Bach und einmal Asplmayr).¹⁵² Es liegt also nahe, dass das *Largo*, die langsamste Tempoangabe, im

¹⁴⁸ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Art.: Adagio.

¹⁴⁹ Ebd., Art.: Allegretto.

¹⁵⁰ Ebd., Art.: Andantino.

¹⁵¹ Ebd., Art.: Larghetto.

¹⁵² Im Repertoire der Barockzeit ist es nicht selten, die Angabe *Largo* mit der Zusatzbezeichnung *Siciliano* zu ergänzen. Um einige Beispiele zu nennen: Georg Friedrich Händel, *Oboenkonzert B-Dur Nr. 1 HWV 301*

ausgehenden 18. Jahrhundert als ungeeignet für den Siciliano-Topos angesehen wurde. Im Gegensatz zur zeitgenössischen Tendenz wurde bei Haydn die Angabe *Adagio* am häufigsten in Anspruch genommen. Angaben wie *Larghetto*, *Andantino* und *Allegro* wurden von Haydn niemals gewählt, obwohl sie im Repertoire nicht selten zu finden sind. Auffallend ist außerdem, dass Haydn seine Streichquartett-Siciliani ausschließlich mit *Adagio* oder *Allegretto* überschrieben hat, wobei die letztgenannte Tempoangabe erst ab 1780 angewendet wurde (*op. 33/5* [1781], *op. 54/1* [1788] und *op. 76/5* [1797]).

Unter den 184 Kompositionen findet man 33 Werke, die mit einer zusätzlichen Bezeichnung *Siciliano/ Siciliana/ alla Siciliana* überschrieben sind. Der damaligen Tendenz entsprechend hat ein Drittel der bezeichneten Werke die Tempoangabe *Andante*. Währenddessen sind beim *Adagio* trotz der relativ hohen Anzahl lediglich drei Kompositionen zu finden (darunter zwei Kompositionen Haydns). Auffallend ist weiterhin, dass im vorliegenden Korpus relativ viele *Andantino*-Werke zu finden sind, die zusätzlich als *Siciliano* bezeichnet wurden (6 Belege).

Wie bereits erörtert wurde, umfassen geläufige italienische Angaben eine relativ große Temposchwankung. Dies resultiert daraus, dass diese Angaben trotz der Systematisierungsversuche von Quantz und Koch das ganze 18. Jahrhundert hindurch primär als Anweisungen mit Bezug auf die darzustellenden Empfindungen oder Charaktere verstanden wurden. Das richtige Tempo eines Werkes könne somit allein vom Inhalt des Werkes abgeleitet werden. Es bleibt somit offen, ob und inwieweit Komponisten der Wiener Klassik den theoretischen Tempo-Abstufungen folgten.¹⁵³ Dennoch dokumentiert die Tatsache, dass der Korpus fast alle Tempokategorien enthält, das merkwürdige Wesen des *Siciliano*.

(1706/10), 3. Satz: *Siciliano. Largo* (Echtheit dieses Werks ist allerdings fraglich); *Susanna* HWV 66 (1748), Nr. 19 (21): *Alla Siciliana. Largo*; *Music for the Royal Fireworks* HWV 351 (1749), 3. Satz: *Largo alla Siciliana*; Johann Sebastian Bach, *Violinsonate c-Moll BWV 1017* (1717–1723), 1. Satz: *Siciliano. Largo*.

¹⁵³ Im Repertoire sind einige Kompositionen zu finden, bei denen in der Überschrift zwei Tempokategorien gleichzeitig verwendet werden, wie *Andante. Allegretto* (**Krommer h-1**), *Andante un poco Adagio* (**Ordenez D-1**), *Allegretto mà moderato* (**Pichl F-1**) und *Allegro moderato* (**Dittersdorf F-1** und **Vanhal A-1**).

3.4 Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus

Fast alle musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts sind sich darin einig, dass neben der Taktart das rhythmische Muster, welches sich aus einer punktierten Achtel-, einer Sechzehntel- und einer Achtelnote zusammensetzt, die wesentliche Komponente des Siciliano-Topos darstellt. Allerdings bleibt in diesen Schriften unerwähnt, wie häufig dieser Rhythmus in einer Siciliano-Komposition auftrat. Der Takttheorie des 18. Jahrhunderts zufolge lässt sich der 6/8-Takt als „vermischte Taktart“ verstehen, der sich aus der Zergliederung von zwei für das Metrum wesentlichen „Hauptnoten“ (zwei punktierte Viertelnoten) ergibt.¹⁵⁴ Da die charakteristische punktierte Figur der Hälfte eines Taktes, also einer „Hauptnote“ des vermischten Taktes, entspricht, wird bei der Rechnung des prozentualen Anteils die Taktzahl jeder Komposition doppelt gezählt. Erscheint zum Beispiel der punktierte Rhythmus vier Mal in acht Takten (im „normalen“ Sinne), so wird der prozentuale Anteil als 25% gerechnet (4 durch 16). Da es sich hier um die Häufigkeit des Rhythmus aus chronologischer Perspektive handelt, wird das synchrone Auftreten in verschiedenen Stimmen außer Acht gelassen.

Das **Diagramm 3-3** veranschaulicht den prozentualen Anteil des punktierten Rhythmus im ganzen Werk. Daraus lässt sich folgendes feststellen:

- 1) Am häufigsten sind Exemplare, die einen prozentualen Anteil zwischen 5 und 10% aufweisen (41 Belege);
- 2) Im Gegensatz dazu weist bei Haydn der Anteil von 15 bis 20% den höchsten Wert auf (8 Belege). Darauf folgt der Anteil von 35 bis 40% (7 Belege), zu dem außer von Haydns Œuvre nur fünf Siciliani gehören;

¹⁵⁴ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, II, S. 322ff. Koch zufolge dürfe der 6/8-Takt als „vermischte Taktart“ nicht mit jenem als „zusammengesetzter Taktart“ verwechselt werden. Während die „vermischte“ Taktart prinzipiell von der „einfachen geraden Taktart“ (2/4) abgeleitet werde, bestehe ein „zusammengesetzter“ 6/8-Takt aus zwei „einfachen ungeraden“ 3/8-Takten. Der 6/8-Takt beim Siciliano gehört unter Berücksichtigung seiner metrischen Eigenschaften eindeutig zur erstgenannten Kategorie (vgl. Kochs Beispiel für eine sicilianoartige Melodie [ebd., S. 328]). Der 12/8-Takt lasse sich als „zusammengesetzte Taktart“, die aus zwei „vermischten“ Takten besteht, auffassen (ebd., S. 341). Zur Takttheorie des 18. Jahrhunderts, siehe Nicole Schwindt-Gross, *Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte. Ein Aspekt der Takttheorie im 18. Jahrhundert*, S. 203–222; Claudia Maurer Zenck, *Vom Takt. Untersuchungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*.

- 3) Siciliani, die mehr als 40% Punktierungen aufweisen, gehören deutlich zur Minderheit im untersuchten Zeitraum. Dies wird auch aufgrund der Standardabweichungen deutlich.

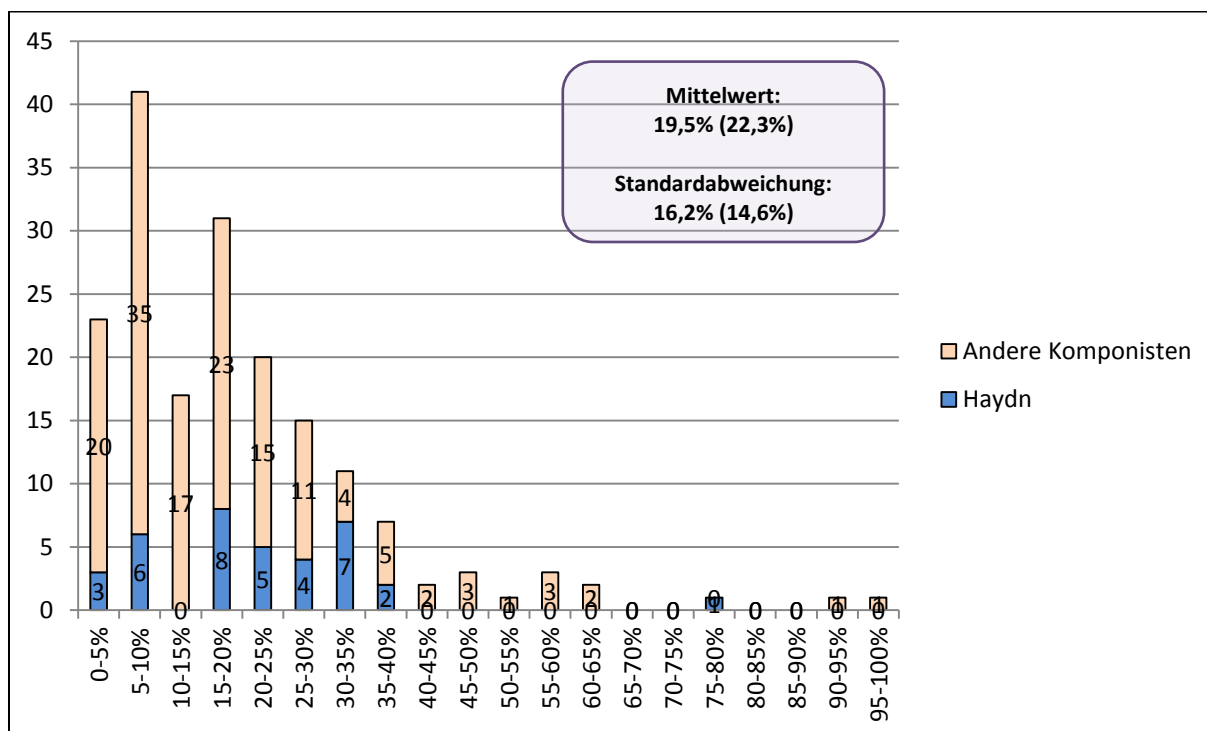
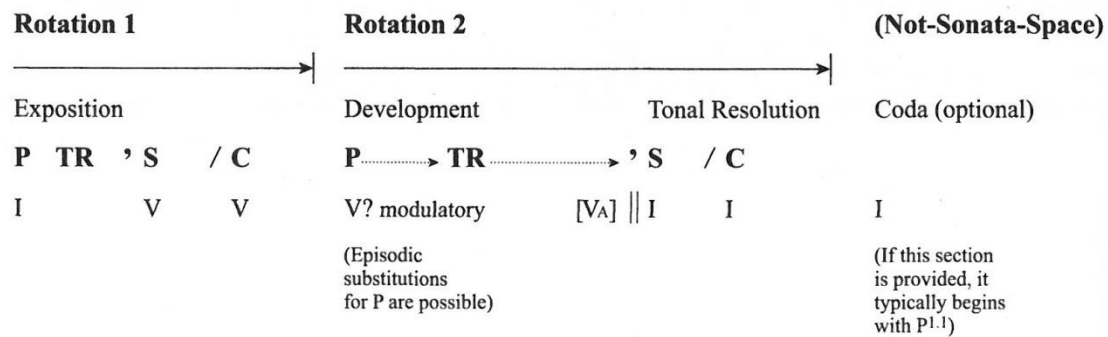


Diagramm 3-3: Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus im ganzen Werk

Der Mittelwert des prozentualen Anteils ist 19,5%, bei Haydn hingegen 22,3%. Aus einer rein mathematischen Perspektive weist der Mittelwert bei Haydn einen etwas höheren Wert auf als bei seinen Zeitgenossen. Sieht man jedoch vom Kopfsatz des *Streichtrios Hob. V:21* ab, der in Haydns früher Schaffensphase (um 1765?) entstanden ist und ausnahmsweise den hohen Anteil von 79,2% aufweist, nähert sich der Mittelwert bei Haydn auch demjenigen des Gesamtrepertoires an (21,9%). Wie das *Streichtrio Hob. V:21* suggeriert, wurden Siciliani, die

einen Anteil von mehr als 40% aufweisen, zumeist von Komponisten älterer Generationen geschrieben oder entstammen weniger anspruchsvollen Gattungen¹⁵⁵.

Die am häufigsten gewählten Formanlage für den Siciliano ist die Sonatenform. James Hepokoski und Warren Darcy klassifizieren in ihrer Sonatenformtheorie die im späten 18. Jahrhundert geläufigen Formanlagen in fünf Typen.¹⁵⁶ Im Zusammenhang mit dem Siciliano sind hier Typen 1 bis 4 relevant. Der Typ 1 ist die Formanlage, die nur aus der Exposition und Reprise besteht. Die beiden Formteile sind dabei entweder unmittelbar angeschlossen oder durch eine kurze Überleitung miteinander verbunden. Der Typ 2 ist eine zweiteilige Anlage, wobei der zweite Teil (*Rotation 2* nach der Terminologie von Hepokoski und Darcy) zunächst wie eine Durchführung mit Modulationen verläuft, jedoch bald in die Haupttonart zurückkehrt (für gewöhnlich kurz vor dem Seitenthema). Charakteristisch ist dabei, dass die Rückkehr der Haupttonart nicht mit der Rückkehr des Hauptthemas zusammenfällt, wie dies in den dreiteiligen Sonatenform-Typen der Fall ist.¹⁵⁷



Im Gegensatz zu den ersten beiden Typen handelt es sich bei den Typen 3 und 4 um eine dreiteilige Formanlage. Der Typ 3 ist die populärste, „lehrbuchmäßige“ Sonatenform, die aus einer Exposition, Durchführung und Reprise besteht. Der Typ 4 ist ein sogenanntes

¹⁵⁵ J.Chr.Monn B-1 (99,0%); Gluck d-1 (95,0%); C.Ph.E.Bach Es-1 (64,3%); Vanhal G-1 (58,0%); W.A.Mozart c-1 (55,8%); J.Chr.Monn d-1 (55,6%); Eybler a-1 (52,0%); Albrechtsberger A-1 (46,7%); Albrechtsberger e-1 (46,6%); Dittersdorf Es-1 (45,7%); Asplmayr G-1 (43,1%); Gassmann E-1 (42,6%).

¹⁵⁶ James Hepokoski u. Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory*, S. 343ff.

¹⁵⁷ Das Formschema wird zitiert nach ebd., S. 354.

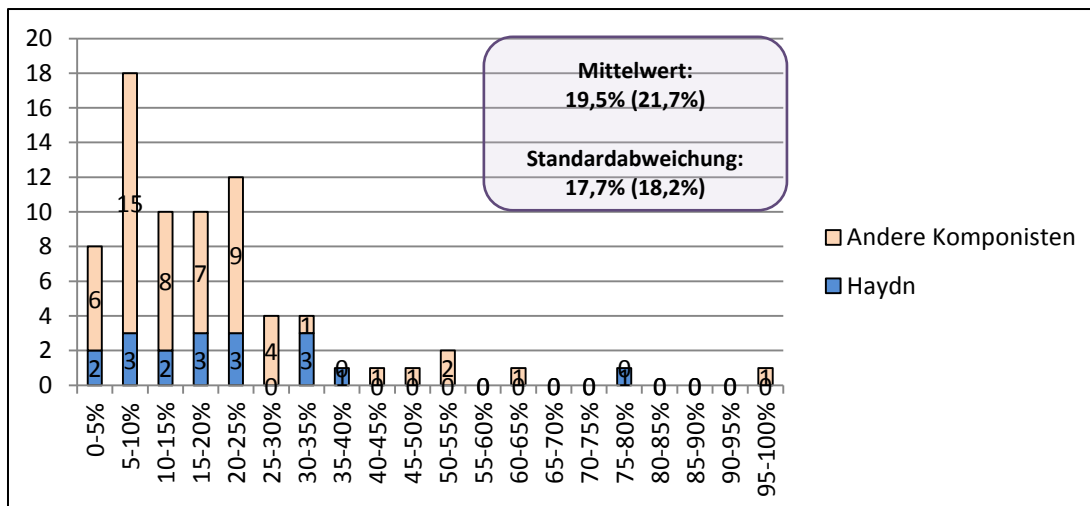
Sonatenrondo, bei dem das Hauptthema als *Refrain* und das Seitenthema sowie die Durchführung als *Couplet* fungieren.¹⁵⁸

Im Repertoire sind insgesamt 116 Siciliani zu finden, die in der Sonatenform gebaut sind; darunter befinden sich 42 Werke in der zweiteiligen Formanlage (Typ 1 und 2), sowie 74 Werke in der dreiteiligen Form (Typ 3 und 4).¹⁵⁹ In Bezug auf den prozentualen Anteil des punktierten Rhythmus zeigen die beiden Formteile des Typs 1 und 2 keine nennenswerten Unterschiede. Dagegen ist im Typ 3 und 4 die Tendenz festzustellen, dass der punktierte Rhythmus in der Durchführung weniger auftritt (**Diagramm 3-4**). Der Mittelwert der Durchführung weist im Vergleich zur Exposition oder Reprise zwar keine drastische Senkung auf, jedoch steigt der Wert von 0 bis 5% auf 22 an. Darunter finden sich 10 Sätze, deren Durchführung keine einzige Punktierung enthält. In **Gassmann c-1** beispielsweise ist die Exposition stark durch den punktierten Rhythmus geprägt (der Rhythmus tritt auch in unteren Stimmen auf). Dementsprechend weist dieser Formteil einen Anteil von 51,7% auf. Dagegen handelt es sich bei der Durchführung, die nichts anderes als sequenzmäßig gestaltete Rückleitung zur Reprise ist, ausschließlich um im *staccato* artikulierte Akkordbrechungen, weswegen die fragliche Figur hier nicht auftritt (**Notenbeispiel 3-1**).

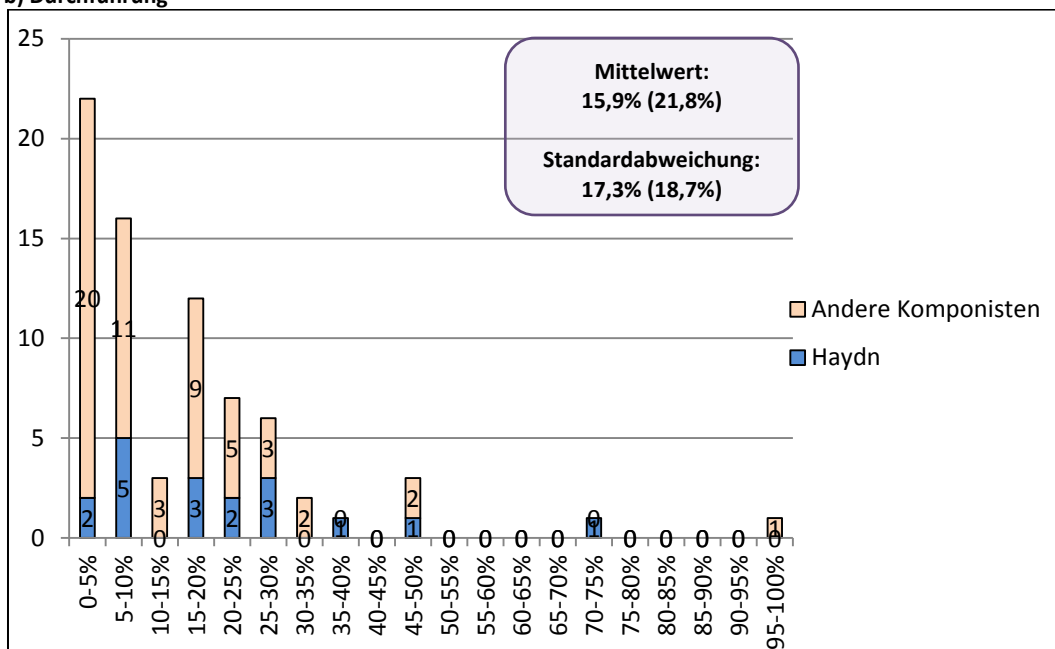
¹⁵⁸ Der Typ 5, der in den untersuchten Siciliani nicht zu finden ist, ist eine in den Konzertsatz integrierte Sonatenform und kann als eine Verbindung des Ritornell-Prinzips des frühen 18. Jahrhunderts mit der Sonatenform angesehen werden. Charakteristisch ist dabei die Darstellung der ersten Anlage durch das Orchester, auf die ein Soloinstrument folgt.

¹⁵⁹ Auf dem Typ 4 beruht einzig **W.A.Mozart F-1**.

a) Exposition



b) Durchführung



c) Reprise

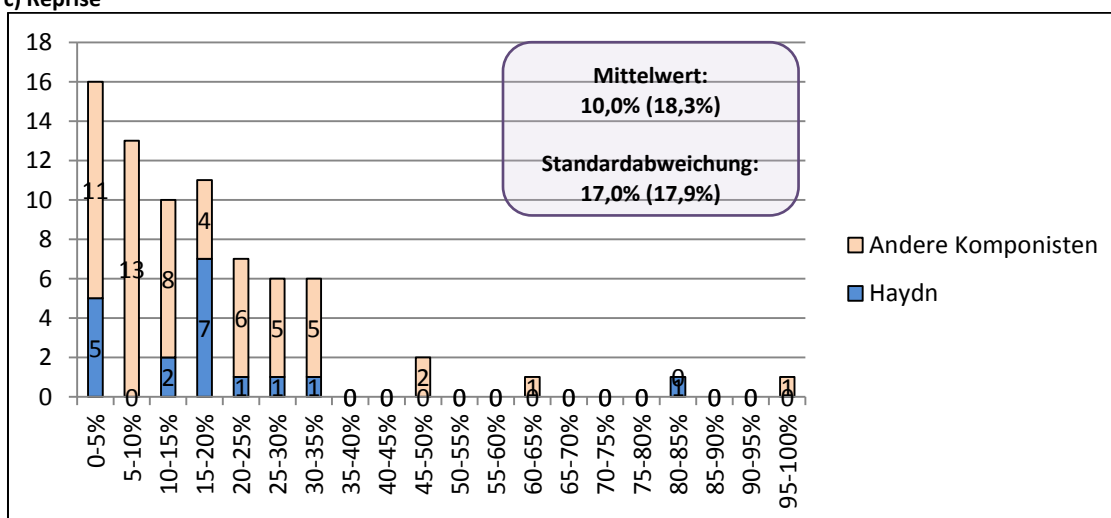


Diagramm 3-4: Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus, Sonatenform Typ 3 und 4

a) T. 1–4 (Exposition)

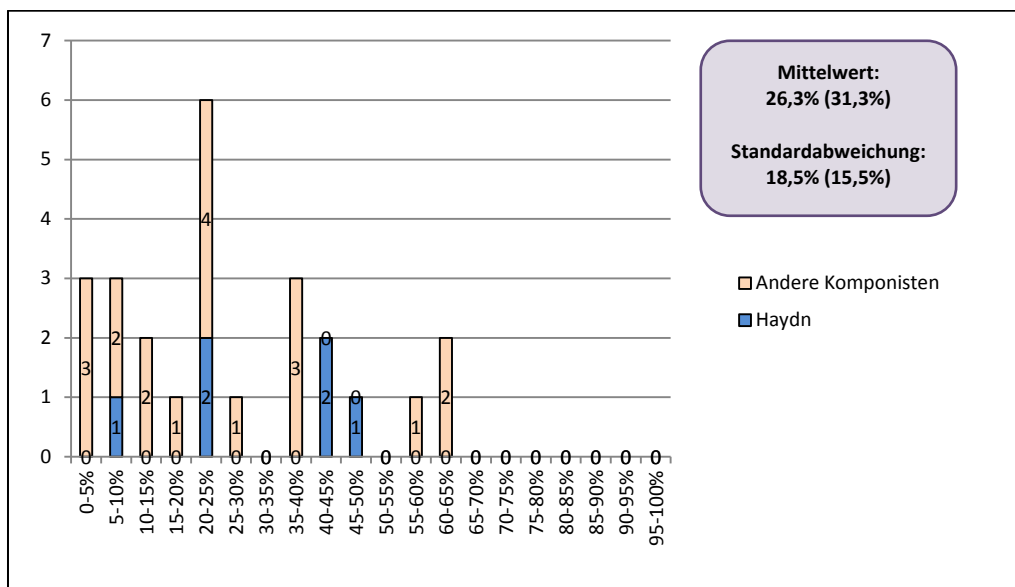
b) T. 31–34 (Durchführung)

Notenbeispiel 3-1: Florian Leopold Gassmann: *Sinfonie Es-Dur H.85*, 2. Satz (Gassmann c-1)

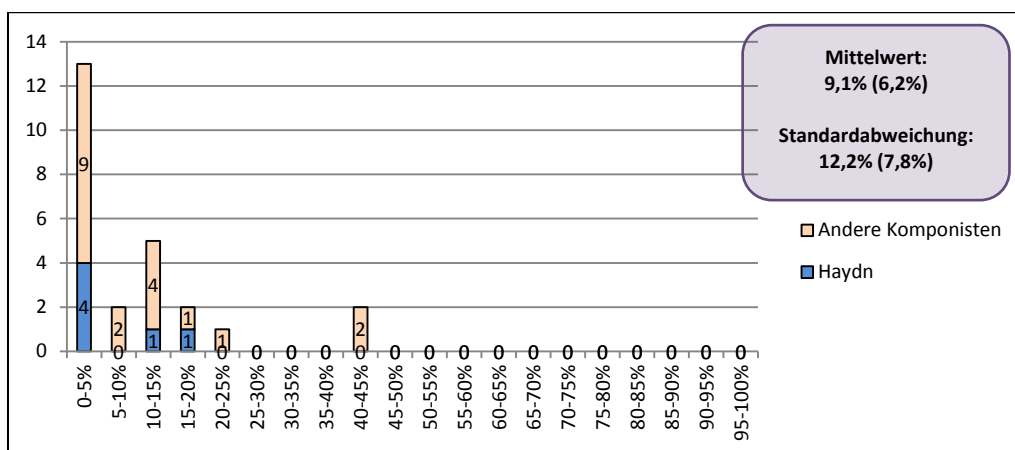
Ein derartiger rhythmischer Kontrast in einer dreiteiligen Anlage findet sich intensiviert in der ABA-Form, die zumeist für Siciliani nach ca. 1780 zur Anwendung kam. Da der Mittelteil in dieser Formanlage oftmals in mancherlei Hinsicht einen Kontrast zu den Rahmenteilen ausbildet, verändert sich dementsprechend auch der Anteil des punktierten Rhythmus: Während der A-Teil einen Mittelwert von 26,3% aufweist, befindet sich der Mittelwert des B-Teils lediglich bei 9,1% (**Diagramm 3-5**). Außerdem enthalten 10 von 25 Sätzen keine einzige Punktierung im Mittelteil. Haydn tendiert dazu, einen scharfen musikalischen Kontrast zwischen dem A- und B-Teil herzustellen. Im zweiten Satz seiner *Sinfonie Hob. I:89* etwa wird der B-Teil im sogenannten „Sturm-und-Drang-Stil“ eröffnet: Die im *fortissimo* akzentuierten Akkordschläge werden von einer durchlaufenden Sechzehntel-Figur der Bass-Stimmen begleitet (siehe **Notenbeispiel 6-16b**). Im von dieser Sechzehntel-Figur beherrschten Mittelteil tritt der punktierte Rhythmus einzig und allein in T. 45 auf; dementsprechend weist der punktierte Rhythmus in diesem Formteil lediglich einen Wert von 2,8% auf.¹⁶⁰ Im Gegensatz dazu ist der A-Teil deutlich durch den Siciliano-Charakter geprägt und weist somit einen relativ hohen Anteilswert auf (41,4%).

¹⁶⁰ Die fortlaufende Sechzehntel-Figur wird im A'-Teil als neue Begleitfigur für die Siciliano-Melodie umgedeutet. Näher zu diesem sinfonischen Siciliano, siehe **6.3.1**.

a) A-Teil



b) B-Teil



c) A'-Teil

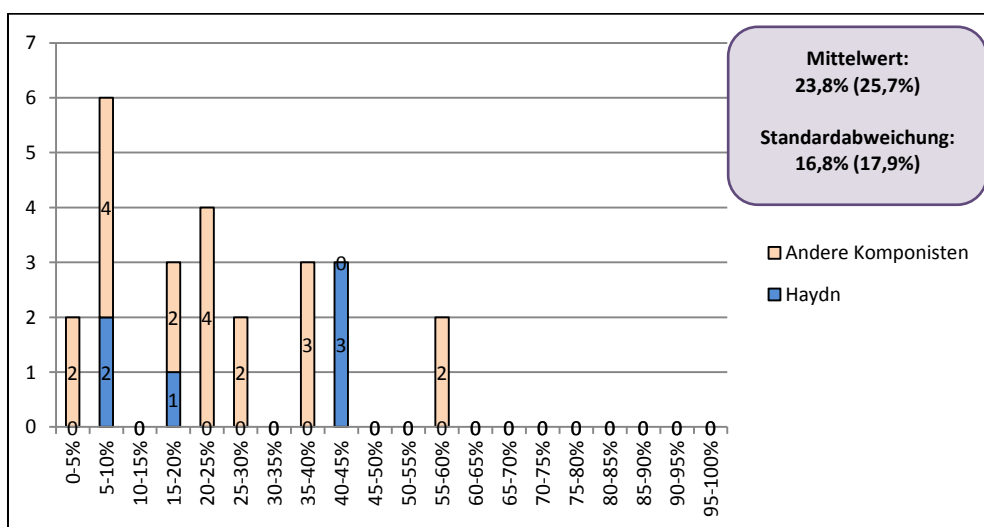
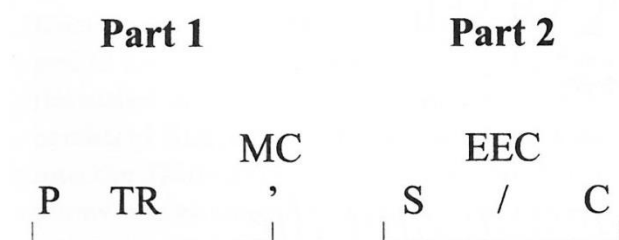


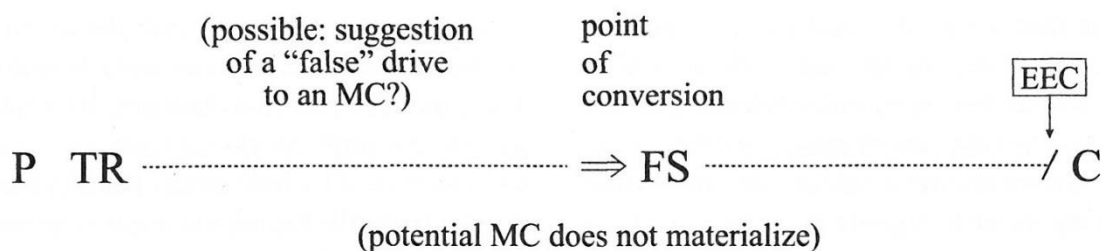
Diagramm 3-5: Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus in der ABA-Form

Während der wesentliche Unterschied der Sonatenform-Subtypen in der Formgestaltung nach dem Wiederholungszeichen liegt, sind Expositionen aller Subtypen in formaler Hinsicht miteinander vergleichbar. Hepokoski und Darcy unterteilen die Struktur der Sonatenform-Exposition in zwei Subtypen. Der häufiger gebrauchte Typ ist die zweiteilige Exposition (*Two-Part-Exposition*): Der erste Teil besteht aus dem Hauptthema (P) und der Überleitung (TR), der zweite Teil aus dem Seitenthema (S) und der Schlussgruppe (C):¹⁶¹



Charakteristisch für die zweiteilige Exposition ist eine Mittelzäsur, die die Abgrenzung zweier tonal unterschiedlicher Teile verdeutlicht. Diese Zäsur – *Medial Caesura* (MC) nach der Terminologie von Hepokoski und Darcy – wird durch einen kadenziellen Gestus sowie eine Unterbrechung des musikalischen Verlaufs mithilfe einer Generalpause oder mehrerer Akkordschläge markiert. Sie kündigt den Schluss des ersten Teils und zugleich den Beginn des zweiten Teils an. Das Seitenthema schließt mit einer PAC in der Dominanttonart (in Dur-sätzen) oder Paralleltonart (in Moll-sätzen). Hepokoski und Darcy nennen diese Kadenz *Essential Expositional Closure* (EEC).

Der zweite Expositionstyp, die kontinuierliche Exposition (*Continuous Exposition*), hat dagegen keine MC am Ende der Überleitung. Das bedeutet, dass dieser Typ kein selbstständiges Seitenthema hat, da die Existenz der Zäsur Hepokoski und Darcy zufolge als unabdingbare Voraussetzung für das Vorhandensein eines Seitenthemas gilt:¹⁶²

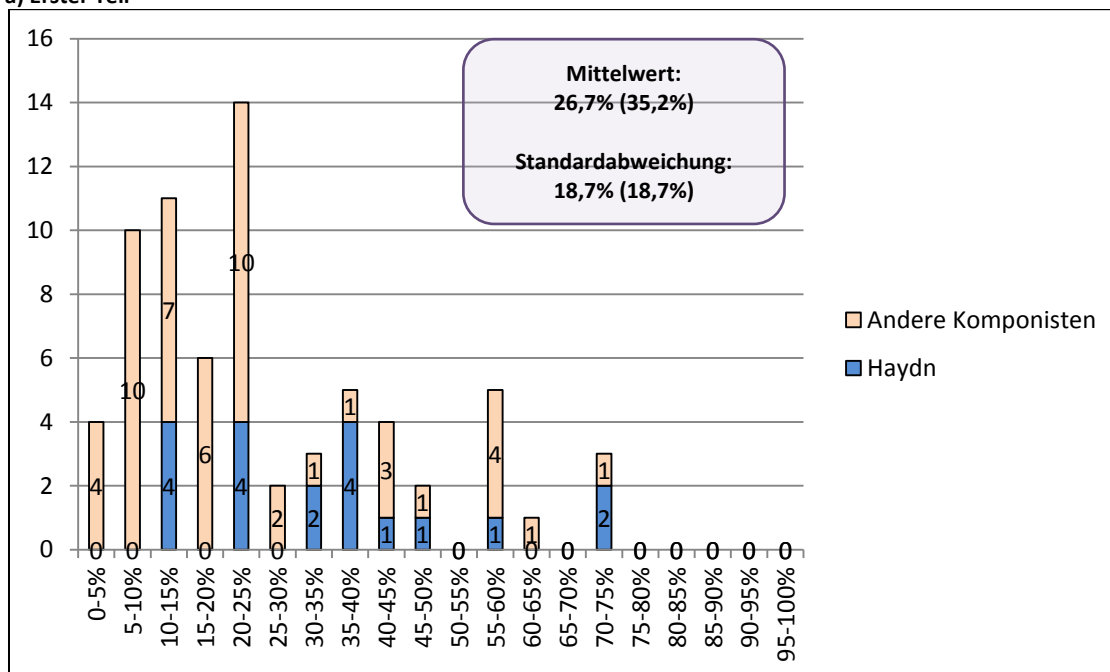


¹⁶¹ Hepokoski u. Darcy, a. a. O., S. 23ff.

¹⁶² Ebd., S. 51ff.

In der kontinuierlichen Exposition wird die Überleitung gerade an der Stelle, wo eine MC zu erwarten gewesen wäre, durch die Fortspinnungstechnik (FS) bis hin zur EEC weiterentwickelt.

a) Erster Teil



a) Zweiter Teil

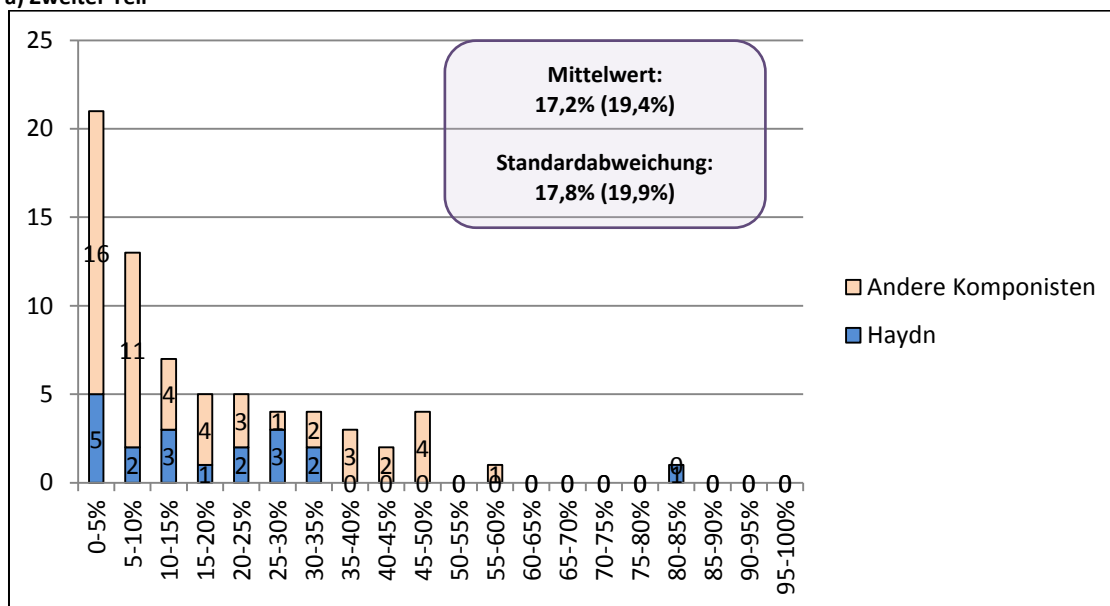


Diagramm 3-6: Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus in der zweiteiligen Exposition

Im vorliegenden Repertoire sind 70 Werke der zweiteiligen Exposition, 49 der kontinuierlichen Exposition zuzuschreiben.¹⁶³ Was den Anteil des punktierten Rhythmus in der zweiteiligen Exposition betrifft, weist der Mittelwert im ersten Teil sowohl im Gesamtrepertoire als auch bei Haydn einen deutlich höheren Wert auf (Repertoire: 26,7%, Haydn: 35,2%). **Diagramm 3-6** macht deutlich, dass der Anteil des punktierten Rhythmus im zweiten Expositionsteil überwiegend einen Wert unter 10% aufweist. Darunter sind 16 Siciliani zu finden, bei denen der zweite Teil keine einzige Punktierung enthält. **Asplmayr f-1** ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, da der zweite Teil gegenüber der allgemeinen Tendenz stärker durch den punktierten Rhythmus geprägt ist (der erste Teil: 4,2%; der zweite Teil: 40,0%).

Das prozentuale Anteilsgefälle zwischen dem ersten und zweiten Teil der Exposition lässt sich in erster Linie aus dem Kompositionsprinzip des klassischen Stils erklären. In der barocken Instrumentalmusik wurde die in den eröffnenden Takten präsentierte Rhythmik durch den ganzen Satz hindurch beibehalten und kaum von einem andersartigen Rhythmus abgelöst. Im Gegensatz dazu wird die Einführung eines thematisch-rhythmischen Kontrastes als „ein unumgänglicher, wenn auch nicht unwandelbarer Bestandteil des klassischen Stils“ betrachtet.¹⁶⁴ Zeichnet sich der erste Teil der Exposition, insbesondere das Hauptthema, durch einen Siciliano-Charakter aus, so wird im zweiten Teil oftmals eine neue Rhythmik eingeführt, um so die rhythmische Vielfalt innerhalb der Exposition zu verwirklichen. In **Schubert a-2** beispielsweise ist der erste Teil stark durch den punktierten Rhythmus geprägt (42,6%). Zudem tritt die Siciliano-Figur ab T. 20 ununterbrochen in der rechten Hand auf. Im zweiten Teil (T. 28ff.) hingegen bildet die unakzentuierte Achtel-Repetition die rhythmische Grundlage (siehe **Notenbeispiel 3-11**). Der punktierte Rhythmus tritt dementsprechend deutlich zurück (5,4%).

¹⁶³ Der numerische Unterschied zwischen der Anzahl der Expositionen (insgesamt 119) und der Anzahl der Sonatenform-Kompositionen (116) geht auf einige „Sonderfälle“ im Repertoire zurück. In drei von Haydns Siciliani wird die Exposition mithilfe der sogenannten *veränderten Reprise* wiederholt (*Streichduo Hob. VI:3, VI:6* und *Klaviersonate Hob. XVI:38*). Dabei folgt auf die „normale“ Exposition unmittelbar ihre variierte Wiederholung. Die variiert wiederholten Expositionen werden in der vorliegenden statistischen Untersuchung getrennt gezählt. Außerdem wird die unvollständige *Klaviersonate C-Dur D 613* Schuberts (**Schubert C-1***) berücksichtigt: Das Werk ist zwar unvollendet, jedoch weist die erste formale Einheit zweifellos das Schema der Sonatenform-Exposition auf.

¹⁶⁴ Charles Rosen, *Der klassische Stil*, S. 89.

3.5 Gestaltung des Eröffnungsthemas

3.5.1 Rhythmische und melodische Muster in T. 1 und T. 2

	Muster	Alternative	Anzahl	Haydn
A			36	5
B			33	12
C			32	5
D			15	0
E			11	0
F			8	2
G			6	1
H			5	2
I			5	1
J			4	2
K			3	0

Diastematik			Anzahl	Haydn
1	2	1	11	3
1	2	3	10	4
1	3	2	2	0
1	3	5	3	1
1	5	3	2	0
1	7	1	7	2
1	7	6	3	0
3	2	1	9	3
3	4	2	4	1
3	4	3	9	1
3	4	5	7	2
3	7	1	1	0
5	1	5	1	0
5	3	1	7	2
5	4	3	8	1
5	4	5	4	1
5	6	5	39	8
5	6	7	2	0

Tabelle 3-2a: Rhythmische Muster im ersten Takt

Tabelle 3-2b:
Diastematik des punktierten Rhythmus
in T. 1

In der Siciliano-Komposition des klassischen Stils wird das Eröffnungsthema – sei es das Hauptthema der Sonatenform oder das Thema anderer Formmodelle – für gewöhnlich am stärksten durch den punktierten Rhythmus geprägt: In 149 Werke (30 Werke bei Haydn) tritt der Rhythmus im ersten Takt des Satzes auf. **Tabelle 3-2a** veranschaulicht, welches rhythmische Muster am Satzanfang zur Verwendung kommt (dabei sind extempolare Verzierungen wie Vorschläge außer Acht gelassen). Daraus geht hervor, dass das meistverwendete Muster im untersuchten Zeitraum **Muster A** (36 Werke) war, aber auch **Muster B** (33 Werke) und **C** (32 Werke) im Grunde gleichermaßen präferiert wurden. Haydn hingegen hat **Muster B** deutlich bevorzugt (12 Werke). Darüber hinaus lässt sich die Tendenz

erkennen, dass die Muster, in welchen die punktierte Figur in der zweiten Takthälfte auftritt (**Muster E** und **F**) oder das Muster, in welchem die Punktierung entfällt (**Muster D**), sich zumeist bei Komponisten späterer Generationen findet. Bemerkenswerterweise verwendete Haydn in seinen Siciliani niemals **Muster D** und **E**, obwohl die beiden Muster von seinen Zeitgenossen nicht selten aufgegriffen wurden. Haydn tendierte also dazu, den Satzbeginn mit dem punktierten Rhythmus zu markieren und dadurch den dem Satz zugrundeliegenden Topos dem Hörer unmissverständlich deutlich zu machen.

Bei **Tabelle 3-2b** handelt es sich um die Diastematik der Siciliano-Figur, die am Satzbeginn auftritt (in Frage kommen insgesamt 128 Werke). Daraus geht hervor, dass die Pendelbewegung, insbesondere die Bewegung $\hat{5} - \hat{6} - \hat{5}$ sowohl im Gesamtrepertoire als auch bei Haydn bevorzugt wurde. Zu bemerken ist dabei, dass die Nebentonbewegung mit einer unteren Sekunde ($\hat{1} - \hat{7} - \hat{1}$ sowie $\hat{5} - \hat{4} - \hat{5}$) überwiegend in nach 1780 entstandenen Siciliani zu finden ist. Haydn verwendete diese Melodieführung zum ersten Mal im Finalsatz des *Streichquartetts op. 33/5* (1781), später noch im Mittelsatz des *Trios Hob. IV:1* (1784) und im Kopfsatz des *Streichquartetts op. 76/5* (1797). Interessanterweise kommt die Pendelbewegung in die untere Sekunde verhältnismäßig häufig in Siciliani in schnelleren Tempi zur Anwendung.¹⁶⁵ Melodische Führungen mit einem oder zwei Sprüngen gehören deutlich zur Minderheit im untersuchten Zeitraum.

Im klassischen Stil bilden gewöhnlich die ersten zwei Takte des Hauptthemas – sei es ein Satz, eine Periode oder ein hybrides Thema – die kleinste melodische und rhythmische Einheit, die sowohl innerhalb des Themas als auch im weiteren musikalischen Verlauf eine wesentliche Rolle spielt. In **Tabelle 3-3** werden die in Siciliano-Sätzen häufig gebrauchten rhythmischen Muster für die ersten zwei Takte aufgelistet. Am häufigsten findet sich ein „symmetrisches“ Muster, in welchem der punktierte Rhythmus jeweils in der ersten Takthälfte auftritt (**Muster A-a**). Haydn hingegen greift das **Muster B-a** am häufigsten auf, das sonst nur bei **Asplmayr C-1** verwendet wurde. Siciliani, die mit **Muster C-a** einsetzen, weisen in Bezug auf den prozentualen Anteil der Punktierung im ganzen Werk tendenziell

¹⁶⁵ Haydn op. 33/5 (*Allegretto*); Haydn op. 76/5 (*Allegretto*); W.A.Mozart d-2 (*Allegretto ma non troppo*); W.A.Mozart A-3* (*Rondo* [gemeint ist wahrscheinlich ein schnelles Tempo]); Albrechtsberger F-3 (*Allegro*).

hohe Werte auf, die über den Mittelwert des Gesamtrepertoires weit hinausgehen.¹⁶⁶ Zwar erscheint die punktierte Figur in den meisten Exemplaren bereits im ersten Takt des Werkes; allerdings bildet Schuberts Siciliano-Praxis darin eine Ausnahme, da er dazu tendiert, die Punktierung erst ab T. 3 einzuführen (dies trifft auf 6 von seinen 8 Siciliani zu).¹⁶⁷ Bei Haydn, der die punktierte Figur in fast allen seinen Kompositionen (33 von 36) bereits in der Grundidee auftreten lässt, ist der dritte Satz aus dem *Streichquartett op. 9/1* ein Ausnahmefall, da der charakteristische Rhythmus erst in T. 12, und zwar als Folge der rhythmischen Variation auftritt. Dennoch nähert sich der prozentuale Anteil des ganzen Satzes dem Mittelwert des Repertoires an (18,7 %).¹⁶⁸

¹⁶⁶ **J.Chr.Monn B-1** (99,0 %); **Gluck d-1** (95,0 %); **Haydn V:21** (79,2 %); **Vanhal G-1** (58,0%); **J.Chr.Monn d-1** (55,6 %); **Eybler a-1** (52,0 %); **Haydn op. 33/5** (38,7 %); **Vanhal G-2** (34,3 %); **Haydn op. 71/1** (33,3 %); **Gyrowetz D-3** (29,3 %); **W.A.Mozart d-2** (15,1 %); **Vanhal F-2** (6,2 %).

¹⁶⁷ **Schubert C-1*** (T. 8); **Schubert G-1** (T. 3); **Schubert G-2** (T. 3); **Schubert a-1** (T. 3); **Schubert B-1** (T. 7); **Schubert B-2** (T. 7).

¹⁶⁸ Zur näheren Betrachtung dieses Satzes sowie des Variationsverfahrens, siehe **5.3.2.**

	Muster	Anzahl	Haydn
A-a		16	2
C-a		12	3
B-b		7	3
A-b		7	
D-b		6	
B-a		5	4
B-d		5	
C-d		5	
A-c		4	2
C-b		4	
B-c		3	2
B-e		3	1
A-d		3	
C-e		3	
G-a		3	1
I-f		3	1
F-c		3	1
E-c		3	
D-a		3	

Tabelle 3-3: Rhythmische Muster der eröffnenden zwei Takte

3.5.2 Liegeton am Satzbeginn

Unter den untersuchten Siciliano-Sätzen finden sich 44 Sätze, in denen die Grundidee des Eröffnungsthemas über dem gehaltenen Grundton erklingt (**Tabelle 3-4**). Dabei kommt sowohl bei Haydn als auch bei seinen Zeitgenossen am häufigsten die Floskel zur Anwendung, in der über dem Liegeton die Akkordfolge Tonika-Dreiklang – Dominantseptakkord (gegebenenfalls verkürzter Dominantseptakkord ohne Grundton) – Tonika vollzogen wird (siehe beispielsweise den zweiten Satz aus Haydns *Clarinokonzert Hob. VIIe:1*;

Notenbeispiel 3-2a).¹⁶⁹ Ein ausgedehnter Tonikadreiklang über dem Grundton ist eine wichtige Option für die Eröffnung eines Siciliano, obwohl dies in Haydns instrumentalen Siciliani nicht zu finden ist.¹⁷⁰ In **Wranitzky D-1** beispielsweise werden nicht nur der Grundton *d*, sondern auch der Dominantton *a* beibehalten (**Notenbeispiel 3-2b**). Diese Liegetöne, die zunächst eine Quarte (T. 1–4), dann eine Quinte (T. 5–6) bilden, dienen als harmonische und klangliche Grundlage der vorliegenden Periodenstruktur.¹⁷¹ Zu beobachten ist außerdem, dass der liegende Grundton beim Akkordwechsel als Bestandnote des nachfolgenden Akkordes umgedeutet wird. Es handelt sich nämlich erstens um die Akkordfolge I – ii₂⁴, wobei der Grundton als Septime des letzteren Akkords fungiert, und zweitens um die Akkordfolge I – IV₄⁶ – I, wobei der Quartsextakkord als Nebennotenakkord erklingt.

Andante

Flauto
Violino I
Violino II
Viola
Bassi

Notenbeispiel 3-2a: Joseph Haydn: Clarinokonzert Hob. VIIe:1, 2. Satz, T. 1–8

Allegretto un poco

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Notenbeispiel 3-2b: Paul Wranitzky: Streichquartett op. 32/2, 2. Satz (Wranitzky D-1), T. 1–8

¹⁶⁹ Bei Haydn op. 54/1 und Gyrowetz D-3 löst sich der Dominantakkord auf dem Grundton nicht in die Tonika auf. Im erstgenannten Werk fungiert der Liegeton in T. 3f. als Vorhalt, der in T. 5 in den „eigentlichen“ Leitton aufgelöst wird.

¹⁷⁰ In Haydns Vokalwerk findet man allerdings zwei Beispiele: die *Aria Nr. 12* im ersten Akt aus *L'infedeltà delusa* und *Glee Nr. 3* aus den *Twelve Sentimental Catches and Glees Hob. XXXIc:16*.

¹⁷¹ Ein ausgehaltener Dominantton am Satzbeginn ist im Siciliano-Repertoire des späten 18. sowie frühen 19. Jahrhunderts selten. Als Ausnahmefall darf **W.A.Mozart A-1** gelten. Dort wird der Dominantton *e* die gesamte achttaktige Periode hindurch in der Mittelstimme beibehalten.

Merkwürdigerweise entstanden Siciliani mit liegendem Grundton am Satzbeginn zumeist nach ca. 1780. Diese Tendenz lässt sich als Beweis dafür verstehen, dass der Siciliano im ausgehenden 18. Jahrhundert weitgehend mit dem Topos der Pastorale vermischt war. In seinem 1800 veröffentlichten Traktat *La scuola della musica* weist Carlo Gervasoni (1762–1819) darauf hin, dass die Orgel für eine instrumentale Pastorale sehr geeignet sei, da man mit diesem Tasteninstrument leicht einen Basston halten könne. Damit suggeriert er, dass der Liegeton ein wesentliches Element der Pastorale sei.¹⁷² Tatsächlich sind in Pastorale-Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts oftmals den Dudelsack evozierende Stellen zu finden, die mithilfe eines ausgedehnten Liegetons oder einer leeren Quinte vom musikalischen Kontext deutlich abgehoben wird (als typisches Beispiel dafür ist das Finalsatz der *Pastoralsinfonie* Beethovens zu nennen).¹⁷³ Es ist somit kaum zu bezweifeln, dass der liegende Basston als Kennzeichen des Pastorale-Topos weitgehend anerkannt war. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, dass Komponisten des untersuchten Zeitraums dazu tendierten, eine Siciliano-Komposition mit dem Liegeton zu eröffnen, um dadurch die Nähe des Siciliano zur Pastorale zum Ausdruck zu bringen.¹⁷⁴

¹⁷² Carlo Gervasoni, *La scuola della musica*, S. 478.

¹⁷³ Zur Bedeutung des Dudelsacks sowie der Bordun-Technik im Pastoral-Topos, siehe Raymond Monelle, *The Musical Topic*, S. 207–250.

¹⁷⁴ Die sogenannte *Romanesca* war neben dem Liegeton eine im Siciliano-Repertoire relativ häufig zu findende Bassführung am Satzbeginn. Dieses Bass- sowie Akkordschema lässt sich folgendermaßen darstellen:

1)	Melodie:	3	2	1	7	6	5
	Akkord:	5/3	5/3	5/3	5/3	5/3	5/3
	Bass:	1	5	6	3	4	1
2)	Melodie:	3	2	1	7	6	5
	Akkord:	5/3	6/3	5/3	6/3	5/3	6/3
	Bass:	1	7	6	5	4	3

In der Zeit des galanten Stils wurde insbesondere in langsamen Sätzen auch die unvollständige Form der *Romanesca* verwendet („galant *Romanesca*“):

3)	Melodie:	1	5	1	1
	Akkord:	5/3	6/3	5/3	6/3
	Bass:	1	7	6	3

Die *Romanesca* wird in 13 von 184 Siciliani als Anfangsfloskel verwendet (**Haydn V:13; Haydn XI:109; Albrechtsberger G-2; C.Ph.E.Bach e-2; C.Ph.E.Bach h-1; Gassmann E-1; W.A.Mozart A-1; W.A.Mozart A-2*; Pleyel G-1; Schubert C-1*; Vanhal G-1; Vanhal A-1; Wranitzky G-1**). Allerdings kann man die *Romanesca* nicht unmittelbar auf den Siciliano-Topos beziehen, da sie in der Musik des 16. bis 18. Jahrhundert ein allgemein gängiges Satzmodell war. Zu einer ausführlichen Erläuterung der *Romanesca*, siehe Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, S. 25–43.

Komposition	T. 1		T. 2		T. 3		T. 4	
Haydn op. 20/5			ii ²					
Haydn op. 54/1					(V ⁷)			
Haydn op. 76/5		(V ⁷)						
Haydn IV:1		(ii	vii ^o)					
Haydn VIIe:1		(V ⁷)						
Haydn VIIIh:1			ii ²					
Haydn XI:35		(V ⁷)						
Haydn XV:27		(V ⁷)						
Asplmayr f-1	i				([V ⁷])	iv ₄ ⁶		
C.Ph.E.Bach e-1	i		ii ^{o2}					
C.Ph.E.Bach fis-1	i					ii ^{o2}		
Beethoven B-1								
Brandl G-1								
Dittersdorf A-1		IV ₄ ⁶	ii ²					
Eybler A-1			(ii)				(ii)	
Eybler a-1	i	(V ⁷)	i					
Gyrowetz C-1			(ii)					
Gyrowetz D-1		(vii ^o)	V ⁷					
Gyrowetz D-2								
Gyrowetz D-3			(V)				
Gyrowetz g-1	i		(V ⁷)	i				
Gyrowetz As-1								
Kozeluch c-1			(vii ^o)					
Kozeluch a-1		(V ⁷)						
W.A.Mozart c-1	i	(iv ₄ ⁶)	i	(vii)	i			
W.A.Mozart F-2						(IV ₄ ⁶)		
W.A.Mozart fis-1	i		ii ^{o2}					
W.A.Mozart g-1	i		(vii ^{o7})	i				
W.A.Mozart A-3*								
W.A.Mozart a-1	i		(bII-ii ^o)	i-([V ⁷])	iv-[V ⁷]	V)		
Neubauer F-1			(IV ₄ ⁶)					
Neubauer B-1		([V ⁷])	IV	V ⁷				
Ordonez C-1								
Ordonez F-1		(IV ₄ ⁶)						
Komposition	T. 1		T. 2		T. 3		T. 4	
Ordonez A-2								
Schubert G-1		(ii	vii ^o)					
Schubert G-2			(IV ₄ ⁶)		V ⁷)		
Schubert B-2		([V ⁷])	IV ₄ ⁶)					
Vanhal E-1			ii ²					
Vanhal G-3								
Wranitzky D-1								
Wranitzky e-1	i		(iv ₄ ⁶)	i				
Wranitzky B-1								

Tabelle 3-4: Siciliani mit einem Liegeton am Satzbeginn

3.5.3 Auflösung des Rhythmus

Helmut Hell weist in seiner Untersuchung zur neapolitanischen Opernsinfonie darauf hin, dass eine Besonderheit von Leonardo Leos Siciliano-Kompositionen in der „häufige[n] Auflösung des Rhythmus in den Oberstimmen zur fortlaufenden Sechzehntelbewegung“ liege.¹⁷⁵ Im Mittelsatz der Sinfonie zu *Evergete* (1731), den Hell diesbezüglich heranzieht, lässt sich Leos Verfahren beobachten: Auf die zweitaktige Grundidee folgt eine Sechzehntel-Passage, die einen rhythmischen Kontrast zu den gedehnten Noten in T. 2 bildet. Dieses rhythmische Verfahren spielt auch bei der Hauptthemengestaltung von Siciliani des untersuchten Zeitraums eine nicht unwesentliche Rolle.

Notenbeispiel 3-3: Leonardo Leo: Sinfonie zu *Evergete*, 2. Satz, T. 1–8

Im Repertoire finden sich vier Typen rhythmischer Auflösung. Als erstes ist das Verfahren zu nennen, bei dem die rhythmische Auflösung bereits direkt im Anschluss an ein eintaktiges Motiv stattfindet. Ein Paradebeispiel dafür ist **Albrechtsberger C-1**, wobei auf das Eröffnungsmotiv (**Muster A**) unmittelbar eine durch Pausen artikulierte Sechzehntel-Figur folgt (**Notenbeispiel 3-4a**). Dieser rhythmische Vorgang wird im nachfolgenden Takt sogar gesteigert, indem die Sechzehntel-Bewegung von einer Zweiunddreißigstel-Figur abgelöst wird. Im Hauptthema des Kopfsatzes aus dem *Barytontrio Hob. XI:77* unternimmt Haydn eine prozessuale Auflösung der Melodie (**Notenbeispiel 3-4b**). In rhythmischer Hinsicht

¹⁷⁵ Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. 271f.

handelt es sich bei den drei Anfangstakten um veränderte Wiederholungen eines Eröffnungsmotivs: In T. 2 wird die letzte 8tel-Note der ersten Takthälfte in zwei 16tel-Noten, die letzte Achtelnote der zweiten Takthälfte in vier Zweiunddreißigstelnoten zergliedert. Diese absteigende Zweiunddreißigstel-Figur wird weiterhin in T. 3 mit der punktierten Figur kombiniert.¹⁷⁶

Adagio

Violino I

Violino II *mf*

Viola *mf*

Basso *mf*

Notenbeispiel 3-4a: Johann Georg Albrechtsberger: *Streichquartett op. 10/5*, 1. Satz (Albrechtsberger C-1), T. 1–3

Baryton

[*f*]

Notenbeispiel 3-4b: Joseph Haydn: *Barytontrio Hob. XI:77*, 1. Satz, T. 1–3

Das zweite Verfahren der rhythmischen Auflösung zeigt sich exemplarisch im zweiten Satz von Haydns *Sinfonie Hob. I:46* (**Notenbeispiel 3-5a**). Dabei bildet die Sechzehntel-Figur aus T. 2 zusammen mit der charakteristischen Siciliano-Figur die Grundidee des Hauptthemas.

¹⁷⁶ Eine derartige Zergliederung der Melodie diene als Voraussetzung für die Variation des rhythmischen Musters, die Haydn im *Streichquartett op. 9/1* entwickelte. Näher dazu, siehe **5.3.2**.

Diese Sechzehntel-Figur wird jedoch nach einer dreimaligen Präsentation der Grundidee von der Siciliano-Figur abgetrennt und spielt eine zentrale Rolle im weiteren Satzverlauf. Dieses Verfahren findet sich auch im Hauptthema von **Wagenseil fis-2**, wobei die halbtaktige Sechzehntel-Figur mithilfe der Fortspinnungstechnik weiterentwickelt wird (**Notenbeispiel 3-5b**). Beim zweiten Verfahren wird also eine rhythmisch aufgelöste Figur zunächst gleichwertig mit der Siciliano-Figur kombiniert, jedoch im weiteren musikalischen Verlauf deutlich bevorzugt.

Drittens ist das Verfahren zu nennen, bei dem der Grundidee mit dem punktierten Rhythmus ein anderer Gedanke in kleineren Notenwerten gegenübergestellt wird. Im zweiten Satz aus Haydns *Sinfonie Hob. I:31* beispielsweise wird das Eröffnungsmotiv in eine ununterbrochene Zweiunddreißigstel-Bewegung aufgelöst (**Notenbeispiel 3-6a**). Eine in kleine Notenwerte zergliederte Phrase fungiert insbesondere in Siciliano-Kompositionen nach ca. 1780 oftmals als Kontrastidee im Rahmen einer Periode, wie etwa in **Vanhal C-2** (**Notenbeispiel 3-6b**). Auch im Hauptthema von **Schubert a-2** lässt sich dasselbe Verfahren beobachten. Dort wird der auf drei Takte erweiterten Grundidee eine durchlaufende Sechzehntel-Passage gegenübergestellt. Dabei wird die Aktivierung der rhythmischen Oberfläche durch eine musikalische „Stauung“ unterstrichen: In T. 3 bleiben nämlich die beiden Hände an der punktierte Viertel-Note stehen, wodurch die etablierte trochäische Metrik abgebrochen wird.

Poco adagio

Violino I
Violino II
Viola
Basso

staccato assai
staccato

Notenbeispiel 3-5a: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:46*, 2. Satz, T. 1–7

Violino I/II

Notenbeispiel 3-5b: Georg Christoph Wagenseil: *Konzert für Cembalo A-Dur*, 2. Satz (Wagenseil fis-2), T. 1–5

Violino principale

f

Notenbeispiel 3-6a: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:31*, 2. Satz, T. 1–4

Andante. Cantabile

f p sf sf p sf f dol sf p sf p sf

Notenbeispiel 3-6b: Johann Baptist Vanhal: *Klaviersonate C-Dur XIII:172/XIVB:21*, 2. Satz (Vanhal C-2), T. 1–8

Allegro ma non troppo

f p sf

Notenbeispiel 3-6c: Franz Schubert: *Klaviersonate D 537*, 1. Satz (Schubert a-2), T. 1–10

Das vierte Verfahren ist darin zu sehen, dass eine rhythmisch aufgelöste Figur im Rahmen des klassischen „Satzes“ die Funktion der „Fortsetzungsphrase“ übernimmt.¹⁷⁷ Als typisches Beispiel dafür ist **Beethoven E-1** zu nennen (**Notenbeispiel 3-7a**). Der zweimaligen Präsentation der mit dem punktierten Rhythmus markierten Grundidee folgend wird die Melodie in den Takten 5 bis 6 in eine durchlaufende Sechzehntel-Passage aufgelöst, die schließlich in T. 7 in den Kadenzvorgang mündet. Im Eröffnungsthema von **Neubauer B-3** wird der viertaktige Präsentationsphrase stark durch den punktierten Rhythmus geprägt, der nicht nur in der melodietragenden ersten Violine, sondern auch in der zweiten Violine erscheint (**Notenbeispiel 3-7b**). In der Fortsetzungsphrase hingegen treten Sechzehntel-Figuren in den Vordergrund, insbesondere in T. 6, wo eine aufsteigende Sechzehntel-Figur solistisch im *forte* vorgetragen wird. Zu bemerken ist allerdings, dass die rhythmische Auflockerung bereits an der Nahtstelle zwischen der Präsentations- und der Fortsetzungsphrase vorweggenommen wird (siehe die zweite Violine in T. 4).

Largo con espressione

Klavier

Notenbeispiel 3-7a: Ludwig van Beethoven: Klaviertrio op. 1/2, 2. Satz (Beethoven E-1), T. 1–8

Larghetto

Violino I

Violino II

Notenbeispiel 3-7b: Christoph Neubauer: Duo für zwei Violinen op. 35/3, 2. Satz (Neubauer B-3), T. 1–8

¹⁷⁷ Caplin zufolge ist die Aktivierung der melodischen Oberfläche neben der Fragmentierung der Phrase, der Beschleunigung des harmonischen Rhythmus sowie der sequenzierten Akkordfolge ein Kennzeichen der „Fortsetzungsphrase“ im klassischen „Satz“ (Caplin, a. a. O., S. 40f.).

3.5.4 „Klassische“ Siciliano-Themen

Eine gewöhnlich aus acht Takten bestehende syntaktische Einheit, die heutzutage je nach Struktur als „Satz“, Periode oder hybrides Thema etikettiert wird, galt im klassischen Stil als die wichtigste formale Grundlage für das Eröffnungsthema. Wie im vorangegangenen Abschnitt erwähnt wurde, sind einige Eröffnungsthemen, die auf diesen achttaktigen, „klassischen“ Formmodellen beruhen, durch eine Auflösung der melodischen Oberfläche gekennzeichnet. Daneben findet man jedoch auch zahlreiche Beispiele, in denen eine in der Grundidee dargestellte Rhythmik das gesamte Thema hindurch beibehalten wird. Der punktierte Rhythmus tritt dabei nämlich regelmäßig auf, also entweder in jedem Takt oder in jeden zwei Takten (**Tabelle 3-5**).¹⁷⁸

Haydn tendiert dazu, im Siciliano-Hauptthema den punktierten Rhythmus regelmäßig zu setzen. Ein repräsentatives Beispiel ist das Hauptthema des dritten Satzes aus dem *Streichquartett op. 20/5* (siehe **Notenbeispiel 5-8a**). Das Thema ist syntaktisch als „Satz“ gebaut, wobei jedoch das rhythmische Muster der Grundidee auch in der Fortsetzungsphrase verändert beibehalten wird. Die Fortsetzungsphrase unterscheidet sich von der Präsentationsphrase lediglich hinsichtlich der Beschleunigung des harmonischen Rhythmus und kleiner Änderungen der Stimmführung sowie der Artikulation in den Unterstimmen. Die punktierte Figur erscheint in der Oberstimme in jeder ersten Takthälfte des Hauptthemas.¹⁷⁹

Der Kopfsatz aus dem *Streichquartett op. 76/5* beginnt mit dem Thema (Periode), das ebenfalls durch eine symmetrische Disposition des punktierten Rhythmus gekennzeichnet ist (siehe **Notenbeispiel 6-21**). Während im oben genannten Streichquartettsatz aus dem Jahr 1772 die begleitenden Unterstimmen durchgehend gebunden geführt werden, werden die unteren Stimmen in op. 76/5 selbstständig und flexibel behandelt: Sowohl in der Präsentationsphrase als auch Fortsetzungsphrase wird die rhythmische Gestalt der Unterstimmen Takt für Takt verändert. Darüber hinaus unterscheiden sich die Unterstimmen

¹⁷⁸ Bei **Haydn V:21** wird das Hauptthema auf 10 Takte, bei **Haydn XVI:38** auf 9 Takte erweitert. Die Erweiterung resultiert im ersten Fall aus einer trugschlüssigen Wendung (T. 4), im zweiten Fall aus dem Dominantseptakkord in T. 8.

¹⁷⁹ Die rhythmische sowie melodische Stabilität des Hauptthemas ist eine Voraussetzung für die im weiteren Verlauf ausgeführte Variation, bei der das Thema als eine Art *cantus-firmus* behandelt wird. Zur näheren Betrachtung dieses Siciliano, siehe **5.3.3**.

gegenüber der symmetrischen, tanzmäßigen Oberstimme durch eine veränderte Artikulation sowie durch die Chromatisierung.¹⁸⁰

a) Jede zwei Takte

Komposition	Struktur	1	2	3	4	5	6	7	8
Haydn op. 76/5	Periode	X		X		X		X	X
Haydn IV:7	Satz	X		X		X		X	X
Haydn V:2	Periode*	X		X	X	X		X	X
Haydn X:6	Periode*	X		X		X		X	
Haydn XI:109	Periode	X	X	X	X	X		X	
Albrechtsberger e-1	Periode	X	X	x	x	X	X	x	x
Dittersdorf Es-1	Satz	X		X		X	X	X	X
Pleyel E-1	Periode	X		X		X		X	
Vanhal B-2	Satz	X	X		X	X		X	X
Haydn IV:1	Periode	X	X	X	X	X	X		
Hoffmeister Es-1	Satz	X	X	X	X	X	X		X
W.A.Mozart d-2	Periode	X	X	X	x	x	X	X	X
Pleyel G-1	Periode		X		X		X		X
Wranitzky D-1	Periode		X		X		X		X
Wranitzky D-2	hybrid		X	X		X	X		X
Pleyel C-1	Satz		X		X		X	x	
Wranitzky G-1	Periode		X	X	X		X	X	
Eybler A-1	Satz		X			X		X	X

b) Jeder Takt

Komposition	Struktur	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Haydn op. 20/5	Satz	X	X	X	X	X	X	X	X		
Haydn V:21	Periode	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Haydn op. 33/5	Periode	X	X	X	X	X	X	X	X		
Haydn XVI:38	Periode	X	X	X		X	X	X			
J.Chr.Monn d-1	hybrid*	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Vanhal G-1	Periode	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
W.A.Mozart f-1	hybrid*	X	x	x	X	x	X	x	X		
Kozeluch a-1	Periode	X	X	X		X	X	X	X	X	X
Vanhal F-1	Periode	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Vanhal f-1	Periode*	X	X	X	X	x	X	X	X	X	X
Gassmann A-1	Periode*	X	X	X		X	X	X			
W.A.Mozart A-3*	Periode	X	X	X		X	X	X			
W.A.Mozart G-1	Periode	X	X	X		X	X	X			
Schubert e-1	Periode	X	X	X		X	X	X			

Tabelle 3-5: Siciliani mit dem regelmäßigen Auftritt des punktierten Rhythmus im Eröffnungsthema

* = Vorder- und Nachsatz verkehrt

X= punktierter Rhythmus ohne extempolare Verzerrungen; x= punktierter Rhythmus mit extempolaren Verzerrungen

¹⁸⁰ Zur näheren Betrachtung dieses Siciliano-Satzes, siehe 6.3.3.

3.6 Optionale Komponenten

3.6.1 Neapolitanischer Sextakkord

Wie bereits erwähnt wurde, ist eine doppelleittonartige melodische Wendung $b\hat{2} - (\hat{1}) - \hat{\#7} - \hat{1}$ wohl das einzige musikalische Element, das von der *Aria siciliana* des 17. Jahrhunderts über den „Wandel“ um 1700 hinaus in den neu entstandenen Siciliano-Typus übernommen wurde. Da die tiefalterierte Sekunde für gewöhnlich mit dem neapolitanischen Sextakkord harmonisiert wurde, sah man im Laufe des 18. Jahrhunderts in diesem Akkord selbst ein wesentliches Teilmoment des Siciliano-Topos. Tatsächlich war der Neapolitaner allerdings nicht ein für den Topos unentbehrliches Element wie etwa der 6/8-Takt oder der punktierte Rhythmus, denn lediglich ein Viertel des ganzen Repertoires enthält diesen Akkord (46 Werke). Haydn verwendet ihn im Verhältnis zur zeitgenössischen Tendenz etwas häufiger (12 von 36 Werken). Das ist unter den Komponisten, denen mehr als fünf Siciliani zugeschrieben werden, der zweithöchste Anteil nach Schubert (5 von 8; 62,5%). Haydn neigt dazu, den Akkord insbesondere in seinen sinfonischen Siciliani einzusetzen.¹⁸¹

Aus einer näheren Betrachtung einzelner Beispiele gehen die unterschiedlichen Funktionen dieses Akkordes in der Siciliano-Praxis hervor (**Tabelle 3-6**). In **W.A.Mozart fis-1** erklingt der neapolitanische Sextakkord bereits im Hauptthema als Alternative zu einem subdominantischen Akkord (T. 9–10; **Notenbeispiel 3-8a**). Der Akkord wird im Kontext des Hauptthemas, das auf einem halbtaktigen harmonischen Rhythmus beruht, zwei Takte lang beibehalten. Die aufsteigende Akkordbrechung in T. 10, die gegenüber den übrigen Takten *staccato* artikuliert wird, erreicht den höchsten Ton des Hauptthemas (d^3). Außerdem wird diese Brechung dadurch unterstrichen, dass die begleitende linke Hand des Klaviers gerade an dieser Stelle aussetzt. Mozart gestaltet also die beiden Takte so, dass der charakteristische Klang des Akkordes in höchstem Maße zur Geltung kommt. An der entsprechenden Stelle in

¹⁸¹ Dass der neapolitanische Sextakkord in Haydns Siciliani der 1760er und frühen 70er Jahre häufig zum Einsatz kommt, hängt wohl nicht nur mit dem Siciliano-Topos zusammen, sondern auch mit der stilistischen Tendenz dieser Zeit, die in der musikhistorischen Fachliteratur oftmals als musikalischer *Sturm und Drang* etikettiert wird (eine Praxis, die jedoch keinesfalls unumstritten ist). In dieser Schaffensperiode hat Haydn zahlreiche Kompositionen in Molltonarten geschrieben, in denen der Neapolitaner neben dem verminderten Septakkord, dem Unisono, dem schroffen dynamischen Kontrast, der Synkopierung, der kühnen Modulation und der Generalpause als dramatisches Ausdrucksmittel bevorzugt verwendet wurde.

der Reprise (T. 61ff.; **Notenbeispiel 3-8b**) wird der Akkord weiterhin dadurch hervorgehoben, dass der Kadenzvorgang, der in der Exposition mit einer PAC endete, aufgrund eines Trugschlusses auf der VI. Stufe unmittelbar wiederholt wird. Beim wiederholten Neapolitaner erscheint anstelle der Akkordbrechung der größte Intervallsprung des ganzen Satzes (von g nach d³).

Als ein weiteres Beispiel ist **W.A.Mozart g-1** zu nennen. Das Variationsthema im 6/8-Takt, das aus dem französischen Lied *Au bord d'une fontaine* entnommen wurde, enthält keinen punktierten Rhythmus und kann daher nicht eindeutig als Siciliano etikettiert werden. In der zweiten Variation wird das Thema jedoch umgedeutet, indem der punktierte Rhythmus eingeführt wird (**Notenbeispiel 3-9**). Interessanterweise setzt Mozart gerade in dieser als Siciliano charakterisierten Variation den neapolitanischen Sextakkord ein (T. 15), wodurch in der Violinstimme die melodische Bewegung $b\hat{2} - (\hat{1}) - \#7 - \hat{1}$ entsteht. Ein merkwürdiges Verfahren lässt sich weiterhin in **Schubert C-1*** beobachten (**Notenbeispiel 3-10**).¹⁸² Der Neapolitaner wird dabei genau an der Stelle eingeführt, wo der punktierte Rhythmus zum ersten Mal im Satz auftritt. Bemerkenswerterweise rückt die punktierte Figur in den nachfolgenden Takten deutlich in den Vordergrund, wodurch der Charakter des Sicilinao sich erst im Nachhinein zu erkennen gibt. Die Attraktionsstelle in T. 7, die sich aus drei symptomatischen Bestandteilen – dem punktierten Rhythmus, dem neapolitanischen Sextakkord und dem *Schleifer* – zusammensetzt, funktioniert somit als Wendepunkt dieses Satzes.

¹⁸² Für diese Sonate sind nur zwei fragmentarische Sätze überliefert. Man kann aus den melodischen und rhythmischen Besonderheiten die Hypothese ableiten, dass der C-Dur-Satz im 6/8-Takt als Finalsatz konzipiert wurde.

Im vorliegenden Repertoire erfüllt der neapolitanische Sextakkord die folgenden drei Funktionen. Erstens wird der Neapolitaner als Subdominantakkord in den Kadenzvorgang, der entweder auf eine PAC oder eine HC abzielt, eingebettet. Dieses Verfahren geht wohl auf eine mit der *Aria siciliana* etablierte Konvention zurück, nach welcher die tiefalterierte II. Stufe der Melodie nicht nur den Schluss einer Phrase ankündigt, sondern auch die charakteristische doppelleittonartige Wendung erzeugt. Interessanterweise lassen sich im Repertoire nicht wenige Werke ausfindig machen, in denen der Kadenzvorgang mit dem neapolitanischen Sextakkord etwa durch den Trugschluss unterbrochen wird (siehe **Tabelle 3-6**).

Zweitens wird der Neapolitaner gerne als Modulationsmittel verwendet. Oftmals begegnet man einem Modulationsverfahren, bei dem der bII^6 -Akkord in der vorangegangenen Tonart als VI^6 der nachfolgenden Quarttonart umgedeutet wird oder *vice versa* (VI^6 als bII^6 in der Quinttonart). Ein merkwürdiges Beispiel bietet in diesem Zusammenhang **Schubert a-2 (Notenbeispiel 3-11)**. Im F-Dur-Seitenthema (T. 28ff.) wird zunächst der zweitaktige Gedanke über dem Liegeton *f* wiederholt. Dem Unisono in T. 32 folgt der Quintsextakkord von c-Moll/C-Dur, der ohne harmonische Auflösung über B-Dur an den Kadenzvorgang in F-Dur anschließt. Statt eine klare Kadenz zu bilden wird das Thema jedoch unmittelbar mit einer leichten Verzierung der rechten Hand wiederholt. Diesmal kommt im Anschluss an das Unisono der neapolitanische Sextakkord zum Einsatz (T. 44), der die Modulation nach Ges-Dur ermöglicht. Die Ges-Dur-Stelle moduliert wiederum ohne harmonische Auflösung mithilfe des augmentierten Quintsextakkordes (*German Sixth*) nach F-Dur. Das Thema erreicht dann schließlich in T. 53 eine PAC (EEC). Bemerkenswert ist dabei, dass die Durchführung, der eine zwischen F-Dur und f-Moll changierende Codetta folgt, in Ges-Dur beginnt. Die Ges-Dur-Stelle wird nun auf acht Takte erweitert. Die durch den neapolitanischen Sextakkord vermittelte Modulation nach Ges-Dur in T. 44ff. ist also nicht bloß eine lokale Ausweichung im Rahmen des Seitenthemas. Vielmehr hängt die Einführung des Neapolitaners untrennbar mit der tonalen Konzeption des ganzen Satzes zusammen.

Drittens erscheint der neapolitanische Sextakkord als Zwischenakkord, der aus funktionsharmonischer Perspektive keine klar definierte Rolle übernimmt. Ein Beispiel dafür ist in **W.A.Mozart a-1** zu finden (**Notenbeispiel 3-12**). Das über dem Liegeton *a* gestaltete Rondo-Thema beginnt mit dem mit Vorschlägen versehenen punktierten Rhythmus. Im

Anschluss an den Quintsprung zum a¹ erklingt der neapolitanische Sextakkord als Übergangsakkord, der eine chromatisch aufsteigende Linie initiiert. Mozart erzeugt damit ein charakteristisches melodisches und harmonisches Kolorit, auf das er im weiteren Verlauf des Satzes wiederholt zurückgreift¹⁸³ und dadurch eine chromatische Stimmführung, die diesen Siciliano-Satz entscheidend charakterisiert, verwirklicht.

Notenbeispiel 3-11: Franz Schubert: *Klaviersonate D 537, 1. Satz* (Schubert a-2), T. 28–48

Notenbeispiel 3-12: Wolfgang Amadé Mozart: *Rondo KV 511* (W.A.Mozart a-1), T. 1–4

¹⁸³ Der Neapolitaner tritt weiterhin in T. 6, 24, 28, 69, 82, 86, 121, 130, 134, 152, 156, 159, 160 und 165 auf und trägt an allen Stellen zur Chromatisierung der Melodie bei.

Komposition	Taktzahl	Attribut	Melodie	Bemerkung
Haydn I:12	T. 6	K (PAC)	1-b2-1-#7-1	Trugschluss
	T. 49	K (HC)	1-b2-#3-4-5	
Haydn I:31	T. 46	M	1-b2(-4-6)-#7-1	a: VI ⁶ = e: bII ⁶
Haydn I:46	T. 35	K (PAC)	1-b2-#7-(3)	Taktverschränkung (Wiederholung der Kadenz)
	T. 36	K (PAC)	1-b2-#7-1	
Haydn I:81	T. 31	K (HC)	3-b2(-4-6-4-2)-1-#7(-4)-5	
Haydn I:89	T. 42	Z	1-b2-#3-4	Quintsextakkord?
Haydn op. 9/1	T. 38	K (PAC)	1(-3)-b2-1-#7-1	
	T. 40	M	1-b2[=6-5]	d: bII ⁶ = g: VI ⁶
Haydn op. 17/1	T. 9	K (PAC)	1-b2(-6-4-2)-1(-2)-#7-1	
	T. 15	K (PAC)	1-b2(...)-1(-2)-#7-1	
Haydn VI:6	T. 56	Z	1-b2-1	
Haydn VIIh:5	T. 36	Z	1-b2-#3-4	Quintsextakkord?
Haydn X:6	T. 38	K (PAC)	1-b2(-3-4)-1-#7-1	
Haydn XV:27	T. 30	M	1-b2[=6-#7-1]	a: bII ⁶ = d: VI ⁶
Haydn XVI:38	T. 38	K (PAC)	3-b2(...)-1(-2)-#7-(5)	Taktverschränkung
Albrechtsberger e-1	T. 59	Z	3(-6-4)-b2-1-#7	
	T. 60	Z	(6-4)-b2-1-#7	
Albrechtsberger G-1	T. 7	K (PAC)	1-b2(-4)-5-3-2-1	
	T. 38	K (PAC)	1-b2(-4)-5-3-2-1	
Albrechtsberger B-1	T. 29	Z	1-b2-3-4-5	
Asplmayr C-2	T. 39	Z	3-b2-1-#7-1	
Asplmayr e-1	T. 41	Z	3-b2-1-#7-1	
	T. 44	Z	(3)-b2-1-4-3	
C.Ph.E.Bach c-1	T. 6	Z	4-3-b2-1-#7-1	
C.Ph.E.Bach e-1	T. 28	Z	(...)-1-b2-1-2(-4-6)	
C.Ph.E.Bach e-2	T. 31	Z	1-b2-2-3-#3-4-#4-5	
C.Ph.E.Bach G-1	T. 6	M	1-b2[=4(-6)-3]	a: bII ⁶ = F: IV ⁶
C.Ph.E.Bach h-1	T. 11	K (PAC)	1-b2(-1-b2-4)-#7-1	Taktverschränkung
	T. 42	K (PAC)	1-b2(-1-b2-4)-#7-1	Taktverschränkung
	T. 57f.	Z	1-b2(...)-1-#7-1	
	T. 92	K (PAC)	1-b2(-1-b2-4)-#7-1	Taktverschränkung
Gassmann c-1	T. 41	Z	1-b2(-6)-1-#7(-6-5)-1	
Gluck d-1	T. 3	K (PAC)	1-b2(-3-4-b2)-1-#7-1	Taktverschränkung
	T. 13f.	Z	5-6(...)-b2(...)-1-#7(-5-3)-1	
Hoffmeister Es-1	T. 63	K (PAC)	3-b2-#7-1	
Kozeluch c-1	T. 11	K (PAC)	6(-5-4-3)-b2-1(-2)-#7-1	
	T. 40	K (PAC)	6(-5-4-3)-b2-1(-2)-#7-1	
	T. 45	Z	6(-4)-b2-#7-1	Verminderter Septakkord?
Kozeluch a-1	T. 12	K (PAC)	1-b2-1-#7-1	
	T. 16	K (PAC)	1-b2-1-#7-1	
	T. 24	K (PAC)	6-b2(...)-5-#6-#7-1	
	T. 32	K (PAC)	6-b2(...)-#7-1	
	T. 40	K (PAC)	1-b2(...)-5-4-3-2-1	
	T. 56	K (PAC)	1-b2-1-#7-1	
	T. 72	K (PAC)	1-b2-1-#7-1	
	T. 73	K (PAC)	1-b2-1-#7-1	Trugschluss
Krommer h-1	T. 7	K (PAC)	3-b2-1(-2)-#7-1	
	T. 84	K (PAC)	3-b2-1(-2)-#7-1	
W.A.Mozart d-2	T. 21f.	K (PAC)	5-b2(-4)-6-5-4-#3-3-2(-3)-2-1	
	T. 45f.	K (PAC)	5-b2-2-1	
	T. 55	Z	1-b2(-4-3)-2-1-#7-1	
W.A.Mozart f-1	T. 45	K (HC)	1-b2(-4-b2)-1-#7	
W.A.Mozart fis-1	T. 9f.	K (PAC)	3-b2(...)-1(-2-1)-3-2-1	
	T. 61f.	K (PAC)	3-b2(...)-1(-2-1)-3-2-1	Taktverschränkung
	T. 65f.	K (PAC)	1-b2(-6-b2)-1(-2-1)-3-2-1	
W.A.Mozart g-1	T. 51	K (PAC)	3-b2-1-#7-1	
	T. 65	Z	5-4-3-5	
	T. 87	Z	1-b2-1-7-6	

Komposition	Taktzahl	Attribut	Melodie	Bemerkung
	T. 124	Z	4-6-2-4-6-5	
W.A.Mozart a-1	T. 2	Z	1-b2-2-3-#3-4-#4-5	
	T. 6	Z	1-b2-2(-4)-3-#3(-5)-4(-6)-5	
	T. 24	Z	1(-3)-b2-2(-4)-3-#3(-5)-4-#4(-6)-5	
	T. 28	Z	1(-3)-b2-2(-4)-3-#3(-5)-4-#4(-6)-5	
	T. 69	Z	5-b2-1-#7-1	
	T. 82	Z	1-b2-2-3-#3-4-#4-5	
	T. 86	Z	1(-3)-b2-2(-4)-3-#3(-5)-4(-6)-5	
	T. 121	K (HC)	4(-b2-6-4-b2-6)-3(-1)-#6-#7	
	T. 130	Z	1-b2-2-3-#3-4-#4-5	
	T. 134	Z	1-b2-2(-4)-3-#3(-5)-4(-6)-5	
	T. 152	Z	1(-3)-b2-2(-4)-3-#3(-5)-4-#4-5	
	T. 156	Z	1-b2(-1)-2(-1)-3(-1)-#3(-1)-4(-7-6)-5	
	T. 159	K (PAC)	1-b2(-6)-1-3-2-1	Trugschluss
	T. 160	Z	1-b2(-6-4)-#3(-7-5)-#4(-1-6)-5	
	T. 165	Z	1-b2-2-3-#3-4-#4-5	
Pleyel C-1	T. 85f.	K (HC)	1-b2(...-6)-#7-1-5	in 2 Takte ausgedehnt
Pleyel E-1	T. 72	M	1(-3)-b2 [=6]	cis: bII ⁶ = fis: VI ⁶
Pleyel a-1	T. 11	M/ K (HC)	[3=]6-4-b2-1-#7	d: VI ⁶ = a: bII ⁶
Schubert C-1*	T. 8	K (PAC)	1-4-3-b2-1-#7-1	
Schubert G-1	T. 56	K (HC)	6(-7-6-4)-b2-1-#7-1-5	Rückleitung zum A'-Teil
Schubert a-1	T. 18	Z	1-b2-#7-1	Unisono (nur b2)
	T. 26	Z	1-b2-#7-1	b2 über 1
	T. 28	Z	1-b2-#7-1	b2 über 1
Schubert a-2	T. 44	M	1(-b3)-b2[=1]	F: bII ⁶ = Ges: I ⁶
	T. 166	M	1(-b3)-b2[=6]	A: bII ⁶ = d: VI ⁶
Schubert B-1	T. 45	K (PAC)	2-b2(-4-6)-1-3-2-1	
Vanhal c-1	T. 50	K (HC)	3-b2-1-#7	
Vanhal f-1	T. 44	Z	1-b2-#3-4(-6)-5	
Wagenseil d-1	T. 37	K (PAC)	3-b2(-4-6)-1-#7-5	Taktverschränkung
Wagenseil Es-1	T. 17	M	1-b2[=6-5]	c: bII ⁶ = f: VI ⁶ ; Quintsextakkord?
Wranitzky e-1	T. 11	K (PAC)	1-b2(-3-4)-1-#7(-2)-1	
	T. 23	K (PAC)	3-b2(...)-1(-2)-#7-1	
	T. 56	K (PAC)	3-b2(-3-4)-1-#7	Taktverschränkung
	T. 67	K (PAC)	3(-1-6)-b2(-3-4)-1-#7-1	

Tabelle 3-6: Liste der Siciliani mit dem neapolitanischen Sextakkord

(K= Kadenz; M= Modulationsmittel; Z= Zwischenakkord)

3.6.2 *Schleifer*

Robert Lang zufolge ist der sogenannte *Schleifer*, ein aus zwei Noten bestehender, stufenweise aufsteigender Vorschlag, ein typisches Merkmal der neapolitanischen Siciliano-Arie des frühen 18. Jahrhunderts (**Notenbeispiel 3-13**).¹⁸⁴ Diese melodische Verzierung scheint von Komponisten nachfolgender Generationen als optionales Element des Topos übernommen worden zu sein, obwohl dies in den zeitgenössischen musiktheoretischen Schriften niemals erwähnt wurde. Der *Schleifer* erscheint in 41 Werken (ca. 22% des ganzen Repertoires). Er wurde im untersuchten Zeitraum zumeist als extempolare Verzierung notiert; allerdings kann man ihn theoretisch auch so notieren, dass er ins Taktsystem integriert wird (siehe etwa den zweiten Satz aus Haydns Klaviersonate Hob. XVI:23 [**Notenbeispiel 4-16**]). Was die Verwendung des *Schleifers* betrifft, hatten Komponisten in der Tat jeweils unterschiedliche Präferenzen. Joseph Eybler beispielsweise gebraucht ihn in seinen Siciliano-Kompositionen ausnahmslos, obwohl er den neapolitanischen Sextakkord niemals verwendet hat. Im Gegensatz dazu tritt der *Schleifer* in den Siciliani von Carl Philipp Emanuel Bach, Gassmann, Neubauer und Pleyel niemals auf.¹⁸⁵ Bei Albrechtsberger und Vanhal erscheint er trotz einer verhältnismäßig hohen Anzahl an Sätzen ebenfalls selten. Haydn bringt diese melodische Verzierung in 10 Werken zur Anwendung (ca. 28% seiner ganzen Siciliani).

¹⁸⁴ Robert Lang, »*Neapolitanische Schule*«, S. 46.

¹⁸⁵ In C. Ph. E. Bachs Siciliani findet man allerdings gelegentlich der aus drei Noten bestehende Vorschlag (**C.Ph.E.Bach e-1; C.Ph.E.Bach e-2; C.Ph.E.Bach g-1**), der Vorschlag mit einer Nebentonbewegung (**C.Ph.E.Bach fis-1; C.Ph.E.Bach a-1; C.Ph.E.Bach B-1**) sowie der Vorschlag mit einem Terzsprung (**C.Ph.E.Bach A-1; C.Ph.E.Bach h-1; C.Ph.E.Bach h-2; C.Ph.E.Bach h-4**). Es ist denkbar, dass Bach derartige Verzierungen als abweichende Erscheinungsformen des neapolitanischen *Schleifers* verstanden hat. Mozart verwendet in zwei Siciliani den Vorschlag mit drei stufenweise aufsteigenden Noten (**W.A.Mozart g-1; W.A.Mozart a-1** [**Notenbeispiel 3-12**]).

a) Leonardo Leo: *Amor vuol sofferenza*, II/16, *M'amaje na 'mpesa e bà*, Ende des B-Teils

Morsa

che te sia da - ta bot - ta de cor-tiel - lo.

b) Leonardo Leo: *Camilla ed Emilio*, II/6, *Lo vecchio a fa l'amore*, T. 16–19

Lisetta

Lo viec - chia fà l'a - mo - re pa - re no cac - cia - to - re

c) Giovanni Battista Pergolesi, *Lo frate 'nnamorato*, I/1, *Passa ninno*, T. 6–7

Vannella

Pas-sa nin - no da ccà rren - te e mme fà lo zen-na - riel - lo

Notenbeispiel 3-13:

Siciliano-Melodien mit dem *Schleifer* aus neapolitanischen Opern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts
 [Zitiert nach Robert Lang, »*Neapolitanische Schule*«, S. 47 u. 53.]

Der *Schleifer* kann in einer Siciliano-Komposition in verschiedenen Kontexten auftreten. Dennoch tendieren Komponisten dazu, den *Schleifer* zum ersten Mal bereits im Eröffnungsthema einzusetzen. Diese Tendenz lässt sich wohl aus der kompositorischen Absicht erklären, durch die Verwendung des *Schleifers* (in Kombination mit dem punktierten Rhythmus) den zugrundeliegenden Topos des Themas deutlich herauszustellen (**Tabelle 3-7**). In 18 Werken tritt er sogar im eröffnenden Zweitakter (Grundidee) auf. Insbesondere bei Paul Wranitzky sind bemerkenswerte Verfahren zu beobachten: In **Wranitzky As-1** bildet der *Schleifer* zusammen mit dem punktierten Rhythmus ein in diesem Satz wesentliches Motiv. In der Durchführung wird das Motiv motivisch-thematischer Arbeit unterworfen, weswegen der *Schleifer* dort auch in unteren Stimmen erscheint (**Notenbeispiel 3-14**). Im Rondothema von **Wranitzky D-2** ist die Siciliano-Figur mehrmals mit dem *Schleifer* verziert. Dass dieser charakteristische Vorschlag mehr als eine bloße melodische Verzierung bedeutet, lässt sich im ersten *Couplet* feststellen. In T. 61ff. hebt sich nämlich der nun vom punktierten Rhythmus abgetrennte *Schleifer* völlig vom musikalischen Kontext ab und wird als isoliertes Element präsentiert (**Notenbeispiel 3-15**).

a) Hauptthema (T. 1–6)

Andante

b) Durchführung (T. 23–30)

Notenbeispiel 3-14: Paul Wranitzky: *Streichquintett op. 18/6, 2. Satz (Wranitzky As-1)*

Der *Schleifer* findet sich allerdings nicht nur im Hauptthema, sondern wurde daneben auch gerne in der letzten Kadenz der Exposition eingesetzt. Dabei trägt diese Verzierung in erster Linie zur Verdeutlichung des formalen Abschlusses bei (siehe etwa **W.A.Mozart F-1**; **Notenbeispiel 3-16a**). Interessanterweise fungiert der *Schleifer* in **Dittersdorf A-1** außerdem als Träger der idyllisch-pastoralen Klangwelt (**Notenbeispiel 3-16b**).¹⁸⁶ In einer kleinen zwei- oder dreiteiligen Form tritt der *Schleifer* oftmals am Anfang des zweiten formalen Abschnittes auf. In einigen Siciliani fällt auf, dass die verzierte Note im musikalischen Verlauf deutlich hervorgehoben wird; der *Schleifer* wurde nämlich gerne als Mittel für die Gestaltung des musikalischen Höhepunkts verwendet. Ein repräsentatives Beispiel bietet **W.A.Mozart d-2**, wo die mit dem verminderten Septakkord (T. 13f.) harmonisierte *Schleifer*-Figur unvermittelt

¹⁸⁶ Der abgehobene *Schleifer* im *Couplet I* bei **Wranitzky D-1** kann ebenfalls aus dieser Perspektive interpretiert werden.

dem im *piano* vorgetragenen Gedanken gegenübergestellt wird. Dadurch wird eine hochgradige Dramatisierung dieses Siciliano-Themas erreicht.¹⁸⁷

Haydn neigt dazu, den *Schleifer* in einer Siciliano-Komposition verhältnismäßig sparsam einzusetzen. Außerdem verleiht er ihm niemals eine motivische Funktion. Jedoch wird dessen Einsatz oftmals durch bemerkenswerte dynamische oder satztechnische Mittel akzentuiert. Am Beginn der zweiten Rotation (Sonatenform Typ 2) im Mittelsatz aus dem *Oktett Hob. X:6* beispielsweise bildet die mit dem einkomponierten *Schleifer* markierte Unisono-Figur einen schroffen Kontrast zur vorherrschenden kantablen Textur (**Notenbeispiel 3-17**).¹⁸⁸

a) T. 1–8 (*Refrain*)

Rondo. Allegro

b) T. 55–76 (*Couplet I*)

Notenbeispiel 3-15: Paul Wranitzky: Streichquintett op. 18/2, 3. Satz (Wranitzky D-2)

¹⁸⁷ Näher dazu, siehe 6.2.3.

¹⁸⁸ Haydns Höhepunktbildung mithilfe des *Schleifers* wird unten näher erläutert (siehe 3.6.2).

Komposition	Erster Auftritt	Formabschnitt	Bemerkung	Anzahl
Haydn I:62	T. 40	Letzte Kadenz in der Exposition		3
Haydn I:81	T. 7 (P)	Abschnitt b im zweiteiligen Variationsthema	Höhepunkt	2
Haydn I:89	T. 15 (P)	Abschnitt b im A-Teil (ABA-Form)	Höhepunkt im <i>fz</i>	4
Haydn op. 9/1	T. 36	Durchführung	im <i>f</i>	1
Haydn op. 76/5	T. 13	Abschnitt a (Var.) im A-Teil (ABA-Form)	mit Akzent	3
Haydn V:13	T. 2#	Hauptthema, <i>Grundidee</i>		3
Haydn VIIh:5	T. 15 (P)	Abschnitt a (Var.) im A-Teil (ABA-Form)	Höhepunkt im <i>fz</i>	4
Haydn X:6	T. 22#	Beginn der Rotation 2	Unisono im <i>f</i>	2
Haydn XVI:47 ^{bis}	T. 2	Hauptthema, <i>Grundidee</i>		2
Haydn XVI:23	T. 1*	Hauptthema, <i>Grundidee</i>		5
Albrechtsberger e-1	T. 11 (P)	Abschnitt b im A-Teil (ABA-Form)		3
Asplmayr C-2	T. 24	Letzte Kadenz in der Exposition		6
Asplmayr e-1	T. 16 (P)	Exposition (kontinuierlich)	Höhepunkt (vii ^{o7} -Akkord)	2
Dittersdorf A-1	T. 12	Letzte Kadenz in der Exposition		8
Eybler F-1	T. 11	Überleitung in der Exposition	<i>Schleifer</i> mit drei Noten in T. 1 (P)	3 (13)
Eybler G-1	T. 17 (P)	Überleitung in der Exposition		9
Eybler As-1	T. 6 (P)	Hauptthema	im <i>sf</i> (<i>German-Sixth</i>)	6
Eybler A-1	T. 146 (P)	Var. VI		3
Eybler a-1	T. 5	Abschnitt b im im A-Teil (ABA-Form)	im <i>f</i>	12
Gyrowetz D-2	T. 1 (P)	A-Teil (ABA-Form), <i>Grundidee</i>		4
Gyrowetz G-1	T. 1 (P)	Hauptthema, <i>Grundidee</i>		4
Gyrowetz g-1	T. 1 (P)	Refrain, <i>Grundidee</i>		9
Gyrowetz As-1	T. 18 (P)	Seitenthema		2
Kozeluch a-1	T. 15	Abschnitt b in der zweiteiligen Form	Höhepunkt im <i>f</i>	2
W.A.Mozart d-2	T. 13 (P)	Abschnitt b im zweiteiligen Variationsthema	Höhepunkt im <i>f</i> (vii ^{o7} -Akkord)	2
W.A.Mozart d-3	T. 132 (P)	Var. VI		8
W.A.Mozart F-1	T. 29	Letzte Kadenz der Exposition		4
W.A.Mozart F-2	T. 1 (P)	Refrain/Hauptthema, <i>Grundidee</i>		14
W.A.Mozart fis-1	T. 5 (P)	Hauptthema		2
W.A.Mozart A-1	T. 10 (P)	Abschnitt b im dreiteiligen Variationsthema	Höhepunkt	1
Ordonez A-2	T. 1 (P)	Hauptthema, <i>Grundidee</i>		11
Ordonez B-1	T. 1 (P)	Hauptthema, <i>Grundidee</i>		13
Schubert C-1*	T. 2	Hauptthema, <i>Grundidee</i>		7
Schubert G-1	T. 5	A-Teil (ABA-Form)		8
Schubert B-2	T. 5	Hauptthema		6
Vanhal C-3	T. 1*	Hauptthema, <i>Grundidee</i>		9
Vanhal G-3	T. 2	Abschnitt a (dreiteilig), <i>Grundidee</i>		2
Wagenseil d-1	T. 3*	Hauptthema		11
Wranitzky D-2	T. 1 (P)	A-Teil (ABA-Form), <i>Grundidee</i>		28
Wranitzky G-1	T. 1 (P)	A-Teil (ABA-Form), <i>Grundidee</i>		8
Wranitzky As-1	T. 1 (P)	Hauptthema, <i>Grundidee</i>	im <i>fp</i>	17

Tabelle 3-7: Siciliani mit *Schleifer*

* = *Schleifer* ins Taktsystem integriert; (P)= *Schleifer* in Kombination mit dem punktierten Rhythmus; Anzahl= Anzahl der Vorkommnisse des *Schleifers* im ganzen Werk

3.7 Haydns Siciliano im Kontext der zeitgenössischen Praxis

Das Anliegen dieses Kapitels war es aufzuzeigen, dass sich aus dem Siciliano-Repertoire einige nennenswerte Tendenzen abstrahieren lassen. Darüber hinaus wurde festgestellt, dass Komponente wie der neapolitanische Sextakkord und der *Schleifer* in der Siciliano-Praxis des untersuchten Zeitraums eine wichtige Rolle spielten, obwohl sie in den zeitgenössischen Schriften nicht erwähnt wurden. In Bezug auf „äußerliche Charakteristika“ scheint Haydns Siciliano-Schaffen insgesamt für die allgemeine zeitgenössische Siciliano-Praxis repräsentativ gewesen zu sein, wenn auch Besonderheiten etwa hinsichtlich der Tempoangabe oder des rhythmischen Musters für den Eröffnungstakt festzustellen sind. Einige Tendenzen sind bei Haydn sogar klarer ausgeprägt als bei anderen Komponisten. Zu nennen sind etwa der Einsatz des neapolitanischen Sextakkordes, der rhythmische Kontrast in der ABA-Form, die Auflösung der melodischen Oberfläche, die symmetrische Erscheinung des punktierten Rhythmus im Eröffnungsthema sowie der *Schleifer* als Mittel zur Gestaltung des musikalischen Höhepunktes.

Allerdings darf daraus nicht geschlossen werden, dass „innere“ – also stilistische und kompositionstechnische – Charakteristika von Haydns Werken mit denjenigen seiner Zeitgenossen gleichgesetzt werden könnten, im Gegenteil: In seinen Siciliani versucht Haydn stets mithilfe verschiedener Kompositionstechniken die Entwicklungs- und Ausdrucksmöglichkeit des Siciliano zu erweitern. Haydns künstlerische Wille zur Aktualisierung und Individualisierung des Siciliano ist nicht mit dem seiner Zeitgenossen vergleichbar. Dabei ist die Standardisierung „äußerlicher“ Züge eine unentbehrliche Voraussetzung dafür, einerseits den zugrundeliegenden Topos erkennbar zu machen und andererseits auch dessen Aktualisierung sowie Individualisierung hervorzuheben. Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit wird somit Haydns kompositorische Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos an einzelnen Werken analytisch aufgezeigt.

Teil II

Siciliano in Haydns Schaffen

4 Haydns Siciliano-Kompositionen bis ca. 1775

4.1 Siciliani in der Sinfonie

4.1.1 Haydns erste Auseinandersetzung mit dem Siciliano – Der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:27*

Joseph Haydn diente wohl von 1757 bis kurz vor der Vertragsschließung mit dem Fürsten Paul Anton Esterházy (1711–1762) am 1. Mai 1761 als Musikdirektor des Grafen von Morzin. Der Überlieferung Georg August Griesingers zufolge komponierte er seine erste Sinfonie (*Hob. I:1*) für Graf Morzin, der im Winter in Wien und im Sommer im böhmischen Unter-Lukawitz (Dolní Lukavice) residierte.¹⁸⁹ In diesem Zeitraum entstanden insgesamt fünfzehn Sinfonien, unter denen schon Haydns erste Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos zu finden ist – der Mittelsatz der *Sinfonie Hob. I:27*. Da das Autograph dieser Sinfonie verschollen und außerdem keine datierte Abschrift dazu überliefert ist, kann die genaue Entstehungszeit nicht näher bestimmt werden. Dennoch stellt Sonja Gerlach auf der Basis einer stilanalytischen Argumentation überzeugend fest, dass die *Sinfonie Hob. I:27* der früheren Phase der „Vor-Esterházyischen Sinfonien“¹⁹⁰ zuzurechnen sei.¹⁹¹ Diese Sinfonie ist laut Gerlach die sechste Haydns, entstanden wohl zwischen 1757 und 1760.¹⁹²

¹⁸⁹ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, S. 21. Während Griesinger die erste Sinfonie auf 1759 datierte, ist heute weitgehend anerkannt, dass die Entstehungszeit bereits auf 1757 aufgesetzt werden kann. Haydn beteiligte sich nämlich an einem Projekt Breitkopf & Härtels um 1800, seine sämtlichen Sinfonien herauszugeben. Die daraus resultierende Werkliste gliedert sein Schaffen in vier Jahrzehnte von 1757 bis 1797. Das Jahr 1757 muss somit für Haydns sinfonisches Schaffen von nicht geringer Bedeutung gewesen sein. Dies wird auch durch die Tatsache unterstützt, dass die *Sinfonie Hob. I:37*, die zwar zur frühesten Kompositionsphase Haydns gehört, jedoch sicherlich nicht seine erste Sinfonie war, auf 1758 datiert wurde. Siehe Sonja Gerlach u. Ullrich Scheideler, Vorwort zu *Sinfonien um 1757–1760/61* (JHW I/1), S. IX.

¹⁹⁰ Die Benennung der Sinfoniegruppe bis 1761 als „Vor-Esterházyische Sinfonien“, nicht als „Morzinsche Sinfonien“, wird von Gerlach aus dem Grund vorgeschlagen, da ja nicht bekannt ist, welche Sinfonie für welche Gelegenheit komponiert wurde. Sonja Gerlach, *Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie*, S. 53.

Der Mittelsatz der *Sinfonie Hob I:27*, der wahrscheinlich von Haydn selbst als *Siciliano* bezeichnet wurde,¹⁹³ ist der einzige langsame Satz im 6/8-Takt unter den Vor-Esterházy'schen Sinfonien.¹⁹⁴ Wie oben bereits erwähnt wurde,¹⁹⁵ zeichnet sich dieser Satz durch eine einfache, *canzonetta*-artige Textur aus: Die schlichte, liebliche Melodie wird ausschließlich von der I. Violine, der „Gesangsstimme“ sozusagen, vorgetragen, und das Sechzehntel-Arpeggio der II. Violine ahmt zusammen mit dem Bass im *pizzicato* ein begleitendes Zupfinstrument nach. Eine Unisono-Führung der unteren Stimmen ergibt eine Dreistimmigkeit. Das Charakteristische dieses *Siciliano* liegt darin, dass sich der punktierte Rhythmus im Hauptthema mit einer nachrangigen Rolle zu begnügen scheint, was von der Mehrzahl zeitgenössischer *Siciliani* abweicht. Der Rhythmus, der im Hauptthema zurückhaltend präsentiert wird (T. 3 und 5), spielt vielmehr im Dominantbereich ab T. 8 eine wesentliche Rolle. Der typische *Siciliano*-Charakter tritt also erst im Nachhinein in den Vordergrund. Dies dürfte ein möglicher Grund sein, warum Haydn diesem Satz eine Zusatzbezeichnung gegeben hat, denn es zählt zu der Konvention des 18. Jahrhunderts, den einem Werk zugrundeliegenden Topos bereits am Anfang des Satzes deutlich zu artikulieren.

Was die Gestaltung der Melodie betrifft, kann man weder von einer Fortspinnungstechnik noch von einer motivischen Entwicklung sprechen. Es handelt sich vielmehr um eine Nebeneinanderstellung von einigen in sich geschlossenen Partien (siehe **Notenbeispiel 2-2**). Insbesondere im Seitenthema wiederholt sich die *Siciliano*-Figur mit diastematischen Änderungen, jedoch ohne melodische Verzierung sowie rhythmische Abweichungen. In der Durchführung werden die Eröffnungsfigur und die *Siciliano*-Figur einer bloßen Wiederholung unterworfen (T. 22ff.). Ein äußerst einfacher, stabiler, ja entwicklungsarmer Charakter dieses Satzes ist auch aus der tonalen und formalen Perspektive feststellbar. Die Tonart ist hinreichend durch die in der Bassbewegung des Hauptthemas dargestellten Polen, also den Grund- und Dominantton, bestimmt. Abgesehen von Zwischendominanten weicht dieser C-Dur-Satz lediglich nach G-Dur (T. 8–17) und c-Moll (T. 22–32) aus. Darüber hinaus stimmen der Tonartenwechsel und die Formgliederung genau miteinander überein, infolgedessen fehlt

¹⁹¹ Ebd., S. 70.

¹⁹² Ebd., S. 210f.

¹⁹³ Siehe **Einleitung**.

¹⁹⁴ Insgesamt 12 von 14 eigenständigen langsamen Sätzen der „Vor-Esterházy'schen Sinfonien“ stehen im 2/4-Takt. In Hinsicht auf die Taktart gehört neben der *Sinfonie Hob. I: 27* auch der Andante-Satz der *Sinfonie Hob. I:20* (4/4-Takt) zur Ausnahme.

¹⁹⁵ Siehe **2.2.1**.

diesem Satz ein überleitender Abschnitt, in welchem ein modulatorischer Prozess stattfinden würde. In der Exposition beispielsweise folgt auf das Hauptthema, das mit einer PAC in der Grundtonart endet, unvermittelt das Seitenthema in G-Dur. Der Einsatz des Seitenthemas ohne Überleitung als solcher ist in Haydns frühem Œuvre zwar nicht selten, jedoch findet sich ein derartiges Verfahren in keinen anderen Sätzen der „Vor-Esterházyischen-Sinfonien“. Im Andante-Satz der *Sinfonie Hob. I:20* (1758–60) beispielsweise, der wegen des *canzonetta*-artigen Duktus am besten mit diesem Satz vergleichbar ist, folgt ebenfalls einem achttaktigen Hauptthema direkt ein Seitenthema (**Notenbeispiel 4-1**). Allerdings unterscheidet sich dieser Satz durch die ambivalente Funktion des Abschnittes von T. 5–8 vom Siciliano-Satz der *Sinfonie Hob. I:27*. Einerseits kann er in melodischer Hinsicht als Nachsatz des Hauptthemas aufgefasst werden. Andererseits aber fungiert dieser Abschnitt, der eine HC erreicht, gleichzeitig als eine Art Überleitung zum Seitenthema, da der mit einer PAC endende „Vordersatz“ bereits eine harmonische Geschlossenheit erzielt (die kommende Tonart D-Dur wird mit dem *cis* in T. 7 angedeutet).¹⁹⁶ Bei der *Sinfonie Hob. I:27* hingegen gehört der Abschnitt von T. 1–7 eindeutig zum Hauptthemenbereich.

Notenbeispiel 4-1: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:20*, 2. Satz, T. 1–10

¹⁹⁶ Wilhelm Fischer bezeichnet eine solche Struktur als „umgekehrte Periode“: Wilhelm Fischer, *Zwei neapolitanische Melodietypen bei Mozart und Haydn*, S. 8. Weitere Beispiele einer „umgekehrten Periode“ in den „Vor-Esterházyischen Sinfonien“ sind der 2. Satz der *Sinfonie Hob. I:1* (1757), *Sinfonie Hob. I:4* (1757–1760), *Sinfonie I:19* (1760–1761) und 3. Satz der *Sinfonie Hob. I:32* (1760–1761). Beim Mittelsatz der *Sinfonie Hob. I:19* mündet der Abschnitt ab T. 7, der einer mit einer PAC abgeschlossenen Phrase folgt, wiederum in eine PAC der Haupttonart d-Moll. Er weist jedoch vielmehr Kennzeichen einer Überleitung auf, da die Haupttonart durch eine Sequenzierung der aus T. 2 entnommenen Figur entscheidend geschwächt wird (die Sequenz berührt in T. 10 die Paralleltongart F-Dur).

Dass die äußerst einfache Gestaltung dieses Siciliano nicht auf Haydns mangelnde kompositorische Fähigkeiten in der „Vor-Esterházy'schen Zeit“ zurückzuführen ist, wird deutlich, wenn man den f-Moll-Mittelsatz der *Sinfonie Hob. I:17* (1760–1761) als Vergleichsbeispiel heranzieht. Das Hauptthema besteht aus vier je zweitaktigen Partien, denen Haydn jeweils einen unterschiedlichen Charakter verleiht (**Notenbeispiel 4-2**).

Interessanterweise können die zweiten bis vierten Partien in der Tat als Variante der Ersten interpretiert werden. Die erste Partie setzt mit einem Quartsprung von c^2 nach f^2 im Auftakt ein, auf dem eine punktierte Figur ($as^2 - b^2$) sowie ein Sechzehntel-Abstieg folgt. Nimmt man die Töne auf den Taktschwerpunkten heraus, so enthüllt sich, dass dieser Partie eine symmetrische Anlage eines auf- und absteigenden Terzintervalls ($f^2 - as^2 \mid as^2 - f^2$) zugrundeliegt. Die zweite Partie ist in rhythmischer Hinsicht eine leicht variierte Form der ersten, ist jedoch diesmal abtaktig gesetzt. Darüber hinaus wird durch artikulierende Generalpausen ein „vertikaler“ Aspekt betont. Der Quartsprung $c^2 - f^2$ verschiebt sich nun auf die zweite Zählzeit. In der dritten Partie, deren Textur durch eine echoartige Behandlung der Unterstimmen ausgedünnt wird, wird das Terzintervall abstrahiert. Das rhythmische Muster, das den ersten Takt jeder vorangehenden Partie markiert, wird nun auf den zweiten Takt verschoben. Daraus resultierend löst sich die letzte Sechzehntelnote, die als Auftakt zum kommenden Takt reinterpretiert werden kann, von der dritten Partie ab. Die letzte Partie, die sich durch einen beschleunigten harmonischen Rhythmus sowie den Gebrauch einer Schlussfloskel deutlich von den anderen Partien abhebt, zeigt einen Zusammenhang mit der ersten, da das Motiv $c - f$ (nun als absteigender Quintsprung) und die Sechzehntel-Figur (von a nach e) übernommen werden.

Die Gestaltungsweise dieses Hauptthemas nimmt also das für Haydns späteren Stil charakteristische Verfahren vorweg, anhand kurzatmiger Gedanken ein einheitliches und zugleich reichhaltiges Thema zu gestalten. Daraus ergibt sich, dass Haydn, der sich bereits in der Vor-Esterházy'schen Zeit eine anspruchsvolle Satztechnik zu eigen machte, beim Siciliano-Satz der *Sinfonie Hob. I:27* wohl absichtsvoll auf einen vereinfachten Stil zurückgegriffen hat. Haydns Absicht lag vermutlich darin, den Charakter einer *Canzonetta*

von der Opernwelt in die sinfonische Gattung zu übertragen, ohne deren Gesanglichkeit und edle Einfachheit zu gefährden.¹⁹⁷

The image shows a musical score for the first movement of Joseph Haydn's Symphony Hob. I:17. The score is for the first four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The tempo is marked 'Andante ma non troppo'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes dynamic markings like 'p' and 'tr'. There are also markings for 'IAC' and 'PAC' at the bottom of the score.

Notenbeispiel 4-2: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:17*, 2. Satz, T. 1–8 (Hauptthema)

Dass sich der Siciliano-Mittelsatz in stilistischer Hinsicht offensichtlich von anderen langsamen Sätzen der Vor-Esterházy'schen Sinfonien abhebt, legt zugleich die Vermutung nahe, es habe eine Modellkomposition vorgelegen, die Haydn in der *Sinfonie Hob. I:27* nachgeahmt hätte. Allerdings darf der Versuch, aus dem äußerst umfangreichen Repertoire des 18. Jahrhunderts das Werk zu identifizieren, das Haydn als Modellkomposition gedient haben könnte, als nur schwer realisierbar gelten. Darüber hinaus muss man mit der Frage nach einem stilistischen Einfluss, ob in der Musik oder in der Kunst generell, mit aller Vorsicht umgehen. Dennoch erscheint es sinnvoll, zum Schluss die Frage, wodurch Haydn diesen Siciliano-Stil kennengelernt hat, näher zu erörtern, da es sich bei diesem sinfonischen Siciliano zugleich um seine erste Auseinandersetzung mit dem Topos handelt.

¹⁹⁷ Vgl. H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, S. 214. Zu der im 18. Jahrhundert entwickelten Ästhetik der edlen Einfachheit, siehe Karsten Mackensen, *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts*.

Der bedeutendste Aspekt in diesem Zusammenhang lässt sich aus Haydns Biographie ableiten. Nachdem der junge Haydn wegen seines Stimmbruchs aus dem Chorknabendienst entlassen worden war, bewohnte er „ein armseliges Dachstübchen“ am Michaelerplatz in Wien.¹⁹⁸ In demselben Haus wohnte auch Pietro Metastasio (1698–1782), der einflussreichste Opernlibrettist des 18. Jahrhunderts. Griesinger zufolge habe Haydn durch ihn Nicola Antonio Porpora (1686–1768) kennengelernt, der 1752 oder Anfang 1753 nach Wien kam.¹⁹⁹ Bei diesem europaweit berühmten alten Meister aus Neapel arbeitete Haydn als Klavierbegleiter für dessen Gesangsunterricht. In seiner bekannten autobiographischen Skizze an Mademoiselle Leonore am 6. Juli 1776 schreibt Haydn, er habe von ihm „die ächten Fundamente der sezkunst“ erlernt²⁰⁰. Griesinger überliefert außerdem Haydns eigene Aussage: „Da fehlte es nicht an *Asino, Coglione, Birbante* und Rippenstößen; aber ich ließ mir alles gefallen, denn ich profitirte bey Porpora im Gesange, in der Komposition und in der italienischen Sprache sehr viel.“²⁰¹ Schenkt man der Überlieferung Griesingers Glauben, so liegt es nahe, dass Haydn durch diesen neapolitanischen Meister auch den *Siciliano*-Typ kennengelernt hat, der seinem ersten *Siciliano* als Vorbild zugrundeliegt.

Ein Vergleich des Stils von Porpora und Haydn ruft allerdings Zweifel an einem direkten Einfluss hervor, wie Akio Mayeda exemplarisch dargestellt hat.²⁰² In seiner 1735 in London veröffentlichten Kantatensammlung *XII Cantate a voce sola con basso*, findet sich eine Arie „*Parti con l'ombra*“, die aus stilistischen Gründen als *Siciliano* anzusehen ist (**Notenbeispiel 4-3**). Diese im damaligen Europa weit verbreitete Sammlung muss Porpora nach Wien mitgenommen haben und auch Haydn bekannt gewesen sein.²⁰³ Auffallend ist dabei, dass ein 3/8-Takt angegeben ist, obwohl das Werk selbst im 6/8-Takt notiert ist. Dies ist ein typisches Phänomen unter neapolitanischen *Scarlatti*-Nachfolgern,²⁰⁴ ein Phänomen jedoch, das Haydn

¹⁹⁸ Griesinger, a. a. O., S. 12.

¹⁹⁹ Ebd., S. 13.

²⁰⁰ Dénes Bartha (Hrsg.), *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, S. 77.

²⁰¹ Griesinger, a. a. O., S. 14. Auch in den Biographien von Dies und Carpani wird der für Haydn fruchtbare Unterricht des neapolitanischen Meisters erwähnt. Siehe Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, S. 33; Giuseppe Carpani, *Haydn. Sein Leben*, S. 51f.

²⁰² Akio Mayeda, *Nicola Antonio Porpora und der junge Haydn*.

²⁰³ Ebd., S. 42. Ein Exemplar befindet sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek (Signatur: SA.82.F.18) unter dem Titel „*All'Altezza Reale di Frederico Prencipe Reale di Vallia e Prencipe Elettorale di Hanover...*“.

²⁰⁴ Siehe etwa den Mittelsatz der Sinfonia zum *Ciro riconosciuto* (1739) Leonardo Leos, in: Douglass M. Green u. Gordana Lazarevich (Hrsg.), *The Eighteenth-Century Overture in Naples. Twenty Overtures* (= *The Symphony 1720–1840 A/1*).

und seinen Zeitgenossen fremd war. Darüber hinaus haben einige musikalische Züge wie jambische Akzentsetzung (T. 6), *Schleifer* (T. 7) und sprunghafte Melodieführung nichts mit dem sinfonischen Siciliano Haydns gemein. Trotz des stilistischen Unterschiedes kann die aus der Biographik abgeleitete Hypothese nicht grundsätzlich in Zweifel gezogen werden.

Denkbar ist nämlich, dass Haydn durch den persönlichen Kontakt mit Porpora den neapolitanischen Typ des Siciliano kennengelernt hat.

Andantino

Par - ti con l'om-bra è ver è ver

l'in - gan - no ed il pia - cer ed il pia - cer ma la mi - a fi - am - ma oh Dio ma la mi - a fi - am - ma oh Dio I - do - lo del Cor mi - o

del Cor mi - o Con l'om - bra *p* con l'om - bra non par - ti *f* Con l'om - bra non par - ti

Notenbeispiel 4-3: Nicola Antonio Porpora: XII Cantate a voce sola con basso, Kantate II, Arie, T. 1–21

Den zweiten Aspekt suggeriert das Repertoire instrumentaler Siciliani zu Haydns Zeit: Darin finden sich mehrere C-Dur-Siciliani, die eine unverkennbare Gemeinsamkeit mit Haydns sinfonischem Siciliano aufweisen (**Notenbeispiel 4-4**). Der Mittelsatz der spätestens 1769 komponierten *Sinfonie I:G4* von Carlo d'Ordonez (**Ordonez C-1**) ist allein mit Streichern besetzt, wobei – wie bei Haydn – wegen der zumeist unselbständig geführten Bratsche eine dreistimmige Textur entsteht. Charakteristisch sind außerdem die im *pizzicato* vorgetragene Bassstimme sowie die begleitende Akkordbrechung in Sechzehnteln (T. 5ff.). Der Adagio-Satz des *Violinkonzerts 9a:G1* (aus den späten 1760er oder frühen 1770er Jahren) von Josef

Myslivoček (**Myslivoček C-1**) unterscheidet sich zwar durch das formgliedernde Unisono (T. 4f.), den dynamischen Kontrast innerhalb des Hauptthemas sowie die *messa-di-voce*-Technik in der Solovioline (T. 9ff.) von Haydn und Ordonez, kann trotzdem hinsichtlich des *pizzicato*-Einsatzes ab T. 9 beispielsweise für einen Vergleich herangezogen werden. Das Charakteristische, durch das sich diese drei C-Dur-Siciliani aufeinander beziehen lassen, ist unter anderem die Siciliano-Figur im Dominantbereich, die mit einer Tonrepetition einsetzt. (**Notenbeispiel 4-5**). Zwar kann die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass Ordonez und Myslivoček der chronologisch frühere Siciliano-Satz Haydns als Modellkomposition gedient hätten. Jedoch legen die genannten Ähnlichkeiten vielmehr nahe, dass ein europaweit bekanntes C-Dur-Siciliano existierte, der als Prototyp des Siciliano schlechthin galt.²⁰⁵

²⁰⁵ Zumindest ist die Möglichkeit ausgeschlossen, dass Haydn seine vermeintliche Modellkomposition in der fast zeitgleichen Operpraxis gefunden hätte. Der Verfasser hat 20 Opern untersucht, die zwischen 1748 und 1761 in Wien uraufgeführt wurden und deren handschriftliche Partituren heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden. Daraus geht hervor, dass der Siciliano dort nur eine geringe Rolle spielte. Die einzige Komposition, die eine nennenswerte Nachwirkung gehabt haben muss, ist die Arie „*Intendo amico rio*“ aus Giuseppe Bonnos *Il re pastore* (siehe **Notenbeispiel 2-8**). Untersucht wurden folgende Werke: neun Opern von Wagenseil (*Alessandro nell'Indie* [1748], *Il Siroe* [1748], *L'Olimpiade* [1749], *Antigono* [1750], *Vincislao* [1750], *Gioas, re di giuda* [1755], *La cacciatrici amanti* [1755], *Demetrio* [1759?]); fünf von Nicolò Jommelli (*Catone in Utica* [1749], *Merope* [1749], *Achille in Sciro* [1749], *Didone abbandonata* [1749], *Ezio* [1749]); vier von Bonno (*Il re pastore* [1751], *L'eroe cinese* [1752], *L'isola disabitata* [1752]); zwei von Baldassare Galuppi (*Demetrio* [1748], *Artaserse* [1749]); eine von Tommaso Traetta (*Armida* [1761]) und eine von diversen Komponisten (*Andromeda* [1749]). Vgl. Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst der Kärntnerter vor 1747 bis 1776*, S. 399ff.

a) Carlo d'Ordonez: *Sinfonie G-Dur I:G4*, 2. Satz (Ordonez C-1), T. 1–6

Andante

Violino I
con sordino

Violino II
pizz.

Viola
pizz.

Basso
pizz.

b) Josef Mysliveček: *Violinkonzert G-Dur 9a:G1*, 2. Satz (Mysliveček C-1), T. 1–8

Adagio

Violino solo
p *f* *pp*

Violino I
p *f* *pp*

Violino II
p *f* *pp*

Viola
p *f* *pp*

Basso
p *f* *pp*

Notenbeispiel 4-4: Siciliani in C-Dur

a) Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:27*, 2. Satz, T. 8–12

Violino I

b) Carlo d'Ordonez: *Sinfonie I:G4*, 2. Satz (Ordonez C-1), T. 6–9

Violino I

c) Josef Mysliveček: *Violinkonzert 9a:G1*, 2. Satz (Mysliveček C-1), T. 14–17

Violino solo
p *f*

Violino I

Notenbeispiel 4-5: Vergleich zwischen drei C-Dur-Siciliani

4.1.2 Der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:12* und *Siciliani* in e-Moll

Haydn komponierte bis ca. 1775 neun *Siciliani* in Molltonarten, drei davon in e-Moll: Es handelt sich um den zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:12* (1763), den Kopfsatz der *Klaviersonate Hob. XVI:47^{bis}* (um 1765) und den dritten Satz des *Streichquartetts op. 17/1* (1771). Mit drei Belegen ist e-Moll die am häufigsten anzutreffende Molltonart in Haydns gesamtem *Siciliano*-Schaffen. Da diese e-Moll-*Siciliani* Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Thematik aufweisen, erscheint es sinnvoll, diese in einem kurzen Zeitraum in unterschiedlichen Gattungen entstandenen „Schwesterwerke“ zusammen in den Blick zu nehmen. Gerade aufgrund der Parallelität enthüllt sich umso deutlicher der Unterschied des zugrundeliegenden Gestaltungsprinzips, der im Folgenden analytisch dargestellt werden soll.

Der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:12* weist auf eine melancholische, pathetische und sogar dramatische Ausdrucksrichtung hin, deren Ursprung auf die italienische *opera seria* zurückgeführt werden kann.²⁰⁶ Es handelt sich bei diesem Moll-*Siciliano* nunmehr nicht um die bloße, unreflektierte Adaption eines vorgegebenen Stils, wie das beim ersten sinfonischen *Siciliano* der Fall war, sondern vielmehr um Haydns kritische und zugleich kreative Auseinandersetzung mit der Tradition. Dies zeigt sich insbesondere in der Rhythmik und Harmonik des Hauptthemas.

Der Satz setzt mit dem Anfangsgestus ein, der in jeder Hinsicht charakteristisch sowohl für die zeitgenössische als auch für die Haydnsche *Siciliano*-Komposition ist – der punktierte Rhythmus mit der melodischen Nebennotenbewegung $\hat{5} - \hat{6} - \hat{5}$ und den nachfolgenden drei Achteln in der Oberstimme sowie der trochäische Rhythmus der Begleitstimmen (**Notenbeispiel 4-6a**).²⁰⁷ Diese typische *Siciliano*-Textur wird jedoch bereits in T. 2 abgebrochen: Die durch Ausfall der begleitenden Stimmen hervorgehobene Zweiunddreißigstel-Figur leitet ein breites Arpeggio des verminderten Septakkordes im Unisono ein. Dieser dynamische und satztechnische Kontrast bewirkt nicht nur einen ausgesprochenen Klangeffekt, sondern er unterbricht auch die am Satzanfang manifestierte Trochäus-Rhythmik, indem alle Achtelnoten gleichmäßig akzentuiert werden. In folgenden Takten dominiert stattdessen das rhythmische Muster mit zwei Achtel-Schlägen auf der

²⁰⁶ H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, S. 249; ders., *Haydn: Chronicle and Works*. Bd. I: *The Early Years 1732–1765*, S. 562.

²⁰⁷ Siehe **3.6.1**.

zweiten und dritten Zählzeit, das in T. 4 zunächst von den Violinen im *staccato*, dann von den unteren Stimmen dargestellt wird. Das Unisono in T. 3 fungiert somit als Wendepunkt der Musik. Bemerkenswert ist dabei, dass die abgehobene Zweiunddreißigstel-Figur, die diesen schroffen Wandel veranlasst, auf die eröffnende Figur zurückgeführt werden kann (**Notenbeispiel 4-6b**). Die im Hauptthema dargestellte Gegenüberstellung von singender Melodie im *piano* und der Zweiunddreißigstel-Figur im *forte* wird in der Durchführung verschärft, indem Letztere wie ein orchestrales Rezitativ im Tutti vorgetragen wird (T. 29f., T. 33f. und T.42f.). Der Unisono-Abschluss der Exposition und Reprise lässt sich trotz fehlender Zweiunddreißigsteln darauf beziehen.

a) T. 1–12 (Hauptthema)

P
Adagio

Violino I
Violino II
Viola
Basso

1 2 #7 1

I^6 bII^6 $V(4-7)$ VI

8

HC

b) Zergliederung des punktierten Rhythmus in T. 1–2

c) T. 44–51 (Hauptthema in der Reprise)

V. I.
V. II.
Va.
Vc.

1 b2 #3 4 5

I^6 bII^6 $[vii^o6]$ IV^6 It^6 V

HC

Notenbeispiel 4-6: Joseph Haydn, *Sinfonie Hob. I:12*, 2. Satz

Was die Harmonik betrifft, so lässt sich aus der Behandlung des neapolitanischen Sextakkordes, der in den Kadenzvorgang in T. 5ff. eingebettet ist, Haydns Traditionsbewusstsein ablesen. Wie bereits erwähnt wurde, waren die Tiefalterierung der II. Stufe beim Schluss einer melodischen Einheit und die daraus entstehende Doppelleittonwirkung das einzige musikalische Element, das von der *Aria siciliana* des 17. Jahrhunderts auf den neuen Typus des Siciliano übertragen wurde. In der *Sinfonie Hob. I:12* wird die charakteristische Wendung $\hat{1} - \hat{b}2 - (\hat{1}) - \hat{\#}7 - \hat{1}$ dadurch unterstrichen, dass der Bass die „normale“ Tonfolge ($1 - 2 - \#7 - 1$) vorwegnimmt (siehe **Notenbeispiel 4-6a**).²⁰⁸ Haydn greift den Neapolitaner bereits seit der 1757/58 entstandenen *Sinfonie Hob. I:37*, seinem zweiten Beitrag zum sinfonischen Genre, auf. In den meisten Fällen vor der *Sinfonie Hob. I:12* erscheint er allerdings entweder im Kontext einer Kadenz gegen Ende der Durchführung (*Sinfonie Hob. I:37*, *Sinfonie Hob. I:17* und *Sinfonie Hob. I:8*) nur als Zwischenakkord oder Modulationsmittel (*Sinfonie Hob. I:17* und *Sinfonie Hob. I:19*). Der Siciliano-Satz der *Sinfonie Hob. I:12* ist das erste Beispiel überhaupt in Haydns Œuvre, dass der fragliche Akkord im Zuge eines Kadenzvorgangs innerhalb des Hauptthemas erklingt. Hier wird jedoch der erwartete tonikale Zielakkord der Kadenz in T. 7 durch den Akkord auf der VI. Stufe vorgehalten, und daran schließt sich unmittelbar eine Wiederholung von T. 2–4. Diese auf dem verlängerten Dominantakkord gestaltete Partie wirkt hier als Negation der tradierten Schlussfloskel des Siciliano (das Hauptthema erreicht in T. 10 eine HC). Der Neapolitaner erscheint auch an der entsprechenden Stelle in der Reprise (T. 49), wird allerdings dort umfunktioniert, indem sich die Melodie diesmal nach oben wendet und auf eine HC abzielt (**Notenbeispiel 4-6c**). Dadurch umgeht Haydn nicht nur die doppelleittonartige Wendung, sondern enttäuscht auch die vor dem Hintergrund der Exposition hervorgebrachte Erwartung, welche dort bereits eine erwartungsdiskrepante Wirkung entfaltete.

Die Idee des „abgeleiteten Kontrastes“ wird auch im langsamen Kopfsatz der *Klaviersonate Hob. XVI: 47^{bis}* aufgegriffen.²⁰⁹ Im Hauptthema wird der eröffnenden Siciliano-Textur eine

²⁰⁸ Kamien stellt analytisch dar, dass der Kontrast zwischen der diatonischen und tiefalterierten II. Stufe in der Melodie oder die harmonische Kontrast zwischen bII^6 und II^6 im Allgemeinen in Mozarts späteren Kompositionen eine besondere musikalische Wirkung entfaltet. Im Mittelsatz des *Klavierkonzertes KV 488* (Siciliano-Satz) sei diese Kontrastierung von großer Bedeutung für den gesamten weiteren Formverlauf. Roger Kamien, *Aspects of the Neapolitan Sixth Chord in Mozart's Music*, S. 94–106.

²⁰⁹ An dieser Stelle muss die langdiskutierte Frage nach der Authentizität der *Klaviersonate Hob. XVI:47^{bis}* erwähnt werden. Der erst 1788 bei Artaria als op. 55 veröffentlichte Erstdruck, der in der Tat nicht von Haydn nachweislich autorisiert wird, besteht aus folgender Satzfolge: 1) Moderato, 3/4, F-Dur; 2) Larghetto, 6/8, f-

fallende Unisono-Figur gegenübergestellt, deren Rhythmus aus dem ersten Zweitakter abgeleitet ist (**Notenbeispiel 4-7a**). Die Schlussfigur des Unisono-Abstiegs ($g - fis - e$) entspricht dem *Schleifer* in T. 2. Der enge musikalische Zusammenhang mit der *Sinfonie Hob. I:12* enthüllt sich insbesondere in der Reprise, in der dem absteigenden Unisono die gleiche Figur mit einem verminderten Septsprung folgt (T. 32; siehe T. 4 im **Notenbeispiel 4-7b**). Im Gegensatz zum „Schwesterwerk“ wird jedoch die im Hauptthema manifestierte „Polemik“ im Verlaufe des Satzes abgemildert, indem die Melodie gattungsgemäß in kleinere Noten zergliedert wird. Die aus T. 3 stammende Figur erscheint nämlich bei der erweiterten Wiederholung der Fortsetzungsphrase des Seitenthemas, bei der Sequenz in der Durchführung (wobei die punktierte Achtel durch einen Achtel-Vorschlag zur harmonischen Sechzehntel-Note verwandelt wird) und beim veränderten Hauptthema in der Reprise nicht als Kontrast zur „eigentlichen“ Siciliano-Textur, sondern als melodische Verzierung.

Moll; 3) Allegro, 2/4, F-Dur. Bei dieser Artaria-Ausgabe, die in Hobokens thematischem Katalog als XVI:47 nummeriert wurde, ist die Haupttonart F-Dur, der Siciliano-Satz steht im 2. Satz mit der Tempobezeichnung *Larghetto*. In dem wohl um 1770 entstandenen, heute in A-Wgm unter der Signatur VII 40623 vorhandenen Manuskript ist jedoch die fragliche Sonate in E-Dur oder e-Moll geschrieben. Dabei entfällt der Moderato-Hauptsatz bei der Artaria-Version, weshalb dementsprechend die übrigen Sätze transponiert nach vorne rücken. Diesem folgt ein E-Dur-Satz mit der Bezeichnung *Tempo di Menuet*, der im Artaria-Druck fehlt. Die Abschrift VII 40623 besteht also aus folgenden Sätzen: 1) Adagio, 6/8, e-Moll; 2) Allegro, 2/4, E-Dur; 3) Finale. Tempo di Menuet, 3/4, E-Dur. Heute sind sich Haydn-Forscher darin einig, dass nicht die Artaria-Ausgabe, sondern die Abschrift der Gesellschaft der Musikfreunde die authentische Satzfolge aufweist, obwohl auch sie nicht vom Komponisten nachweislich autorisiert wird (Peter A. Brown, *Problems of Authenticity in Two Haydn Keyboard Works [Hoboken XVI:47 and XIV:7]*, S. 89f.; Georg Feder, *Kritischer Bericht zu Klaviersonaten I. Folge [JHW XVIII/1]*, S. 99f.). Die Authentizität des Moderato-Satzes bei der Artaria-Ausgabe wird zwar nicht direkt in Abrede gestellt (Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, S. 25), jedoch wegen des für Haydn zu primitiven und mit den übrigen Sätzen inkompatiblen Stils als zweifelhaft bewertet (Jens Peter Larsen, *Eine bisher unbeachtete Quelle zu Haydns frühen Klavierwerken*, S. 194; Georg Feder, *Probleme einer Neuordnung der Klaviersonaten Haydns*, S. 99; Brown, a. a. O., S. 89.). Die Plausibilität der Erscheinungsform in e-Moll/E-Dur wird auch durch den musikalischen Zusammenhang zwischen den Eröffnungsgesten jedes Satzes unterstützt: 1) Der erste Takt aller drei Sätze ist von einer fallenden Quinte geprägt, und 2) haben alle drei Sätze die Akkordfolge I – I⁶ – IV – I⁶ in den ersten zwei Takten gemeinsam. Nicht endgültig gelöst werden kann jedoch das Problem, welche Tonart die Ursprüngliche ist. In der Gesamtausgabe hält Feder in Rücksicht auf die Authentizität der Abschrift VII 40623 e-Moll/E-Dur für authentisch. Andererseits ist Brown der Meinung, es handle sich bei VII 40623 um die aus praktischen Gründen nach E transponierte Version, denn das Werk müsse mit einem Klavier mit dem höchsten Ton d³ gespielt worden sein (Brown, a. a. O., S. 91f.). In der vorliegenden Arbeit wird der Gesamtausgabe folgend die Version in e-Moll/E-Dur in Betracht gezogen.

a) T. 1–8 (Hauptthema)

b) T. 20–37 (Durchführung – Reprise)

Vgl. Sinfonie Hob. I: 12, 2 Satz, T. 3–4

Notenbeispiel 4-7: Joseph Haydn: Klaviersonate Hob. XVI:47^{bis}, 1. Satz

Der dritte e-Moll-Siciliano, der langsame Satz des *Streichquartetts op. 17/1*, knüpft mit der Grundidee an die *Klaviersonate Hob. XVI:47^{bis}* an, sowie ferner mit der doppeltonartigen Wendung bei der Kadenzierung an die *Sinfonie Hob. I:12* (**Notenbeispiel 4-8a**). Was diesen Streichquartettsatz charakterisiert, ist jedoch nicht Kontrastierung, sondern das Kompositionsprinzip, nach welchem kleine musikalische Gedanken mithilfe veränderter oder

erweiterter Wiederholung entwickelt werden. Das Hauptthema, dessen Grundlage ein achttaktiger „Satz“ ist, wird auf sechzehn Takte erweitert. Dies ergibt sich erstens daraus, dass sich die wiederholte Grundidee an der Stelle, wo eine Zäsur gesetzt werden könnte, weiter entwickelt. Die erweiterte Präsentationsphrase mündet über eine harmonische Abweichung ($v^6 - VI^7 - Ger_5^6$) in eine HC (T. 6), jedoch vermeidet Haydn durch Umkehrung des Dominantakkordes auf der letzten Zählzeit des Taktes wiederum eine klare Zäsur. Die Sequenz in der Fortsetzungsphrase (T. 7f.) lässt sich hinsichtlich des musikalischen Gestus auf T. 5 beziehen (charakteristisch ist insbesondere der Septakkord auf der VI). Nicht zu übersehen ist dabei, dass diese Sequenz auf der Bassbewegung $1 - 2 - \#7 - 1$ gebildet wird, also auf der Bassbewegung, die bereits in der Präsentationsphrase dargestellt wurde. Die musikalische Wirkung der doppelleitonartigen Schlussfloskel in der Oberstimme wird somit dadurch potenziert, dass sie durch die zweimalige Wiedergabe im Bass mit diatonischer Sekunde antizipiert wird.²¹⁰ Der zweite Grund für die Verdoppelung des Umfangs des Hauptthemas ist eine Wiederholung der Fortsetzungsphrase, die mittels einer weitläufigen Quintfallsequenz nun auf sechs Takte ausgedehnt wird. Interessanterweise integriert Haydn in diese Sequenz erneut die erweiterte Grundidee der Präsentationsphrase: Die absteigende Linie $\hat{1} - \hat{7} - \hat{6} - \hat{5}$, die in den Sechzehntel-Noten der Violinstimme enthalten ist, weist auf die Bassbewegung von T. 4–6 hin.

Das Hauptthema und Seitenthema werden allein mit einer reharmonisierten Grundidee überbrückt, die hinsichtlich ihrer Funktion innerhalb der Exposition angemessener als Übergang von einem melancholischen Moll-Siciliano zu einem anmutigen Dur-Siciliano bezeichnet werden dürfte (**Notenbeispiel 4-8b**). Nicht zu übersehen ist dabei, dass die Wendung von *dis* nach *d* in der ersten Violine (T. 18) bereits im Hauptthema vorweggenommen wird (siehe die Bass-Stimme in T. 4). Im Seitenthema, das aufgrund der neu eingeführten Akkordbrechung die Textur einer *Canzonetta* aufweist, wird die Grundidee des Hauptthemas umgedeutet: Die erste punktierte Viertel-Note fällt aus, und der von $\hat{5}$ nach $\hat{1}$ absteigenden Figur folgen sequenzmäßige Repetitionen der punktierten Figur. Das Thema wird zunächst durch eine unmittelbare Wiederholung mit einer melodischen Variation (T. 21–

²¹⁰ Reginald Barrett-Ayres weist mit Recht auf ein „astonishing harmonic adventure“ des Hauptthemas hin, sieht jedoch problematischerweise den neapolitanischen Sextakkord in T. 9 bloß als dessen Teilmoment. Dass er die Tradition des Siciliano völlig außer Acht lässt, lässt sich aus einer weiteren Bemerkung zu diesem Akkord erkennen: „Haydn suddenly seems to have become aware that the Neapolitan chord is a useful method of prolonging a cadence [...]“. Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*, S. 89.

22), dann durch Sequenzierung der in T. 23 dargestellten Figur erweitert. Die Quintfallsequenz in T. 24–26 lässt sich mit Blick auf die verwendete Akkordfolge ohne weiteres auf diejenige in T. 11–13 zurückführen. Schließlich wird der Nachsatz ab T. 29, welche erneut auf die Textur des Hauptthemas hinweist, unmittelbar wiederholt. Dabei gestaltet Haydn jedoch den zweiten Takt (T. 34) um und knüpft daran eine ersetzte Schlussfloskel an, welche wiederum repetiert wird.

a) T. 1–16 (Hauptthema)

Vgl. Klaviersonate Hob. XVI:47^{bis}, i, T. 1–2
P Präsentationsphrase
 Adagio b.i.

Vgl. Sinfonie Hob. I:12, ii, T. 5–7
 Fortsetzungsphrase
 1 [^] b2 [^] #7 1

Violino I
 Violino II
 Viola
 Basso

1 2 #7 1 7 6 5 1 2 #7 1

v⁶ VI⁷ Ger⁵ V V⁶ VI⁵ ii V⁵ i bII⁶ V⁴ i

Fortsetzungsphrase (2)
 HC → ? 1 [^] b2 [^] #7 1 PAC

i^v2 VII⁶5 III² VI⁶5 ii² V⁶5 i bII⁶ V⁴ i PAC

b) T. 17–40 (Überleitung – Seitenthema)

Rolle spielt. In dieser Hinsicht könnte dieser Siciliano in den allgemeinen Kontext von Haydns intensiver Auseinandersetzung mit der Variationstechnik um 1770 einbezogen werden, welche im folgenden Kapitel näher erörtert werden soll. Der Satz lässt sich andererseits hinsichtlich seiner fortgeschrittenen harmonischen Konzeption von den vorangegangenen „Schwesterwerken“ abgrenzen. Dies zeigt sich nicht allein im Gebrauch alterierter Akkorde (dem *German-Sixth* und dem neapolitanischen Sextakkord) oder von Quintfallsequenzen mithilfe von Septakkorden, sondern auch darin, dass die Kontrastierung zwischen einer eigentlichen und alterierten Note ($b\hat{2} - \hat{2}$ oder $\#7 - \hat{7}$) als Mittel der Ausdruckssteigerung verwendet wurde. Darüber hinaus wird die Grundidee bei jeder Erscheinung in der Exposition sowie Durchführung neu harmonisiert (**Notenbeispiel 4-9**). Eine derartig vielfältige, verfeinerte und organisierte Harmonik dokumentiert Haydns neue Dimension des Siciliano-Schaffens, die über seine Siciliani vor 1770 weit hinausgeht.

The image displays six systems of piano accompaniment for Joseph Haydn's String Quartet op. 17/1, 3. Satz. Each system consists of a treble and bass staff. The bass staff includes figured bass notation. The systems are labeled as follows:

- T. 1f.**: e: i V₃⁴
- T. 3f.**: e: V₅⁶ i V₆⁶
- T. 17f.**: e: i G: IV⁶ V₅⁶
- T. 29f.**: G: I V₃⁴ ₅⁶ I
- T. 33f.**: G: I [vii^{o4}₃] V₅⁶
- T. 41f. (Durchführung)**: e: V₅⁶ [vii^{o4}₃] V₅⁶

Notenbeispiel 4-9: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 17/1, 3. Satz, Umdeutungen der Grundidee*

4.1.3 Andere Sinfonien

Haydn komponierte seit seinem Antritt am Eszterházy'schen Hof oftmals Sinfonien mit einem oder mehreren Solospielern. Dies hängt zweifellos damit zusammen, dass ihm als (Vize-) Kapellmeister ständig spieltechnisch hochqualifizierte Orchestermmitglieder zur Verfügung standen. Von solchen konzertanten Sinfonien der 1760er Jahre ist die *Sinfonie Hob. I:31* (1765) nicht nur dadurch abgehoben, dass das ganze Werk ungewöhnlicherweise mit vier Hörnern besetzt ist, sondern auch dadurch, dass im zweiten Satz, der den Topos des Siciliano

aufweist, die melodietragenden Soloinstrumente völlig in den Kontext einer *sinfonia concertante* integriert sind.²¹¹ Haydn konzipiert diesen Siciliano-Satz als ein musikalisches Gespräch zwischen Hörnern, Solovioline, Solovioloncello und *ripieno* (**Abbildung 4-1**).

Im Hauptthema (T. 1–4) stellt die Solovioline (*Violino principale*) die bereits ausgezierte Melodie dar, während das *ripieno* sie im *pizzicato* in der trochäischen Rhythmik unterstützt. Dieses Thema gilt als Ausgangspunkt für den ganzen Satz, d. h. die nachfolgend präsentierten Gedanken gehen in melodischer sowie rhythmischer Hinsicht auf das Hauptthema zurück. Dies lässt sich am deutlichsten dadurch erkennen, dass alle relevanten Formabschnitte – Hauptthema, Überleitung, Seitenthema, Schlussgruppe, Durchführung und Rückleitung – mit der aus T. 1 stammenden Siciliano-Figur einsetzen. Auf das Hauptthema antwortend tragen die D-Hörner in T. 5ff. zusammen mit den *ripieno*-Violinen eine verkürzte Form des Hauptthemas vor, um so die harmonische Geschlossenheit zu unterstreichen. Das Hauptthema kehrt in T. 7ff. in der ursprünglichen Textur zurück, wird jedoch nun als Überleitung umgedeutet. Das vom Hauptthema abgeleitete Seitenthema ab T. 13 setzt mit einem Solospiel der G-Hörner ein, das durch den Orgelpunkt a^2 der Solovioline überlagert wird. Innerhalb des kadenziellen Vorgangs ab T. 17 übernimmt die Solovioline wieder eine führende Rolle und trägt eine virtuose Passage in hoher Lage vor (hier ist mit dem h^3 der höchste Ton des ganzen Satzes erreicht). In T. 19 wird jedoch die erreichte PAC durch eine aufsteigende Unisono-Figur des *ripieno* in tiefer Lage „negiert“. Zu bemerken ist dabei, dass diese Parenthese nicht ein Fremdkörper im eigentlichen Sinne des Wortes ist, sondern in rhythmischer Hinsicht auf die Figur von T. 3 bezogen werden kann, also diejenige Figur, die ursprünglich aus der Siciliano-Figur von T. 1 abgeleitet wurde (**Notenbeispiel 4-10**).²¹² Nach einem Wechselspiel zwischen Violine und Violoncello ergreift das Violoncello erstmals die Initiative (T. 24f.). Auf eine aufsteigende Zweiunddreißigstel-Figur, die diesmal die erreichte HC unterstreicht,²¹³

²¹¹ Haydn hat bereits im Kopfsatz der *Sinfonie Hob. I:72* (1763) vier Hörner als Soloinstrumente zum Einsatz gebracht. Jedoch entfallen sie gänzlich im zweiten Satz, der als Konzertsatz für die Flöte und Violine konzipiert ist. Zu einer vergleichenden Betrachtung der Kopfsätze der *Sinfonien Hob. I:72* und *Hob. I:31* sowie des Finalsatzes der *Sinfonie Hob. I:73* »*La Chasse*« (1780), siehe Marianne Danckwardt, *Hornsignale in Joseph Haydns Sinfonien*, S. 36–44.

²¹² Siehe **4.1.2**.

²¹³ Bei dieser Figur ist der Zusammenhang mit dem Siciliano-Motiv offensichtlicher, da die punktierte Achtel-Note beibehalten wird.

folgt eine Codetta des *ripieno* (T. 27ff.),²¹⁴ in der sich der kadenzielle Vorgang in einer äußerst zurückgenommenen Form (*pianissimo* ohne melodische Auszierung) wiederholt. Die Exposition schließt mit einer solistischen Passage des Violoncello ab. In der ersten Hälfte der Durchführung tragen alle beteiligten Instrumente wechselhaft Gedanken aus der Exposition vor: die Hörner in T. 36–38 (das Seitenthema kombiniert mit der Zweiunddreißigstel-Figur aus T. 16), das *ripieno* in T. 39–40 (eine fragmentarische Darstellung des Motivs aus T. 5), die Solovioline in T. 41–43 (das transformierte Hauptthema in der ursprünglichen Textur), das Violoncello in T. 43–46 (die aufsteigende Zweiunddreißigstel-Figur mit der Sechzehntel-Figur aus T. 1), und schließlich die Solovioline in T. 47–51, wobei die aus T. 4 stammende Figur sequenziell wiederholt wird. Bei der zweiten Hälfte der Durchführung (T. 52ff.) handelt es sich um die Rückleitung zur Reprise. Dabei wird dem im *piano* dargestellten Gedanken aus der Coda unmittelbar ein Unisono im *forte* gegenübergestellt, das in eine „barocke“ Sequenz der Violoncello-Figur aus T. 32ff. mündet. In der Reprise (T. 59ff.) verzichtet Haydn sowohl auf das Hauptthema als auch auf die erste Hälfte des Seitenthemas, wahrscheinlich aus dem Grund, dass eine wörtliche Wiederholung der durch den punktierten Rhythmus geprägten Melodie eine Tautologie hervorrufen würde. Dort knüpft die notengetreu wiederholte Überleitung, die das Hauptthema vertritt, unmittelbar an das Wechselspiel aus der zweiten Hälfte des Seitenthemas an.

Auf der klar gegliederten Sonatenform-Anlage beruhend verteilt Haydn die Soloinstrumente so, dass sich die melodietragenden Instrumente immer in einer kurzen Zeitspanne abwechseln: Abgesehen vom erweiterten *ripieno* in der Rückleitung übernimmt keines der Instrumente länger als fünf Takte eine melodieführende Rolle. Der häufige Wechsel des führenden Instrumentes hat selbstverständlich die Änderung der Klangfarbe und Tonlage zur Folge. Nicht zu übersehen ist darüber hinaus, dass auch das *ripieno* etwa durch kontrastierende Einsätze der Unisono-Figur einerseits und den häufigen Wechsel der Spielart (*pizzicato* – *coll'arco*) andererseits zu einer akustischen Bereicherung beiträgt. Dank solch kalkulierter Instrumentierung gelingt es Haydn, diesen monothematisch konzipierten Satz in ein facettenreiches Klangbild zu verwandeln.

²¹⁴ Der Abschnitt ab T. 27 weist zweifellos den Gestus einer Schlussgruppe auf, obwohl das Seitenthema niemals eine eindeutige PAC (EEC) erreicht. Bei Hepokoski und Darcy wird ein solcher irregulärer Einsatz als C^{Pre-EEC} etikettiert (James Hepokoski u. Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory*, S. 59f.).

Exposition P C^p TR S C

Taktzahl	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
Hörner in D													X	X	X	X																			
Hörner in G					X	X	X																												
Violino principale	X	X	X	X				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X													
Violoncello																					X	X	X	X	X							X	X	X	
Streicher (ripieno)					X	X	X																						X	X	X	X	X	X	

G: PAC PAC HC → PAC HC PAC PAC
D: HC

Durchführung (S) (P) (C) RTR

Taktzahl	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58
Hörner in D	X	X	X																				
Hörner in G				X	X																		
Violino principale						X	X	X				X	X	X	X	X							
Violoncello									X	X	X												
Streicher (ripieno)				X	X												X	X	X	X	X	X	

D: G: C: a: e: d: C: e: G: HC PAC HC

Reprise TR (S) C

Taktzahl	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78
Hörner in D																				
Hörner in G																				
Violino principale	X	X	X	X	X	X	X	X												
Violoncello						X	X	X	X	X							X	X	X	X
Streicher (ripieno)											X	X	X	X	X	X				

G: HC HC PAC PAC

Legend: = pizzicato, = Unisono

Abbildung 4-1: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:31*, 2. Satz, Formübersicht und Verteilung der Soloinstrumente

Hauptthema

Violino principale

T. 20

T. 25f.

Violino I

Notenbeispiel 4-10: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:31*, 2. Satz, abgeleiteter Kontrast

Im Vergleich zu den im gleichen Zeitraum entstandenen kammermusikalischen Siciliani, in denen Haydn mit verschiedenen Variationstechniken experimentiert, weist der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:46* (1773) eine äußerst einfache, sogar formelhafte Satzkonstruktion auf, in der fragmentarische Gedanken mittels bloßer Wiederholung erweitert werden. Das Hauptthema beruht auf dem Schema, für das Robert Gjerdingen die Bezeichnung *DO-RE-MI* geprägt hat: Es handelt sich dabei um einen von ersten bis zum dritten Skalenton aufsteigenden Terzzug.²¹⁵ Auf der Grundlage dieser insbesondere in der Musik bis zum mittleren 18. Jahrhundert präferierten Anfangsfloskel wird die aus zwei gegensätzlich gestalteten Takten bestehende Kopplung dreimal wiederholt. Infolgedessen geschieht im Hauptthema ein Texturwechsel auf der mikrostrukturellen Ebene (siehe **Notenbeispiel 3-5a**). In T. 7 wird jedoch statt des Siciliano-Motivs die im *staccato* gleichmäßig artikulierte Sechzehntel-Figur aufgegriffen. Die isolierte Sechzehntel-Figur führt, ohne eine klare Kadenz zu bilden, zum neuen Formabschnitt (Fortspinnung) in der Dominanttonart, der wiederum aus Wiederholungen einer eintaktigen Einheit besteht. Interessanterweise wird auch in diesem Abschnitt nicht die neu eingeführte Akkordbrechung, sondern die ostinatoartig repetierte Sechzehntel-Figur weiterentwickelt. Eine solche Umkehrung der scheinbaren Hierarchie wird in der Reprise auf eine extreme Weise vertont: Haydn verschmelzt dort nämlich das Hauptthema und den Fortspinnungsabschnitt mittels einer weitläufigen, ja lehrbuchmäßigen Quintfallsequenz (i – iv – vii – III – VI – ii – V – i). Die Arpeggio-Figur aus T. 8ff. wird dabei nicht mehr aufgegriffen. Daraus ergibt sich ein 10 Takte lang andauerndes *Perpetuum mobile*, das permanent im Vordergrund der Musik steht. Dass alle großen Teile der Sonatenform mit dem charakteristischen Gestus des Siciliano einsetzen und sich der zugrundeliegende Topos deutlich manifestiert, lässt den Hörer naturgemäß erwarten, dass das Eröffnungsmotiv als Kerngedanke im weiteren Satzverlauf mehr oder weniger entwickelt würde. Haydn bevorzugt jedoch stattdessen eine zunächst untergeordnet erscheinende Komponente und täuscht damit die Erwartung des Hörers. Insofern könnte dieser Siciliano als ein Vorläufer des zweiten Satzes aus dem *Streichquartett op. 54/1* angesehen werden, in dem die einkomponierte Hörererwartung eine wesentliche Rolle spielt.²¹⁶

²¹⁵ Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, S. 77ff.

²¹⁶ Siehe **6.1**.

Die harmonische Strategie dieses Satzes enthüllt dagegen eine andere Seite von Haydns Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos. In T. 14ff. findet zunächst ein harmonisches Changieren zwischen ii^6 und I^6 statt. Bemerkenswerterweise lässt Haydn dabei vorübergehend den neapolitanischen Sextakkord erklingen, indem das *dis* (= *es*) der Melodie als Vorschlag dem „eigentlichen“ Ton *e* vorangeht (**Notenbeispiel 4-11a**). Dieser doppeldeutige Akkord ($bII^6 \rightarrow ii^6$) kommt weiterhin innerhalb des Kadenzvorgangs ab T. 19 zur Anwendung. Damit wird der ursprüngliche Topos, der im Verlauf der Exposition deutlich in den Hintergrund gedrängt wurde, andeutungsweise evoziert. Eine noch wichtigere Rolle spielt die neapolitanische Wendung in der Durchführung. Erstens wird sie in den Kadenzvorgang in fis-Moll eingebettet (**Notenbeispiel 4-11b**). Die doppelleittonartige Bewegung der Melodie wird dadurch hervorgehoben, dass die Bratsche die einfache Leittonbewegung antizipiert. Zweitens fungiert die tiefalterierte II. Stufe in T. 38 als Wendepunkt von fis-Moll nach h-Moll ($b\hat{2}$ von fis-Moll wird als $\hat{6}$ von h-Moll umgedeutet), und macht somit die Rückkehr zur Reprise im folgenden Takt erst möglich. Diese Auffassung wird durch die dynamische sowie klangliche Akzentuierung unterstützt.

a) T. 14-22

dis = es

Violino I
Violino II
Viola
Basso

D: $bII^6 \rightarrow ii^6$ I^6

I^6 $bII^6 \rightarrow ii^6$ V^7 PAC

b) T. 31-39

Violino I
Violino II
Viola
Basso

fis:

i $^6 bII^6$ V PAC $h:$

Reprise

Notenbeispiel 4-11: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:46*, 2. Satz, Auszug der Streicher

Abschließend sollen diejenigen sinfonischen Werke besprochen werden, die, wenngleich sich in ihnen nicht der Siciliano-Topos manifestiert, dennoch in mehrerer Hinsicht Anknüpfungspunkte zum Siciliano aufweisen. Der dritte Satz der *Sinfonie Hob. I:108* (*Sinfonie „B“*) setzt zwar mit einem punktierten Rhythmus ein, jedoch handelt es sich um ein Fugato im Rahmen der Sonatenform: Innerhalb des Hauptthemas wird die von der zweiten Violine präsentierte Melodie (*Dux*) zunächst in der Dominanttonart durch die erste Violine (*Comes*), dann wieder in der Haupttonart durch den Bass (*Dux*) imitiert (**Notenbeispiel 4-12a**). Die Sequenz (T. 13ff. und 20ff.) sowie die thematische Engführung (T. 27f.) zählen zu den kontrapunktischen Techniken, die untrennbar mit dem Duktus der Fuge verbunden sind. Historisch gesehen stand der Siciliano, ursprünglich ein weltlicher Gesang, der im 18. Jahrhundert aber auch mit der Vorstellung eines ländlichen Tanzes verbunden war, denkbar weit entfernt vom strengen, „gelehrten“ Stil.²¹⁷ Zu bemerken ist darüber hinaus, dass das Thema nicht auf Haydn selbst zurückzugehen scheint, denn auch Mozart hinterließ ein Fugenfragmente über ein Thema, dessen Beginn mit demjenigen von Haydn identisch ist (*Fuge in c-Moll KV Anh.39 [383^d]*; **Notenbeispiel 4-12b**). Es liegt also nahe, dass sich Haydn auf ein präexistentes Fugenthema berufen hat.²¹⁸ In der Wiener Kompositionspraxis wurden Fugen im 6/8-Takt, der mit dem punktierten Rhythmus einsetzen, bis ins 19. Jahrhundert hinein produziert.²¹⁹ Der fragliche Satz muss somit in diesem Kontext betrachtet werden.

²¹⁷ In seiner späteren Schaffensperiode unterwirft Haydn einen Siciliano-Gedanken einem kontrapunktischen Duktus und versucht damit, die Entwicklungsmöglichkeiten des Siciliano zu erweitern. Als Kulminationspunkt dieses Versuchs gilt der Kopfsatz des *Streichquartetts op. 76/5*, bei welchem das auf dem Siciliano beruhende Eröffnungsthema in der Coda in ein Fugato transformiert wird. Dieses Beispiel lässt sich jedoch vom Adagio-Satz der *Sinfonie Hob. I:108* unterscheiden, da beim Letzteren das mit dem punktierten Rhythmus einsetzende Thema von Anfang an ein Fugato bildet. Bei Ersterem hingegen erscheint das Fugato als Folge vom Entwicklungsprozess des Siciliano-Themas. Näheres dazu, siehe **6.3.3**.

²¹⁸ Landon führt das fragliche Fugenthema auf Johann Joseph Fux (1660–1741) zurück, Johann Zürcher dagegen auf Arcangelo Corelli (1653–1713): Landon, a. a. O., S. 225; Johann Zürcher, *Über einige Fragmente Mozarts. Fragen, Hypothesen, Vorschläge*, S. 420.

²¹⁹ Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Florian Leopold Gassmann, *Streichquartett D-Dur H.404* (möglicherweise 1760er Jahre); Johann Georg Albrechtsberger, *Adagio und Fuge g-Moll S.109* (1801), 2. Satz; Johann Mederitsch-Gallus, *Streichquartett F-Dur op. 6/1* (ca. 1802), 1. Satz.

a) Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:108*, 3. Satz, T. 1–10 (Hauptthema)

b) Wolfgang Amadé Mozart: Fragment einer *Fuge KV Anh.39 (383^d)*, T. 1–8

Notenbeispiel 4-12: Vergleich der Fugenthemen bei Haydn und Mozart

Die zweiten Sätze der *Sinfonie Hob. I:72* (1763) und der *Sinfonie Hob. I:48* (1769) sind im Zusammenhang mit Haydns sinfonischen Siciliani der 1760er Jahre bemerkenswert, obwohl die beiden Sätze nicht durch den punktierten Rhythmus geprägt sind.²²⁰ Die Hauptthemen der beiden Sätze beruhen nämlich gerade auf der Figur, die in der *Sinfonie Hob. I:12* und in *Hob. I:31* als die vom Siciliano-Motiv abgeleitete Gestalt eine wichtige Rolle spielt (**Notenbeispiel 4-13**). Insbesondere der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:72* zeigt einen engen Zusammenhang mit dem Siciliano-Satz der *Sinfonie Hob. I:31*, der sich nicht nur in der identischen Tonart (G-Dur) und dem konzertanten Duktus zeigt, sondern auch darin, dass das Eröffnungsmotiv in eine kontrastierende und zugleich formgliedernde Unisono-Figur transformiert wurde (T. 23f.).²²¹ Obwohl die beiden Sätze im 6/8-Takt aufgrund des fehlenden punktierten Rhythmus nicht auf den Siciliano-Topos zurückgeführt werden können, stehen sie trotzdem den im gleichen Zeitraum entstandenen Siciliani nahe.

²²⁰ Der punktierte Rhythmus der Melodie erscheint dort ausschließlich im Kontext einer Kadenz. Da eine Kadenz im klassischen Stil mit einer abweichenden Rhythmik akzentuiert zu werden pflegte, spricht die Präsenz des punktierten Rhythmus selbst nicht dafür, dass sie typisch für einen Siciliano angesehen werden könnte.

²²¹ Landon sieht „äußere“ Parallelitäten zwischen der *Sinfonie Hob. I:72* und *Sinfonie Hob. I:31* in folgenden drei Punkten: 1) Strophische Variation des Finales mit dominierenden Soloinstrumenten und einer Coda im *Presto*, 2) Besetzung von vier Hörnern im konzertanten Verfahren und 3) Verwendung des Cembalo als Generalbass (Landon, a. a. O., S. 71).

a) Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:72*, 2. Satz, T. 1–4

Violino Solo

Andante

b) Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:48*, 2. Satz, T. 1–4

Violino I

Adagio

Notenbeispiel 4-13: Ableitung von der Siciliano-Figur?

4.2 Siciliani in sonstigen Gattungen

Außer der Sinfonie spielte der Siciliano auch in fast allen instrumentalen Gattungen, mit denen Haydn sich in den 1760er bis 1770er Jahren kontinuierlich beschäftigte, eine Rolle. Im vorliegenden Abschnitt werden Haydns Verwendung des Siciliano-Topos in den Werken, die für gewöhnlich der Kategorie der sogenannten Gelegenheitskompositionen zugeschrieben werden, skizzenhaft dargestellt. In solchen zweckmäßig komponierten Werken verzichtete Haydn zwar auf Experimente mit dem Siciliano-Topos. Jedoch darf andererseits nicht unterschätzt werden, dass zahlreiche schablonenhafte Siciliani, die damals produziert wurden,

gerade die Grundlage des Siciliano-Verständnisses seitens des Hörers bildeten, mit der Haydn in seinen „seriösen“ Gattungen zu spielen versuchte.

Für das Streichtrio schrieb Haydn neben dem Kopfsatz aus *Hob. V:21*²²² zwei Siciliani, die der galanten Stilrichtung zuzuordnen sind. Beide Werke – der Kopfsatz aus *Hob. V:2* und *V:13* – weisen nicht die Textur einer barocken Triosonate auf, in der sich zwei gleichberechtigte Instrumente, gestützt auf ein Bassfundament, selbstständig zu bewegen pflegen. Stattdessen dominiert dort die erste Violine als Trägerin der Melodiestimme, die zwei übrigen Instrumente werden dagegen ihr untergeordnet. Die zweite Violine wird größtenteils parallel mit der ersten Violine oder dem Basso geführt. In *Hob. V:13* trägt sie zwar gelegentlich eigene Begleitfiguren vor (T. 11f., T. 26ff. und T. 45f.), jedoch wird die beschriebene Hierarchie durch den Satz hindurch aufrechterhalten. In *Hob. V:2* beruht das Hauptthema auf der „umgekehrten Periode“, wobei der Nachsatz eine überleitende Funktion übernimmt. Auf eine HC von F-Dur folgt unmittelbar das Seitenthema in C-Dur, das durch Einführung neuer Figuren vom Hauptthema abgegrenzt ist (T. 9f.). Die Fortsetzung des im Hauptthema dargestellten Siciliano-Charakters zeichnet sich jedoch dadurch aus, dass die punktierte Figur in T. 11ff. auf dem stehenden Dominantseptakkord wiederholt wird. In *Hob. V:13* dominiert ebenfalls im ganzen Satz der Charakter des Siciliano, der im Hauptthema durch die in jedem Takt erklingende Figur, die schleppende Rhythmik und den *Schleifer* in T. 2 in höchstem Maße unterstrichen werden. Der prozentuale Anteil des punktierten Rhythmus weist dementsprechend einen verhältnismäßig hohen Wert auf (38,6% bei *Hob. V:2*; 31,0% bei *Hob. V:13*).

Trotz des Unterschiedes in der Formanlage kann man aus der Gestaltung nach dem Doppelstrich ein gemeinsames Schema ablesen. In beiden Werken wird zunächst das mehr oder weniger transformierte Hauptthema in einer Molltonart präsentiert. Dabei bringt Haydn in dieses „abgedunkelte“ Hauptthema einen spannungsvollen Klang ein, indem ein verminderter Septakkord an einer exponierten Stelle gesetzt wird: Bei *Hob. V:2* prägt der Akkord im eröffnenden Takt der zweiten *Rotation* (T. 22) einen Kontrast zur allein einsetzenden Violine I aus; in *Hob. V:13* hingegen wird der *Schleifer* mit dieser scharfen Dissonanz harmonisiert (**Notenbeispiel 4-14**). Auf diesen viertaktigen, harmonisch geschlossenen Abschnitt folgt eine reihenhafte Wiederholung eines melodischen Fragments

²²² Siehe **2.2.1**.

mit einer einfachen Begleitung, was an die Durchführung der *Sinfonie Hob. I:27* erinnert. Insbesondere *Hob. V:13* zeigt in Hinsicht auf die ununterbrochene Akkordbrechung der zweiten Violine sowie die Rückkehr in die Haupttonart mittels einer Sequenz einen deutlicheren Zusammenhang mit dem sinfonischen Siciliano.

a) *Streichtrio Hob. V:2, 1. Satz, T. 22–27*

Violino I
Violino II
Basso

g: vii^o₃⁴ PAC

b) *Streichtrio Hob. V:13, 1. Satz, T. 23–28*

Violino I
Violino II
Basso

c: vii^o² PAC

Notenbeispiel 4-14: Joseph Haydn: *Streichtrio Hob. V:2* und *V:13*, Vergleich des Anfangs der *Rotation 2*

Haydn komponierte für seinen Dienstherrn Fürst Nikolaus Esterházy, der das Baryton spielte, von 1765 bis Mitte der 1770er Jahre kontinuierlich insgesamt 126 Barytontrios. Für diese Gattung schuf er auch fünf Siciliani, die ausnahmslos mit einem charakteristischen Eröffnungsgestus, einem punktierten Rhythmus in der Melodiestimme mit einer trochäischen Begleitfigur, beginnen. Da solche Trios vor der Anstellung des professionellen Barytonspielers Andreas Lidl (1740–1789) im Jahr 1769 ausschließlich für den privaten Genuss des Fürsten geschrieben wurden, musste Haydn in erster Linie dessen technische

Fähigkeiten berücksichtigen. Vor diesem Hintergrund kommen, abgesehen vom Kopfsatz von *Hob. XI:77*, weder kleinere Notenwerte als Sechzehntel noch eine Phrase mit wechselnden Notenwerten vor. Es herrscht durchaus eine homophone, hierarchische Satzstruktur, bei der das Baryton im überwiegenden Teil des Werkes die Melodieführung übernimmt. Eine gleichberechtigte Behandlung der Instrumente beschränkt sich lediglich auf ein gelegentlich stattfindendes Wechsel- und Zusammenspiel kleiner Phrasen. Die klar gegliederte Melodie besteht aus einer Reihung kleiner Motive, die niemals einer rhythmischen Veränderung unterworfen werden. Die einzige Ausnahme ist das Hauptthema aus *Hob. XI:77*, in dem das rhythmische Muster von T. 1 nacheinander variiert wird (siehe **Notenbeispiel 3-4b**). Man kann in dieser Themengestaltung die Keime des Variationsverfahrens sehen, das Haydn im dritten Satz des *Streichquartetts op. 9/1* entwickelt hat.²²³ Bezüglich der Gestaltung der rhythmischen Oberfläche weisen alle Werke ein gemeinsames Schema auf: Der Satzbeginn wird klar durch den punktierten Rhythmus markiert, jedoch verwandelt sich die Melodie im Verlauf eines Formteils allmählich in eine rhythmisch gleichförmige Phrase. In *Hob. XI:51*, *77* und *109* enthält der Dominantbereich der Exposition keine einzige Siciliano-Figur. Daraus resultierend weisen die Barytontrio-Siciliani im Vergleich zu den Streichtrio-Siciliani tendenziell einen geringeren Anteil an punktierten Rhythmen auf. Lediglich *Hob. XI:35* weist den hohen prozentualen Wert von 34,4% auf, ansonsten liegt der Anteil unterhalb des Mittelwertes von Haydns Siciliani.

Abgesehen vom Kopfsatz aus *Hob. XI:109*, der in der Durchführung mittels Sequenztechnik (T. 23–26 und T. 31–33) in verschiedene Tonarten moduliert (C – G :|: a – [d – C –] F – [g – a –] e – C), scheinen die spieltechnischen Fähigkeiten des Fürsten als ein entscheidendes Moment für die formale sowie tonale Anlage gedient zu haben. Der Mittelsatz aus *Hob. XI:5* weist eine kleindimensionierte zweiteilige Form auf, die lediglich aus 10 Takten besteht. Dort wird die Haupttonart D-Dur durchgehend beibehalten, und die Harmonik beschränkt sich, den Sextakkord der II. Stufe vor der PAC ausgenommen, auf eine Pendelbewegung zwischen Tonika und Dominante. Der Kopfsatz aus *Hob. XI:35* zeichnet sich durch eine formelhafte tonale Konzeption (A – E :|: E – [h] – A) und eine klar gegliederte Phrasenbildung aus, wobei alle Abschnitte mit einer PAC enden. Auffallend ist zudem die im Seitenthema eingeführte Bordun-Technik (T. 9ff. und 27ff.), die den pastoralen Charakter des Satzes entscheidend

²²³ Siehe **5.3.2**.

bestimmt. Zwar beruht der Kopfsatz aus *Hob. XI:51* ebenfalls auf einer einfachen tonalen Anlage (A – E :|: A – a – A), allerdings erweist sich die Harmonik aufgrund des Gebrauchs von Zwischendominanten (T. 3, 5, 14 und 33), des *German-Sixth*-Akkordes (T. 26) sowie des verminderten Septakkordes (T. 17) als äußerst vielfältig. Der Unterschied zu *Hob. XI:35* liegt ferner in der zweiten *Rotation*, in der ein im *pizzicato* begleiteter, tonal selbstständiger a-Moll-Abschnitt (T. 24–27) eine deutlich kontrastierende Klangwelt, also die melancholische Seite des Siciliano, darstellt (in *Hob. XI:35* hingegen ist die h-Moll-Partie lediglich ein kleiner Umweg vor der Rückkehr nach A-Dur). Die tonale Konzeption des Kopfsatzes aus *Hob. XI:77* ist vor allem durch die Ausweichung in die Molltonart der V. Stufe innerhalb des Seitenthemas gekennzeichnet (G – D – [d] – D :|: D – [d – a –] G – [g] – G). Da die Moll-Partie in einen formelhaft beginnenden kadenziellen Vorgang eingeschoben wird, ergibt sich daraus eine überraschende Wirkung.

Haydn greift auch in der Ensemblesmusik mit einem Baryton den Topos des Siciliano auf. Der zweite Satz des *Oktetts Hob. X:6* (1775?) zeichnet sich durch einen klar artikulierten Formbau aus, der sich anhand des Hauptthemas exemplarisch darstellen lässt. Es handelt sich dabei um eine Reihung von viertaktigen, musikalisch mehr oder weniger geschlossenen Abschnitten, die sich aus zweimal zweitaktigen Ideen zusammensetzen. Der punktierte Rhythmus, der in der durchgehend von der ersten Violine und dem Baryton vorgetragenen Melodie regelmäßig erscheint, verdeutlicht die quadratische Struktur des Satzes. In der Exposition stellt Haydn zwei Aspekte des Siciliano nebeneinander: Gegenüber dem Hauptthema in a-Moll, das von einer melancholischen Stimmung geprägt ist, tritt im C-Dur-Seitenthema (T. 9ff.) vielmehr ein idyllischer Charakter in den Vordergrund (**Notenbeispiel 4-15a**). Dieses Seitenthema verwandelt sich jedoch in der zweiten *Rotation* in einen melancholischen Gesang (T. 33ff.). Interessanterweise bezieht Haydn den neapolitanischen Sextakkord in den kadenziellen Vorgang ein (T. 38), um diese Transformation zu unterstreichen (**Notenbeispiel 4-15b**). Im Zusammenhang mit dem strategischen Einsatz von optionalen Siciliano-Komponenten ist zudem der Eröffnungsgestus der zweiten *Rotation* bemerkenswert. Haydn führt dort ein dramatisches Moment ein, indem der Siciliano-Figur im *piano* unmittelbar eine aufsteigende Unisono-Figur im *forte* gegenübergestellt wird. Dabei trägt der *Schleifer* zur abreißen Klangwirkung der kontrastierenden Unisono-Figur entscheidend bei (siehe **Notenbeispiel 3-17**). Obwohl dieser Satz insgesamt nicht über das Niveau der Gelegenheitskomposition

hinausgeht, zeigen sich andeutungsweise wesentliche Aspekte, die Haydns Siciliani in den „seriösen“ Gattungen insbesondere ab ca. 1770 kennzeichnen.

a) T. 9–16

b) T. 33–39

Notenbeispiel 4-15: Joseph Haydn: *Oktett Hob. X:6, 2. Satz, Seitenthema*

Der zweite Satz der *Klaviersonate Hob. XVI:23* (1773) ist der einzige Siciliano bei Haydn, für den f-Moll als Haupttonart ausgewählt wurde. Im gesamten, hier vorliegenden Siciliano-Repertoire finden sich auch nur drei weitere Beispiele (**Asplmayr f-1**, **W.A.Mozart f-1** und **Vanhal f-1**). Von dieser seltenen Haupttonart ausgehend findet bei Haydn der Modulationsvorgang in relativ ungewöhnlichen Tonarten mit drei bis fünf b-Zeichen statt (f – As :|: b – c – As – f – [Des] – f). Wie andere Moll-Siciliani in den 1760er und frühen 1770er Jahren ist auch das Werk von einer Neigung zum dramatischen Klang geprägt. Insbesondere die zweite *Rotation*, die symptomatischerweise mit der durch den verminderten Septakkord harmonisierten Siciliano-Figur einsetzt, tritt der dramatische Ausdruck in den Vordergrund. Nennenswert sind in diesem Zusammenhang der häufige Einsatz des verminderten

Septakkordes (T. 21, 31, 34 und 36), die im Unisono unterstrichene Brechung des kleinen Nonenakkordes (T. 23), in einem ausgedehnten Tonumfang ab- und aufsteigende Passagen, der *Schleifer* mit einem großen Sprung (T. 31f.) sowie chromatische Gänge (T. 35 und 37).

Was diesen „dramatisierten“ Siciliano kennzeichnet, ist ferner die beschränkte Auswirkung des im Hauptthema dargestellten Topos. Der Charakter des Siciliano zeigt sich zwar bereits im Hauptmotiv der rechten Hand, das sich aus dem punktierten Rhythmus und dem *Schleifer* zusammensetzt. Jedoch dominieren im überwiegenden Teil des Satzes vielmehr rhythmisch zergliederte, „pianistische“ Passagen, die aus der Begleitfigur der linken Hand abgeleitet sind. Das Hauptthema erreicht nach dreimaliger Aufstellung des charakteristischen Motivs eine HC, wobei der Bass eine Floskel aufweist, die Haydn im kurz zuvor entstandenen *Streichquartett op. 17/1* verwendet hat und auf die er auch im nachfolgenden *Oktett Hob. X:6* wieder zurückgreifen sollte: Es handelt sich um einen gängigen Quartabstieg innerhalb der natürlichen Tonleiter $1 - (b)7 - 6 - 5$. Diese Bassführung dient als verbindendes Element zwischen dem Seitenthema, das sich völlig vom Siciliano-Gedanken abzuwenden scheint, und dem Hauptthema. Das genannte Bass-Tetrachord tritt in T. 7ff., harmonisch gestützt durch eine Pendelbewegung zwischen Tonika und Dominante, zweimal in jeweils unterschiedlicher Harmonisierung in Erscheinung (**Notenbeispiel 4-16**).²²⁴ Interessanterweise entwickelt Haydn in der Exposition somit nicht das in der rechten Hand dargestellte Eröffnungsmotiv selbst, sondern die Bestandteile der linken Hand, die zunächst als bloße Begleitung untergeordnet erscheinen. In diesem Sinne ist die Gestaltungsweise dieses Satzes mit derjenigen aus der *Sinfonie Hob. I:46* gut vergleichbar, die ein Jahr zuvor entstanden ist.²²⁵

²²⁴ In T. 7ff. wird die Basslinie dadurch chromatisiert, dass die tief alterierte VI. Stufe (harmonisiert als iv^6) eingeschoben wird.

²²⁵ Siehe **4.1.3**.

a) T. 1–12 p

Adagio

f: S i $\flat V^6$ Ger $_5^6$ V HC

As: I $[V^2]$ IV 6 iv 6

V 7 I $[V^2]$ IV 6 I $_4^6$

b) T. 21–23

Unisono

b: vii $^\circ$ i c: V $_7^{b9}$

Notenbeispiel 4-16: Joseph Haydn: *Klaviersonate Hob. XVI:23*, 2. Satz

4.3 Zusammenfassung

Die oben betrachteten Siciliani dokumentieren, dass sich Haydn bereits in seiner frühen Schaffensperiode mit diesem Topos auseinandergesetzt hat. Wohl von der Nachahmung des neapolitanischen Siciliano-Stils ausgehend, scheint Haydn in den 1760er Jahren mit Blick auf die je unterschiedlichen Gattungsansprüche, oder die wechselnden Gelegenheiten sowie Fähigkeiten des Vortragenden verschiedene Gestaltungs- und Entwicklungsweisen eines Siciliano-Gedankens erprobt zu haben. Das Repertoire erstreckt sich hinsichtlich der Besetzung vom Soloinstrument bis zum großen Ensemble, hinsichtlich des Stils vom Gesanglichen bis zum Konzertanten einerseits und vom Divertimentoartig-schablonenhaften bis zum Bearbeiteten, hinsichtlich des Charakters vom Sanft-idyllischen bis zum Dramatisch-pathetischen. Nicht zu übersehen ist außerdem, dass Haydn in manchen seiner Siciliani auf verschiedene Merkmale, die für den Siciliano-Topos charakteristisch sind, aus kompositionsstrategischen Gründen zurückgreift. Dies trifft unter anderem auf zwei optionale Elemente zu, den neapolitanischen Sextakkord und den *Schleifer*. Haydn lässt die aus der neapolitanischen Wendung sich ergebende doppelleittonartige Melodieführung bei der Kadenz umso wirkungsvoller erscheinen, als er dieser die „einfache“ Tonfolge vorausgehen lässt (*Sinfonie Hob. I:12*, *Hob. I:46* und *Streichquartett op. 17/1*). Der Akkord wird ferner als Träger der melancholischen oder pathetischen Stimmung der Musik ins Hauptthema eingebettet (*Sinfonie Hob. I:12* und *Streichquartett op. 17/1*), auch als Symbol der melodischen Umcharakterisierung zum Einsatz gebracht (*Oktett Hob. X:6*). In der *Sinfonie Hob. I: 46* fungiert die neapolitanische Wendung der Melodie als formaler Wendepunkt. Der *Schleifer*, der zumeist als zur Verdeutlichung des Siciliano-Topos im Eröffnungsthema angewendet wird, trägt gelegentlich auch zur Hervorhebung eines kontrastierenden, dramatischen Ausdrucks bei (siehe den verminderten Septakkord im *Streichtrio Hob. V:13* und das Unisono im *Oktett Hob. X:6*).

Was die Behandlung des punktierten Siciliano-Rhythmus betrifft, können die betrachteten Werke tendenziell in zwei Gruppen unterteilt werden. In der ersten Werkgruppe tritt der Rhythmus mehr oder weniger in allen relevanten Formteilen des Werkes auf und verdeutlicht auch oftmals die Gliederung eines Formabschnittes oder einer Phrase. Bei solchen Werken

weist dessen prozentualer Anteil dementsprechend einen höheren Wert auf. Die zweite und vorherrschende Werkgruppe ist aber diejenige, in welcher der Anfang stark durch den charakteristischen Siciliano-Gestus geprägt ist, die Melodie jedoch im weiteren Verlauf in kleinere Notenwerte zergliedert wird. Diese auf die neapolitanische Tradition zurückzuführende Phrasenbildung²²⁶ lässt sich sowohl auf einer großformalen Ebene als auch auf Phrasenebene (innerhalb eines Formabschnittes) feststellen. Im Zusammenhang mit dem Letzteren bietet der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:31* als ein Anschauungsbeispiel. Wie oben erwähnt, setzen dort alle relevanten Formabschnitte mit dem punktierten Rhythmus ein. Insofern gehört dieser Satz zur ersten Werkgruppe. Jedoch werden einzelne von solistischen Instrumenten vorgetragene Phrasen von diesem Rhythmus ausgehend durchweg in laufende Zweiunddreißigstel-Passagen aufgelöst. In der Neigung zur melodischen Auflösung lässt sich immerhin eine bedeutende Voraussetzung für die systematische Behandlung der Melodie durch Variationstechniken erblicken, die Haydns Siciliani ab ca. 1770 kennzeichnet.

²²⁶ Siehe **3.5.3.**

5 Neuer Versuch um 1770 – Siciliano und Variation

5.1 Die Jahre um 1770

Die Jahre um 1770 sind die wohl produktivste Zeit in Haydns kompositorischer Tätigkeit. Neben zahlreichen für den Fürsten Nikolaus Eszterházy geschriebenen Barytontrios komponierte Haydn zwischen 1768 und 1772 dreizehn Sinfonien (*Hob. I:59, 49, 26, 41, 65, 48, 44, 43, 52, 42, 47, 45* und *46*), drei aus je sechs Werken bestehende Streichquartettserien op. 9, 17 und 20 sowie sechs *Duos für Violine und Viola Hob. VI:1–6*. Werke, die in diesem Zeitraum entstanden sind, weisen eine charakteristische Stilrichtung auf, die heute oft, wenn auch umstritten, als musikalischer *Sturm und Drang* etikettiert wird.²²⁷ Kennzeichnend sind dabei eine starke Neigung zu ungewöhnlichen Tonarten sowie Molltonarten, kühne Modulationen, der häufige Einsatz von Dissonanzen, von verminderten Septakkorden sowie

²²⁷ Die erste Anwendung des Ausdrucks *Sturm und Drang* auf die musikalische Stilrichtung des mittleren 18. Jahrhunderts geht bekanntlich auf Théodore de Wyzewa zurück: Théodore de Wyzewa, *A propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn*, in: *Revue des deux Mondes* 51 (1909), S. 935–946. Seither ist diese Terminologie als epochengliedernder und zugleich stilbezeichnender Begriff in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur des 20. Jahrhunderts weit verbreitet. Zu bemerken ist allerdings, dass die bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts angenommene Hypothese, der musikalische *Sturm und Drang* bei Haydn sei durch die im Deutschland der beginnenden 1770er Jahre initiierte literarische Strömung veranlasst worden (siehe etwa Karl Geiringer, *Joseph Haydn*, S. 99; H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Bd. II, S. 266–284; Barry S. Brook: *Sturm und Drang and the Romantic Period in Music*, S. 269–284), ziemlich anfechtbar ist. Die musikalischen Merkmale des sogenannten *Sturm und Drang* können nämlich bereits in Haydns Sinfonien und Opern der frühen 1760er Jahre beobachtet werden, auch wenn sie dort nicht so stark ausgeprägt sind wie um 1770 (Rosemary Hughes, *Haydn*, S. 44; Ludwig Finscher, „*Sturm und Drang*“ in *der Musikgeschichte?*, S. 71; ders., Art.: *Sturm und Drang*, in *MGG*₂, Sachteil 8, Sp. 2018–2022; Joel Kolk, „*Sturm und Drang*“ and *Haydn's Opera*, S. 445). Darüber hinaus wurde von einigen Autoren die Frage kritisch erörtert, ob eine Terminologie, die in erster Linie auf den zeitlich begrenzten Stil der deutschen Literatur bezogen ist, überhaupt sinnvoll auf den musikwissenschaftlichen Diskurs (insbesondere auf Haydns Stil um 1770) anwendbar ist. Zu dieser Problematik, siehe Jens Peter Larsen, *Der Stilwandel in der österreichischen Musik zwischen Barock und Wiener Klassik*, S. 19; Carolyn D. Gresham, *Stylistic Features of Haydn's Symphonies from 1768 to 1772*, S. 431; Pierluigi Petrobelli, *Haydn e lo Sturm und Drang*, S. 66; William E. Grim, *Haydn's Sturm und Drang Symphonies*, S. 149ff.; Peter Schleuning, *Sturm und Drang in der Musik – Sturm im Wasserglas oder Drang der Forschung?*, S. 40ff. Statt dieses problematischen Begriffs verwendet W. Dean Sutcliffe beispielsweise für die Epochenbezeichnung den neutralen Begriff „the period of intensification“: W. Dean Sutcliffe, *Haydn: String Quartets, Op. 50*, S. 8.

neapolitanischen Sextakkorden, dynamische Kontraste, proportional unausgewogene Formabschnitte, eine gesteigerte dramatische Wirkung durch Unisoni, Tremoli und Synkopierungen sowie Fragmentierung der Musik durch den Gebrauch von Generalpausen.²²⁸ Diese in den 1760er Jahren entwickelte Stilrichtung wurde zu Beginn der 1770er Jahre, insbesondere in Kompositionen des Jahres 1772, fast ins Extrem getrieben, wie es zum Beispiel in der *Sinfonie Hob. I:45 »Abschiedssinfonie«* der Fall ist (deren Besonderheit schon darin liegt, dass sie in der unkonventionellen Tonart fis-Moll geschrieben wurde).²²⁹ Da die genannten Charakteristika ab 1773 wieder in den Hintergrund zurücktraten, ist der stilistische Wandel um 1770, der Haydns gesamtes Schaffen erfasst, umso auffälliger.

In den Jahren um 1770 ist unter anderem seine intensive Auseinandersetzung mit dem Streichquartett von entscheidender Bedeutung, nicht nur für Haydns späteren Kompositionsstil, sondern auch für die Entwicklung der Gattung selbst. Haydn komponierte bereits in den späten 1750er Jahren und zu Beginn der 1760er Jahre insgesamt zehn Werke für zwei Violinen, Bratsche und Basso; sie sind heute als op. 1 und 2 bekannt. Sie zeichnen sich allerdings eher durch divertimentoartige Züge aus wie etwa den fünfsätzigen Zyklus mit zwei Menuetten als zweiten und vierten Satz, wenig anspruchsvolle Harmonik und Formanlage sowie ein ungleiches Verhältnis zwischen der deutlich abgehobenen ersten Violine und den untergeordneten übrigen Stimmen (insbesondere die Bratsche bewegt sich in frühen Werken zumeist synchron mit dem Bass).²³⁰ Im Gegensatz dazu hat Haydn in den Serien von op. 9 bis 20 denjenigen Stil entwickelt, der in den nachfolgenden Jahren für die Gattung des Streichquartetts kanonische Wirkung entfaltet. Etabliert wurde erstens der viersätzig

²²⁸ Zu den stilistischen Charakteristika von Haydns *Sturm-und-Drang*-Periode, siehe Landon, a. a. O., S. 271ff.; Gresham, a. a. O., S. 431–434; R. Larry Todd, *Joseph Haydn and the Sturm und Drang: A Reevaluation*, S. 172–196; Mark Evan Bonds, *Haydn's 'Cours complet de la composition' and the Sturm und Drang*, S. 152–176; Hartmut Krones, *Annotationen zum Sturm und Drang bei Joseph Haydn*, S. 109–122. Zu allgemeinen ideengeschichtlichen sowie ästhetischen Hintergründen des musikalischen *Sturm und Drang*, siehe Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, S. 323–349; Peter Rummenheller, *Sprachähnlichkeit von Musik im Zeitalter der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*, S. 127–137. Der Bericht der in Michaelstein veranstalteten Tagung über den *Sturm und Drang* bietet verschiedene Aspekte zu diesem musikalischen und literarischen Phänomen des 18. Jahrhunderts: Bert Siegmund (Hrsg.), *Sturm und Drang in Literatur und Musik. XXIX. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 11. bis 13. Mai 2001*.

²²⁹ In dem von Jan LaRue herausgegebenen Katalog des sinfonischen Repertoires des 18. Jahrhunderts sind lediglich drei fis-Moll-Sinfonien eingetragen (Haydn, Cimarosa und Gyrowetz): Jan LaRue, *A Catalogue of 18th-Century Symphonies*, S. 277. Eine ausführliche Analyse der *Abschiedssinfonie* findet sich bei James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*, S. 13–119.

²³⁰ Aus diesem Grund werden seine frühen Streichquartette oftmals „Quartett-Divertimenti“ genannt.

Werkzyklus, der sich aus dem „singenden“ Kopfsatz in einem mäßig bis schnellen Tempo, einem langsamen Satz in einer von der Haupttonart abweichenden Tonart, einem Menuett mit Trio und einem Finalsatz im raschen Tempo zusammensetzt. Zweitens sei hier auf das klassische Ideal der Gattung hingewiesen, das insbesondere in op. 20 verwirklicht wird: die gleichwertige Behandlung der beteiligten vier Instrumente. Die unteren Stimmen begnügen sich nun nicht mehr mit der Funktion einer bloßen Begleitung der dominierenden Oberstimme, sondern bewegen sich selbstständig und werden darüber hinaus auch zu Trägern von strukturell wichtigem thematischen Material. Und schließlich sei drittens die Technik der thematisch-motivischen Arbeit genannt, die untrennbar mit dem zweiten Aspekt verbunden ist. Auch wenn sie sich erst nach ca. 1780 als wesentliches Kompositionsprinzip, das Haydns Personalstil charakterisiert, in aller Klarheit herauskristallisiert, so können Ansätze davon doch bereits in seinen um 1770 entstandenen Werken beobachtet werden.²³¹

Wie diese in der Musikgeschichte im Allgemeinen und in Haydns Gesamtschaffen im Besonderen bemerkenswerte Periode bewertet werden soll, wurde in der Haydn-Forschung, häufig im Zusammenhang mit dem Streichquartett, lange und kontrovers diskutiert, insbesondere da Haydns Quartettschaffen nach op. 20 eine etwa zehnjährige Unterbrechung erfuhr. Adolf Sandbergers stark von einem Entwicklungsdenken beeinflusste Einschätzung musste zwangsläufig zu einer negativen Beurteilung des Haydn'schen Stils vor 1780 führen. Ihm zufolge fehle den Streichquartetten vor op. 20 „die Vermittlung zwischen strenger und freier musikalischer Gestaltung“.²³² Diese habe erst durch das Prinzip der thematischen Arbeit, das Haydn in op. 33 erfunden habe, verwirklicht werden können.²³³ Autoren, die mehr oder weniger von der These Sandbergers beeinflusst wurden, beurteilen das Quartettschaffen um 1770 ausnahmslos als „unreife Vorstufe“ zur ab ca. 1780 aufblühenden Hochklassik. Friedrich Blume sieht in op. 17 „den entscheidenden Durchbruch der neuen Ideenwelt und gleichzeitig die Grundlegung ihrer späteren Gestaltung“,²³⁴ während er andererseits die Serie op. 20 als „romantische Krise“ einstuft.²³⁵ Diese „Krisentheorie“ sollte von zwei bedeutenden Haydn-Forschern des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen werden: H. C. Robbins Landon

²³¹ Konrad Schwarz-Herion, „...auf eine ganz neu Besondere Art...“. *Die Entwicklung der thematisch-motivischen Arbeit in Haydns Sinfonien aus der Zeit zwischen 1773 und 1781 und ihre Voraussetzungen*, S. 491.

²³² Adolf Sandberger, *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts*, S. 260.

²³³ Ebd., S. 262.

²³⁴ Friedrich Blume, *Josef Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten*, S. 37.

²³⁵ Ebd., S. 27.

sieht in der starken Neigung zum Stil des *Sturm und Drangs* bei Haydn und anderen zeitgenössischen Komponisten die Krise der Musik in Österreich.²³⁶ Ludwig Finscher spricht wegen der Nebeneinanderstellung von verschiedenen oder gegensätzlichen stilistischen Tendenzen in op. 20 sogar von einer Krise der Gattung selbst.²³⁷ Darüber hinaus findet sich auch bei Charles Rosen ein ähnlicher Gedankengang, wenn er sagt, die Musik vor 1775 gerate in richtungslose und unlogische Experimente.²³⁸ Im Gegensatz zu dieser Interpretationsrichtung gewinnt die seit Tovey vertretene Auffassung, nicht in op. 33, sondern in seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Streichquartett um 1770 das entscheidende Moment für Haydns späteren Stil zu sehen, in jüngster Zeit, insbesondere in anglo-amerikanischen Ländern, an Bedeutung.²³⁹ James Webster, einer der prominenten Vertreter dieser Position, übte scharfe Kritik am Konzept der linear-teleologischen Entwicklung, das der Argumentation Sandbergers sozusagen als Prämisse zugrunde liegt. Damit zieht Webster das Argument in Zweifel, der „klassische Stil“ nach ca. 1780 sei das endgültig zu erreichende Ziel, und alle früher entstandenen Werke seien in dieser Hinsicht nichts anderes als bloße „Vorläufer“, deren Unreife Haydn sich bemühte zu überwinden.²⁴⁰ Mark Evan Bonds sieht in den späten 1760er und frühen 1770er Jahren nicht eine Phase sporadischen Experimentierens, das eine „Lösung“ impliziert, sondern vielmehr „a period of unusually intense and quasi-systematic exploration“,²⁴¹ die auch Haydns weiteres Schaffen prägen sollte. Seine kompositorische Auseinandersetzung um 1770 gehe somit „well beyond the limited repertory of minor-mode symphonies and string quartets so closely associated with the *Sturm und Drang*“.²⁴² Bonds' Einschätzungen werden durch William Drabkins ausführliche Analysen der frühen Quartette Haydns ergänzt: Drabkin kommt dabei zu dem Schluss, Haydn habe bereits in den Quartetten, die in den Jahren von 1769 bis 1772, nicht erst nach der darauf folgenden neunjährigen „Pause“, die bislang unbekannte Reichhaltigkeit und emotionale

²³⁶ Landon, a. a. O., S. 266.

²³⁷ Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I*, S. 237. In seiner 2000 veröffentlichten Monographie nimmt Finscher diese These teilweise zurück. Dort wird die Streichquartettserie op. 20 als „ein Werk der Extreme“ etikettiert (ders., *Joseph Haydn und seine Zeit*, S. 407).

²³⁸ Charles Rosen, *Der klassische Stil*, S. 51.

²³⁹ Donald F. Tovey, Art.: Haydn, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, S. 537f; siehe auch H. C. Robbins Landon, a. a. O., S. 324. Diese Stellungnahme geht auf das frühe 19. Jahrhundert zurück. Ernst Ludwig Gerber beispielsweise schreibt: „Von dieser Nummer [op. 20] an erscheint Haydn in seiner ganzen Größe als Quartetten-Komponist.“ (Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 2, Sp. 576.)

²⁴⁰ Siehe Webster, a. a. O., S. 336–347.

²⁴¹ Bonds, a. a. O., S. 176.

²⁴² Ebd., S. 175.

Tiefe erreicht. Op. 20 könnte somit als genauso modern wie op. 33 eingestuft werden.²⁴³ Floyd und Margaret Grave weisen darauf hin, Haydn habe ab op. 20 das Streichquartett als Forum für Neuheit in Komposition und Ausdruck etabliert.²⁴⁴ W. Dean Sutcliffe, der im Prinzip ebenfalls dieser Interpretationsrichtung zu folgen scheint, sieht in op. 20 „a much greater sense of confidence on both emotional and technical levels“ als in den vorangegangenen Serien.²⁴⁵ Jedoch vermeidet er eine Diskussion, die zu sehr Partei für eine Richtung ergreifen würde, und beurteilt stilistische Unterschiede zwischen op. 20 und 33 als zwei grundsätzlich andere Richtungen von Haydns kompositorischer Auseinandersetzung, die die „composer’s rather inscrutable persona“ enthüllen würden.²⁴⁶ Hier ist nicht der Ort, wo die Polemik über die Epochengliederung und der darauf bezogenen Beurteilung weitergeführt werden soll. Dass jedoch Haydns Kompositionen aus der *Sturm-und-Drang*-Periode so zahlreiche und unterschiedliche Auffassungen und Diskussionen – sei es positiv oder negativ – evozieren, scheint an sich bereits auf die besondere Stellung dieser Phase in Haydns Gesamtschaffen hinzuweisen.

Die Jahre um 1770 sind auch die Zeit, in der Haydn sich intensiv mit verschiedenen Traditionen auseinandergesetzt hat. Als repräsentative Beispiele seien hier folgende Kompositionen im „gelehrten“ Stil genannt, nämlich das „Menuet al Roverso“ in der *Sinfonie Hob. I:47* (1772) und der *Klaviersonate Hob. XVI:26* (1773), der Kanon im Menuett der *Sinfonie Hob. I:44* (1770/71; „Canone in Diapason“) und der *Klaviersonate Hob. XVI:25* (1773) sowie die drei Fugenfinali im *Streichquartett op. 20* („Fuga a 2 soggetti“ in op. 20/5, „Fuga con 3 soggetti“ in op. 20/6, „Fuga a 4tro soggetti“ in op. 20/2). Auf eine traditionelle Schreibart zu rekurrieren heißt bei Haydn allerdings nicht, eine bloß retrospektive Haltung an den Tag zu legen; im Gegenteil lag Haydns Absicht wohl darin, auf der Grundlage der Tradition einen neuen, individualisierten Kompositionsstil zu entwickeln. Die Fugenfinali in op. 20 beispielsweise sind im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation zu verorten. Bei diesen Sätzen handelt es sich nicht mehr um einen rigorosen, archaischen Duktus, sondern vielmehr um einen freien, zukunftsweisenden Stil, der sich später als „thematisch-motivische

²⁴³ William Drabkin, *A Reader’s Guide to Haydn’s Early String Quartets*, S. 164f.

²⁴⁴ Floyd Grave u. Margaret Grave, *The String Quartets of Joseph Haydn*, S. 198.

²⁴⁵ Sutcliffe, a. a. O., S. 13.

²⁴⁶ Ebd., S. 21. Sutcliffe zufolge zielen op. 20 auf Bereicherung, op. 33 hingegen eher auf Ausgewogenheit und Klarheit.

Arbeit“ herauskristallisieren sollte.²⁴⁷ Warren Kirkendale macht außerdem auf die in allen Fugen verwendete dynamische Bezeichnung *sempre sotto voce* als „eine bedeutende Neuerung“ aufmerksam und sieht darin „den endgültigen Übergang von der feierlichen Kirchenkunst [...] zum dynamisch differenzierten Kammerstil der Klassik und Romantik“.²⁴⁸

In diesem in mancherlei Hinsicht bemerkenswerten Zeitraum verwendet Haydn relativ häufig den Topos des *Siciliano*, und Einige davon weisen kompositionstechnische Charakteristika auf, die in seinen bisherigen *Siciliani* nicht zu beobachten sind. Auffällig ist unter anderem die Einführung verschiedener Variationstechniken, durch die Haydn neue Entwicklungsmöglichkeiten von *Siciliano*-Themen begünstigte. Es sind dabei insbesondere folgende drei Variationsverfahren zu beobachten:

1) Die *veränderte Reprise*.²⁴⁹

Unter diesem Begriff, der auf Carl Philipp Emanuel Bach zurückgeht, versteht man die direkt anschließende Wiederholung eines ganzen Formteils mit auskomponierten Verzierungen.²⁵⁰ Während bei Bach alle Formteile anschließend variiert werden, pflegt Haydn jedoch im Rahmen der Sonatenform lediglich die Exposition zu variieren.²⁵¹ Um 1770 finden sich drei langsame *Siciliano*-Mittelsätze mit *veränderter Reprise*: das *Duo für Violine und Viola Hob. VI:3* und *6* (1768/69–73?) sowie die *Klaviersonate Hob. XVI:38* (1770–75?).

2) Das Verfahren der rhythmisch-melodischen Entwicklung der Oberstimme:

Dabei fungiert eine (gewöhnlich) eintaktige Einheit, die am Satzbeginn vorgestellt wird, als rhythmisches Muster. Dieses Muster wird im Verlaufe des Satzes in der obersten Stimme ständig verändert wiederholt, während sich die Melodie in diastematischer Hinsicht völlig frei bewegt. Dieses Verfahren, das im Folgenden *Variation des rhythmischen Mustern* genannt werden soll, liegt dem dritten Satz des

²⁴⁷ Friedhelm Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts I*, S. 39;

²⁴⁸ Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, S. 184.

²⁴⁹ Um eine Verwechslung zwischen „Reprise“ als Formbegriff der Sonatenform *Reprise* im Sinne C. Ph. E. Bachs (eine unmittelbare Wiederholung eines ganzen Formteils) zu vermeiden, wird der letztgenannte Begriff in der vorliegenden Arbeit *kursiv* geschrieben.

²⁵⁰ Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach, *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen für Clavier* (1760). Zur modernen Ausgabe, siehe Anm. 262.

²⁵¹ Die einzige Ausnahme ist der dritte Satz aus dem *Divertimento F-Dur Hob. II:23* (1760?), wobei beide je aus acht Takten bestehende Abschnitte unmittelbar variiert wiederholt werden.

Streichquartetts op. 9/1 (1769/70) und zum Teil auch dem dritten Satz des *Streichquartetts op. 20/5* (1772) zugrunde.

3) Die *cantus-firmus*-Variation:

Der Begriff der *cantus-firmus*-Variation wurde ursprünglich von Kurt von Fischer in seiner Typologie der Variationstechniken vorgeschlagen²⁵² und später in der Haydn-Literatur übernommen.²⁵³ Der Begriff soll zum Ausdruck bringen, dass eine in sich geschlossene Melodie, die einen choralartigen oder liedhaften Charakter hat, sich mehrmals vollständig in der ursprünglichen Gestalt wiederholt (zwischendurch wird sie in andere Stimmen versetzt), während die übrigen Stimmen diversen Variationen unterworfen werden können. Dieses Verfahren wird im Rahmen der Variationsform in Haydns späterem Schaffen als Kompositionsprinzip endgültig etabliert, doch erste Ansätze dazu lassen sich bereits im dritten Satz des *Streichquartetts op. 20/5* erkennen.

Obwohl solche Werke bemerkenswerte Neuerungen aufweisen, wird Haydns Auseinandersetzung mit dem Siciliano um 1770 in der herkömmlichen Forschung zumeist nur pauschal erörtert. Floyd und Margaret Grave sehen in Haydns Verwendung des Siciliano in op. 9 und 17 lediglich einen Beweis dafür, dass die beiden Serien „Schwesterwerke“ seien.²⁵⁴ Auch für Georg Feder bedeuten die Siciliano-Sätze aus op. 9/1, 17/1 und 20/5 nicht mehr als *eine* von mehreren Gemeinsamkeiten der drei Quartettserien.²⁵⁵ Drabkin spricht sogar von einem Problem in Bezug auf die Siciliani vor op. 33, das darin besteht, dass die erste Violine als virtuoses Soloinstrument gegenüber den anderen Stimmen dominiere, was ein Ungleichgewicht in der Behandlung der einzelnen Instrumente hervorruft.²⁵⁶ Insofern suggeriert Drabkin, die Siciliani in den drei Quartettserien um 1770 würden zur unreifen „Vorstufe“ gehören.²⁵⁷ Erstaunlicherweise lässt auch Webster die Siciliano-Sätze völlig außer Acht, obwohl er doch den pejorativen Umgang mit op. 9 und 17 in der Haydn-Literatur scharf kritisiert und diese Serien als Meisterwerke zu rehabilitieren versucht.²⁵⁸ Einzig und allein

²⁵² Kurt von Fischer, Einleitung zu: *Die Variation*, S. 6.

²⁵³ Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, S. 176ff.; Grave, a. a. O., S. 97. Sisman verwendet daneben auch den neutralen Begriff „constant-melody variation“.

²⁵⁴ Grave, a. a. O., S. 167f.

²⁵⁵ Georg Feder, *Haydns Streichquartette*, S. 40 u. 44.

²⁵⁶ Drabkin, a. a. O., S. 79.

²⁵⁷ Nancy November, Besprechung zu William Drabkin: *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, S. 253.

²⁵⁸ James Webster, *Haydns Opus 9 und Opus 17. Zur Kritik der Ideologie des „klassischen“ Streichquartetts*, S. 89–122.

Finscher schätzt die Quartett-Siciliani um 1770 positiv ein und sieht darin eine Individualisierung und Vertiefung des traditionellen Satztyps sowie eine Erweiterung der Formprinzipien.²⁵⁹ Allerdings gelangt Finscher zu dieser Einschätzung, ohne konkret auf entsprechende Stellen in den fraglichen Kompositionen hinzuweisen, weswegen unklar bleibt, worauf seine Auffassung im Detail beruht.

Im vorliegenden Kapitel werden vor diesem Hintergrund verschiedene Facetten von Haydns kompositorischer Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos um 1770 anhand von Analysen ausgewählter Werken aufgezeigt. Dabei soll schwerpunktmäßig erörtert werden, wie die oben genannten Variationstechniken zur musikalischen Entwicklung und Verwirklichung einer bestimmten Werkkonzeption beitragen. Es würde jedoch zu einer Verzerrung in der Sache führen, würde man versuchen, Haydns Siciliani ohne Berücksichtigung seiner allgemeinen künstlerischen Arbeit einzuschätzen. In der Tat ist musikalische Organisation mithilfe von Variationstechniken an sich bereits ein wesentliches Charakteristikum von Haydns Personalstil, obwohl dies zugleich als bemerkenswerte Neuerung in der Geschichte des Siciliano angesehen werden kann. Daher soll hier auch berücksichtigt werden, wie sich die im Rahmen des Siciliano angewandten Verfahren in Haydns Œuvre ausbildeten und weiter entwickeln sollten. Zuvor erscheint es jedoch unumgänglich, den Diskurs über die Variation in musiktheoretischen Schriften des mittleren bis späten 18. Jahrhunderts in Betracht zu ziehen, um dadurch den ästhetischen Hintergrund, vor dem Haydn sich mit der Variationstechnik auseinandersetzte, herauszuarbeiten und zugleich Perspektiven für die Werkanalyse zu eröffnen.

²⁵⁹ Finscher, a. a. O., S. 201 (op. 9/1), S. 214f. (op. 17/1) und S. 227 (op. 20/5).

5.2 Diskurs über die Variation in musiktheoretischen Schriften

5.2.1 Variation und Aufführungspraxis

Der Begriff „Variation“ umfasst im Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts eine große Bandbreite an Erscheinungen, die sich über das Aufführungspraktische, Kompositionstechnische und Formale erstrecken.²⁶⁰ Folglich bezeichnet der Begriff Veränderungen einer geschlossenen Melodie, die bei ihren Wiederholungen durch den Komponisten selber ausgeschrieben werden oder durch den Vortragenden, seiner Fertigkeit und seinem Geschmack entsprechend, improvisatorisch ausgeführt werden können. Auf diese beiden Bereiche, die unter den Begriff der Variation subsumiert werden, weist Schulz in seinem Artikel in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* hin:

Man kann zu einer Folge von Harmonien oder Akkorden mehrere Melodien setzen, die alle nach den Regeln des harmonischen Satzes richtig sind. Wenn also eine Melodie von Sängern oder Spielern wiederholt wird, so können sie das zweitemal vieles ganz anders als das erstemal singen oder spielen, ohne die Regeln des Satzes zu verletzen; geübte Tonsetzer aber verfertigen bisweilen über einerlei Harmonien, mehrere Melodien, die mehr oder weniger den Charakter der ersten beibehalten: für beide Fälle braucht man das Wort Variation, das wir durch Veränderungen ausdrücken.²⁶¹

Trotz dieser Anmerkung neigen die Musiktheoretiker bis ca. 1770 dazu, überwiegend die Art und Weise der Auszierungen beim musikalischen Vortrag zu erläutern. Der Ausgangspunkt der Diskussion ist dabei ausnahmslos die Kritik an der zeitgenössischen Aufführungspraxis. Es gab damals wohl zahlreiche Musiker, die durch ihre technischen Fertigkeiten nur sich selbst zur Schau stellen wollten und der vorzutragenden Melodie bereits bei der ersten Darbietung überflüssige Ornamente hinzufügten. In der Vorrede zu seinen *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* übt C. Ph. E. Bach scharfe Kritik an dieser Aufführungspraxis:

Man will beynahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks, und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt.

²⁶⁰ Zum Diskurs über die Variation im Musikschrifttum des gesamten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, siehe auch Sisman, a. a. O., S. 48–78; Kurt von Fischer, *Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, S. 117–130.

²⁶¹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Art.: Veränderungen. Variationen.

Bloß dieses Verändern, wenn es zumal mit einer langen und zuweilen gar zu sonderbar verzierten Cadenz begleitet ist, preßt oft den meisten Zuhörern das BRAVO aus. Was entsteht nicht daher für ein Mißbrauch dieser zwey wirklichen Zierden der Ausführung! Man hat nicht mehr die Gedult, bey dem erstenmale die vorgeschriebenen Noten zu spielen; das zu lange Ausbleiben des BRAVO wird unerträglich. Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affect und wider das Verhältniß der Gedanken unter sich; eine unangenehme Sache für manchen Componisten.²⁶²

Dieser geläufige, „unerträgliche“ Missbrauch der Variationskunst²⁶³ sei – wie Schulz erwähnt – ein Grund dafür gewesen, dass Komponisten dazu neigten, alle Verzierungen, die eigentlich in den Bereich der Aufführung gehören, schriftlich zu fixieren.²⁶⁴ Die *veränderte Reprise*, die Haydn in seinen Werken um 1770 in die großformale Konzeption integriert, entstand ebenfalls ursprünglich als auskomponierte Anweisung dafür, wie der Spieler die originale Melodie variieren sollte.²⁶⁵

Vor diesem Hintergrund veröffentlichte Friedrich Wilhelm Riedt 1756 seinen bekannten Aufsatz *Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bey Ausführung einer Melodie*²⁶⁶ und stellt dabei an den Beginn seiner Diskussion die Frage, „woran ein guter Veränderer von einem schlechten eigentlich zu unterscheiden sey“.²⁶⁷ Da dies in der Tat untrennbar mit einer der wesentlichen Fragen in der zeitgenössischen musikästhetischen Debatte verbunden war, nämlich der Frage nach dem guten Vortrag im Allgemeinen, so setzten sich nicht nur Riedt, sondern auch seine Zeitgenossen, wie etwa Quantz und Bach, oder zur späteren Generation gehörende Autoren wie Türk und Milchmeyer,

²⁶² Carl Philipp Emanuel Bach, *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen für Clavier*, hrsg. von Etienne Darbellay, Winterthur 1976, S. XIII.

²⁶³ Die problematische Vortragsweise der Variation scheint auch im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht entscheidend verbessert worden zu sein. Was das Klavierspielen betrifft, sei die Situation sogar schlechter geworden, wie Daniel Gottlob Türk in seinem 1789 veröffentlichten Traktat beklagt: „Ueber das unzeitige Verändern ist schon verschiedentlich geklagt worden, und doch war die Veränderungssucht vielleicht nie größer, als gegenwärtig. Denn so mancher blos mechanisch fertiger Spieler, der übrigens gar keine Kenntnisse, ja nicht einmal die nöthige Erfindungskraft besitzt, läßt seinen Fingern freyen Lauf, und wird jedem Zuhörer von Geschmack und richtigem Gefühle durch seine ganz zweckwidrigen Veränderungen und Zusätze äußerst lästig. Die Componisten, deren Arbeiten unter die Finger solcher Spieler gerathen, sind in der That zu bedauern.“ (Daniel Gottlob Türk, *Klavierschuler*, S. 323.)

²⁶⁴ Sulzer, a. a. O.

²⁶⁵ Bach, a. a. O.

²⁶⁶ Friedrich Wilhelm Riedt, *Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bey Ausführung einer Melodie*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg (Hrsg.): *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. II, S. 95–118.

²⁶⁷ Ebd., S. 95.

in ihren einflussreichen Schriften in bestimmtem Umfang damit auseinander.²⁶⁸ Obwohl der Missbrauch von Verzierungen so häufig zu beobachten war, waren dennoch all die genannten Autoren ausnahmslos der Meinung, improvisatorische Veränderungen durch den Vortragenden selbst seien, wenn sie richtig ausgeübt würden, wertvoll und könnten zur Verschönerung einer Komposition beitragen. Um eine solche Variationskunst erreichen zu können, wurden verschiedene Regeln aufgestellt (die nummerierten Regeln von Riedt sowie Türk werden auf der kommenden Seite zusammengefasst). Solche Regeln richten sich zwar auf die Aufführungspraxis, sind jedoch im Grunde genommen nichts anderes als das, was in den späteren Jahren als Sache der Komposition betrachtet werden sollte.²⁶⁹ Die dort erörterten Gesichtspunkte können folgendermaßen zusammengefasst werden:

- 1) Die für den Vortragenden erforderlichen Fertigkeiten und Kenntnisse;
- 2) die Beschaffenheit einer für die Variation geeigneten Melodie;
- 3) die Unterscheidung zwischen veränderbaren und invarianten Komponenten der Musik;
- 4) die Frage, was man bei der Ausübung der Variation besonders beachten muss.

Der erste Gesichtspunkt handelt von Voraussetzungen, die der Vortragende, der eine vorgegebene Melodie variieren will, erfüllen muss. Eine besonders klare Darlegung findet sich bei Türk:

Da nun das Verändern [...] noch überdies viele Kenntnisse von der Harmonie, einen sehr gebildeten Geschmack, richtige Beurteilungskraft, Fertigkeit in der Ausübung, Sicherheit im Takte u. s. w. voraussetzt: so sollte billig nur ein wirklicher Meister, und auch dieser blos in einer glücklichen Stimmung dergleichen Manieren einmischen.²⁷⁰

Technisch-mechanische Fertigkeiten und musiktheoretische (insbesondere harmonische) Kenntnisse gelten zwar als wichtige Grundlage für die Variationskunst. Damit sie jedoch nicht der Gefahr des Missbrauchs ausgesetzt ist, müssen tendenziell ästhetische Fähigkeiten des Spielers, namentlich der gute Geschmack und die Beurteilungskraft genügend ausgebildet

²⁶⁸ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, S. 100–111 (*Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt*) u. S. 118–135 (*Von den willkührlichen Veränderungen über die simplen Intervalle*); Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Bd. I, S. 115–133 (*Vom Vortrage*), bes. S. 132f.; Türk, a. a. O., S. 322–331 (*Von den willkührlichen Manieren, oder Zusätzen und Veränderungen, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann*); Johann Peter Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, S. 37–45 (*Von den Manieren*) u. S. 69 (*Uiber den öffentlichen Vortrag verschiedener Arten musikalischer Stücke*).

²⁶⁹ Siehe etwa Johann Friedrich Daube, *Der musikalische Dilettant*, S. 137–151 (*Von der Variation*).

²⁷⁰ Türk, a. a. O., S. 322f.

sein, wie Quantz bemerkt: „Hängt man vor der Zeit, ehe man noch einigen Geschmack in der Musik erlanget hat, der Veränderungssucht allzusehr nach, so gewöhnet man die Seele dadurch so sehr an die vielen bunten Noten, daß sie endlich keinen simplen Gesang mehr leiden kann.“²⁷¹ Die genannten Voraussetzungen unterscheidet sich in nichts von diejenigen, die auch den guten Spieler im Allgemeinen bestimmen.²⁷² Allein dadurch lässt sich schon feststellen, dass Veränderungen einer Melodie durch den Spieler im musikästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts keineswegs als oberflächliche Zierde, sondern vielmehr als wesentliches Moment der Musik betrachtet wurden.

Zum zweiten Gesichtspunkt bemerkt Riedt im oben genannten Aufsatz wiederholt, man müsse „unvollkommen ausgebildete“ oder „im Schatten stehende“ Gedanken auswählen. Für Variationen geeignet seien also entweder simple Melodien oder Melodien, die nicht zu den Hauptgedanken einer Komposition gehören. Im Gegensatz dazu könnten durch den Komponisten „vollkommen ausgebildete“ Melodien sogar in ihrer Qualität vermindert werden, wenn man sie bestimmten Veränderungen unterwerfen würde, da sie die darzustellende Empfindung bereits in idealer Weise zum Ausdruck bringen.²⁷³ Darüber hinaus weist Bach darauf hin, dass affektuose oder sprechende Gedanken sich schwerlich verändern lassen.²⁷⁴ Milchmeyer wählt als Variationsthema eine vorgegebene Ariette, die schon bekannt und allgemein beliebt ist, um dadurch dem Publikum ein besonderes Vergnügen bereiten zu können.²⁷⁵ Melodische Veränderungen können im Prinzip zwar unabhängig von Tempo und Charakter angebracht werden. Jedoch eigne sich ein Adagio, das in der Regel durch eine gedehnte, singende Melodie und einen zärtlichen Charakter geprägt ist, besser, „weil man in demselben die meiste Zeit und Gelegenheit zu verändern hat“.²⁷⁶ Aus dieser Perspektive eignet sich also ohne Zweifel ein Siciliano, der sich zumeist durch einfache melodische Gedanken und ein langsames Tempo auszeichnet, besonders zur Variation.

Doch selbst wenn eine angesichts der oben genannten Kriterien angemessene Melodie ausgewählt wird, dürfe man nicht alles verändern, „weil es sonst ein neu Stück seyn würde“²⁷⁷

²⁷¹ Quantz, a. a. O., S. 121.

²⁷² Siehe etwa Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, S. 258.

²⁷³ Riedt, a. a. O., S. 98ff. u. 107f. Siehe auch Quantz, a. a. O., S. 120; Türk, a. a. O., S. 325.

²⁷⁴ Bach, a. a. O., S. 132.

²⁷⁵ Milchmeyer, a. a. O., S. 69.

²⁷⁶ Quantz, a. a. O., S. 135. Siehe auch Türk, a. a. O., S. 323.

²⁷⁷ Bach, a. a. O., S. 132.

(der dritte Gesichtspunkt). Um die vom Komponisten gesetzte originale Melodie zunächst darzustellen und dadurch den Affekt oder Charakter, der einer Komposition zugrunde liegt, klar zum Ausdruck zu bringen, andererseits aber auch die auszuführenden Veränderungen effektiver zu machen, müsse das Thema oder der Hauptgedanke beim ersten Auftreten notengetreu gespielt werden.²⁷⁸ Sollte ein Gedanke allerdings – so merken Quantz und Riedt an – mehr als zweimal wiederholt werden, so müsse sie beim letzten Mal wieder unverändert vorgetragen werden.²⁷⁹ Der Spieler könne eine Melodie bei Wiederholungen frei behandeln, müsse allerdings die Veränderungen so ausführen, dass die Ähnlichkeiten zwischen Original und Variation wahrgenommen werden können. Daher fordern die Autoren, dass die strukturellen Hauptnoten einer Melodie, der Takt und die zugrundeliegende Harmonie unverändert beibehalten werden müssen.²⁸⁰ Inwieweit vorgegebene Gedanken variiert werden können, hängt in der Tat von der Wahl des Soloinstrumentes ab. Unter anderem biete das Klavier wegen seines großen Tonumfangs mehr Möglichkeiten als andere Instrumente: Soweit die Grundharmonie beibehalten werde, könne der Bass auch verändert werden.²⁸¹ Immerhin sind die Autoren der Meinung, dass alle Veränderungen bedeutsamer und wirkungsvoller, oder zumindest so gut wie das Original sein müssten. Sonst sei es besser, die vom Komponisten gesetzte Melodie notengetreu vorzutragen.²⁸²

²⁷⁸ Riedt, a. a. O., S. 100 u. 104; Quantz, a. a. O., S. 120; Türk, a. a. O., S. 323.

²⁷⁹ Riedt, a. a. O., S. 104.

²⁸⁰ Quantz, a. a. O., S. 120; Bach, *Versuch*, S. 132f.; Riedt, a. a. O., S. 108; Türk, a. a. O., S. 325f.; Milchmeyer, a. a. O., S. 69. Basierend auf Daubes Bemerkung (Daube, a. a. O., S. 146), weist Fischer auf die um 1770 verbreitete Tendenz hin, die Beibehaltung der Harmonik als wesentlich für die Variation anzusehen. Die Beibehaltung der Hauptnoten hingegen sei als sekundär betrachtet worden (Fischer, a. a. O., S. 123f.).

²⁸¹ Bach, a. a. O., S. 133; Türk, a. a. O., S. 326. Daube zufolge könne die Bass-Stimme nicht nur beim Klavier, sondern auch bei der Harfe verändert werden (Daube, a. a. O., S. 144).

²⁸² Quantz, a. a. O., S. 118 u. 120; Bach, a. a. O., S. 132; Türk, a. a. O., S. 325.

Friedrich Wilhelm Riedt, *Betrachtungen über die willkürlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bey Ausführung einer Melodie* (Berlin, 1756)

Grundregeln

- 1) Weil eine gute und schöne Melodie, wo nicht durchgehends, doch mehrentheils, aus lauter vollkommen ausgebildeten Gedanken bestehen muß; So hat auch ein Ausführer hauptsächlich lauter solche Stücke zu seiner Ausführung zu wehlen, worinn dergleichen gute und schöne Melodie enthalten ist.
- 2) Da in einer guten Melodie nur die wenigsten Gedanken unvollkommen ausgebildet seyn müssen, und diese eigentlich nur allein der Veränderung bedürfen; So darf ein Ausführer auch nur wenigsten Gedanken in einer Melodie verändern.
- 3) Da ein Hauptgedanke in einer Melodie jedesmal vorzüglich vollkommen ausgebildet seyn muß, und durch die Veränderung nur verdunkelt und geschwächt wird; So darf derselbe solchergestalt mit Recht niemalen verändert werden.
- 4) Ein Ausführer muß in seiner Ausführung jedesmal die Einheit der Melodie, und den Sinn des Componisten, genau beobachten.

Ausführungsregeln

- 1) Je mehr Mannigfaltiges durch den Ausführer in eine Melodie gebracht wir[d], je schöner ist die Ausführung.
- 2) Das Thema eines Stückes darf nur das erste und letztemal unverändert vorgetragen werden, ausserdem aber muß dasselbe, so oft es sonst weiter vorkommt, auch jedesmal auf eine andere Art verändert werden.
- 3) Da die Musik eine freye Kunst ist, so hat ein jeder Ausführer auch die Freyheit, seine Veränderungen zu machen wie es ihm gefällt.
- 4) Wenn man seine eigene Composition ausführt, kann man sie verändern wie man wolle, und sey man nicht daran gebunden, die Ordnung dabey so genau zu beobachten, als man wohl bey der Ausführung einer fremden Composition thun müsse.

Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule* (Leipzig u. Halle, 1789)

- 1) Jede Veränderung muß dem Charakter des Tonstücks gemäß seyn.
- 2) Die Veränderungen müssen daher von Bedeutung und wenigstens eben so gut seyn, als die vorgeschriebene Melodie.
- 3) Man darf einerley Manieren, wären sie auch noch so schön und passend, nicht oft gebrauchen. Uebrigens versteht es sich, daß man die bessern Verzierungen und weitläufigern Zusätze bis gegen das Ende eines Tonstückes sparen muß.
- 4) Die Zusätze müssen ganz leicht und nicht mühsam gesucht zu seyn scheinen. Daher muß sie der Spieler nett und mit einer gewissen Ungezwungenheit vorzutragen suchen, wenn sie ihm auch noch so viele Mühe verursachen sollten.
- 5) Diejenigen Stellen, welche an und für sich schon vorzüglich schön oder lebhaft genug sind, so wie die Tonstücke, worin Traurigkeit, Ernst, edle Simplicität, feyerlich erhabene Größe, Stolz u dgl. der herrschende Charakter ist, muß man mit Veränderungen und Zusätzen ganz verschonen, oder sie hierbey besonders sehr sparsam und mit gehöriger Auswahl anbringen.
- 6) Der Takt muß auch bey den weitläufigsten Manieren im Ganzen auf das Genaueste gehalten werden.
- 7) Jede Veränderung muß auf die vorgeschriebene Harmonie gegründet seyn.
- 8) In Klaviersachen erlaubt man zwar auch den Baß zu verändern, doch muß die Grundharmonie beybehalten werden.

Beim vierten Gesichtspunkt, der untrennbar mit den bereits ausgeführten Gesichtspunkten zusammenhängt, handelt es sich um eine zentrale Fragestellung nicht nur der Variationsästhetik, sondern auch der allgemeinen Kompositionsästhetik. Es galt im 18. Jahrhundert als unumstößliches Postulat, dass der „Endzweck“ der Musik Ausdruck und Erweckung von Empfindungen sei.²⁸³ Vor diesem Hintergrund wurde naturgemäß vom Spieler oder Sänger gefordert, alle Veränderungen gemäß der in einem Werk auszudrückenden Empfindung auszuführen²⁸⁴. Er müsse somit mithilfe der Variationskunst dem „Endzweck“ der Musik dienen, d. h. gemäß seiner gut ausgebildeten Einsicht genau erkennen, um welche Empfindung es sich bei der vorgegebenen Melodie handelt, und sie so variieren, dass die fragliche Empfindung klarer und wirkungsvoller vertont werden könne. Bei Türk etwa heißt es:

Der Endzweck dieser Veränderungen ist im geringsten nicht, die Fertigkeit des Spielers zu zeigen, sondern dem Affekte mehr Stärke und Wahrheit zu geben.²⁸⁵

Darüber hinaus ist bei der Ausführung der Variation ein guter Überblick über das Ganze unentbehrlich. Der ausführende Musiker sollte dieselbe Verzierungsfigur nicht zu oft anbringen, sondern vielmehr darauf achten, Veränderung mannigfaltig und abwechslungsreich zu gestalten. In Bezug auf die Melodie betrifft dies die Abwechslung zwischen rauschenden und singenden Passagen, in Bezug auf die Dynamik das Alternieren zwischen *forte* und *piano*.²⁸⁶ Auf der anderen Seite muss der Musiker aber zugleich Einheit und Ordnung eines ganzen Werks im Blick haben. Riedt etwa schreibt:

Nun ist zwar nicht zu leugnen, daß die Mannigfaltigkeit einen großen Theil der Schönheit ausmache. Sie wird aber beytragen, wenn sie nicht zugleich mit einer gewissen Ordnung

²⁸³ Siehe etwa Sulzer, a. a. O., Art.: Musik: Der Zweck der Musik „ist Erweckung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geschieht auf eine den Absichten der Natur bey den Leidenschaften gemäße Weise. [...] Der Zweck ist keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß ist, daß die Lust, sich in Empfindung zu unterhalten und sie zu verstärken, den ersten Keim der Musik hervorgebracht hat.“ Koch übertrug diese Erläuterung auf die musikalische Komposition: „Wenn es wahr ist, daß die Musik schon in der ersten Entwicklung ihres Keimes nichts anders war, als Ausdruck der Empfindungen durch unartikulierte Töne, und wenn hieraus folgt, daß sie auch bey ihrer Ausbildung, und bey der Anwendung derselben zur Unterhaltung des Geistes, keinen andern Zweck haben kann, als Empfindungen auszudrücken, so kann der mit dem Worte Komposition verbundene Begriff nichts anders bezeichnen, als die Kunst, Töne so zu verbinden, daß dadurch Empfindungen ausgedrückt werden können.“ (Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Art. Komposition, Setzkunst.)

²⁸⁴ Bach, a. a. O., S. 132; Türk, a. a. O., S. 325.

²⁸⁵ Türk, a. a. O., S. 325.

²⁸⁶ Quantz, a. a. O., S. 128f. u. 140; Bach, a. a. O., S. 132; Türk, a. a. O., S. 325. Siehe auch Daube, a. a. O., S. 145.

verbunden ist. Diese Ordnung setzet also der Mannigfaltigkeit ihre Gränzen, damit dadurch die Schönheit dabey erhalten werde. Nun aber ist eben diese Ordnung auch die Ursache, daß in einer Melodie nicht durchgehends lauter verschiedene, sondern manche Gedanken öfters mehr als einmal vorkommen.²⁸⁷

Wie unter dem zweiten Gesichtspunkt erwähnt wurde, lässt sich die Einheit der Veränderungen durch Beibehaltung der Hauptnoten und der Grundharmonie verwirklichen. Zugleich müsse der Spieler versuchen, den ganzen Vortrag so zu gestalten, dass sich die Intensität der Veränderung allmählich verstärkt. Brillante und komplizierte Passagen sollten daher nicht bei der ersten Wiederholung angebracht, sondern bis kurz vor Ende des Werkes aufgespart werden.²⁸⁸ Allerdings solle ein Gedanke bei der letzten Wiederholung besser ohne Zusätze vorgetragen werden (siehe oben). Gut organisiertes Zu- und Abnehmen der Intensität trage dazu bei, dass der Zuhörer seine ununterbrochene Aufmerksamkeit auf das Werk aufrechterhalten könne.²⁸⁹ Diese Zusammengehörigkeit von Einheit und Mannigfaltigkeit, die Georg Joseph Vogler später „das Charakteristische der Veränderungen“ nennt,²⁹⁰ wurde in der Zeit des klassischen Stils über die Variationskunst hinaus als wesentliches Moment der Kompositionsästhetik betrachtet (siehe unten).

5.2.2 Variation als Kompositionstechnik

Im Laufe des 18. Jahrhunderts rückt der Schwerpunkt der theoretischen Auslegung über die Variation allmählich von der Aufführungspraxis hin zur Kompositionstechnik. Dabei weist der Begriff nicht allein auf den Kompositionstyp hin, der in der modernen Fachliteratur als „strophische Variation“ bezeichnet wird. Im Musikschrifttum des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts verstand man unter „Variation“ vielmehr ein Mittel, einfache

²⁸⁷ Riedt, a. a. O., S. 103.

²⁸⁸ Türk, a. a. O., S. 325; Milchmeyer, a. a. O., S. 69.

²⁸⁹ Quantz, a. a. O., S. 141: „Man muß vielmehr den Hauptsatz gleich Anfangs so spielen, wie er geschrieben ist. Kömmt er öfters wieder vor: so kann man zum erstenmale ein paar Noten, zum zweitenmale noch mehrere, entweder durch eine nacheinander laufende, oder durch eine, durch die Harmonie gebrochene Passagie, zusetzen. Zum drittenmale muß man hiervon wieder abgehen, und fast nichts zusetzen: um den Zuhörer in beständiger Aufmerksamkeit zu erhalten“.

²⁹⁰ Georg Joseph Vogler, *Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied God Save the King*, S. 34.

Hauptgedanken zu zergliedern, zu erweitern, mit anderen Gedanken zu verbinden und zu größeren musikalischen Einheiten weiterzuentwickeln. Friedrich Wilhelm Marpurg ist der erste Musiktheoretiker, der einzelne Variationstechniken als genuinen Bestandteil der Komposition detailliert und systematisch erläutert. In seinem 1765 erschienenen Traktat *Anleitung zum Clavierspielen* unterteilt er die Variation in *Spielmanieren* und *Setzmanieren*. Während *Spielmanieren* gar nicht erst in der Partitur schriftlich fixiert sind oder allein mithilfe von Zeichen und kleinen Noten kommuniziert werden, somit Sache des ausführenden Musikers sind, obliegt die letztgenannte Kategorie der Verantwortung des Komponisten. *Setzmanieren* bestehen also „in der Veränderung einer grössern Note in kleinere, oder in der Verbindung einer Hauptnote mit Nebennoten“ und werden gemäß der Taktstruktur notiert.²⁹¹ Ferner unterscheidet Marpurg zwischen melodischen *Haupt-* oder *Grundnoten* und *Nebennoten*, die durch *Setzmanieren* mit den Hauptnoten verbunden werden sollen. Die Nebennoten werden weiterhin in drei Typen unterteilt, und zwar 1) in *harmonische Nebennoten*, die zugrundeliegenden Akkorden entnommen werden, 2) in *Wechselnoten* (Vorschläge zur Hauptnote) und 3) in *durchgehende Noten* (Nachschläge zur Hauptnote).²⁹²

Mit Bezug auf die *Setzmanieren* nennt Marpurg fünf kompositionstechnische Verfahren, Hauptnoten einer Melodie durch Verkleinerung der Notenwerte oder durch Kombination mit den genannten Typen von Nebennoten zu entfalten.²⁹³ Das erste Verfahren, der *Schwärmer* oder die *schwebende Manier*, betrifft die Zergliederung einer Hauptnote auf derselben Tonstufe (Tonrepetition). Dabei stehen dem Komponisten wiederum verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung: Repetierte Noten können um eine Oktave höher oder tiefer versetzt (*springender Schwärmer*), synkopiert oder durch Punktierungen verlängert (*Schwärmer mit Rückung*), oder schließlich durch Pausen ersetzt werden (*Halbieren* oder *Zerteilen*). Bei der letztgenannten Option kann sowohl die erste als auch zweite Note weggelassen werden, wenn eine Viertelnote in zwei Achtelnoten zergliedert wird (*Abkürzen/Abstoßen* und *Trennen/Verbeißen*). Bleiben Hauptnoten den ganzen Takt hindurch unbewegt liegen, so spricht Marpurg von einer *Haltung*. Darüber hinaus kann man eine Skalenfigur so zergliedern, dass eine Note schon auf der Zählzeit einer vorangegangenen Hauptnote antizipiert wird (*Vorausnehmung der Hauptnote*) oder – umgekehrt – eine

²⁹¹ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, S. 36.

²⁹² Ebd., S. 37.

²⁹³ Ebd., S. 39ff.

vorangegangene Note auf der Zählzeit einer folgenden Hauptnote (*Aufhaltung der Hauptnote*). Als zweites Verfahren nennt Marpurg die *laufende Figur*. Dies weist auf die Erscheinung hin, bei der zwei voneinander entfernte Hauptnoten durch stufenweise auf- oder absteigende Nebennoten erfüllt werden. Dabei fallen laut Marpurg Wechselnoten immer auf „gute“ (d. h. starke) Noten, durchgehende Noten hingegen auf „schlimme“ (schwache) Noten. Das dritte Verfahren ist die *rollende Figur*, zu der die *Walze* oder *Rolle* und der *Halbzirkel* gehören. Es handelt sich um eine Figur, die sich um einen harmonischen Ton (Hauptnote) herum dreht. Sie besteht somit aus vier Tönen, und zwar aus zwei harmonieeigenen Noten und zwei Nebennoten. Bei der *Walze* oder *Rolle* fällt der harmonieeigene Ton auf die erste und dritte, beim *Halbzirkel* hingegen auf die zweite und vierte Note. Wenn man zwei *Halbzirkel* zusammensetzt, so entsteht ein *ganzer Zirkel*. Das vierte Verfahren ist die *Brechung* oder *gebrochene Figur*, die sich dadurch auszeichnet, dass Hauptnoten anhand der einem zugrundeliegenden Akkord entnommenen Töne (d. h. der harmonieeigenen Nebennoten) verziert werden. Zudem kann eine *gebrochene Figur* durch eine Wechselnote oder durchgehende Note weiter verändert werden (*akzentuiertes Brechen*). Da diese akkordbedingte *Setzmanier* unzählige Möglichkeiten der Tonkombination bieten kann, betrachtet Marpurg sie als die Fruchtbare der ganzen Setzkunst.²⁹⁴ Zum Schluss erwähnt er als fünftes Verfahren die *vermischte Manier*: Darunter versteht er eine gemischte Anwendung aller oben genannten Setzmanieren, die sonst für gewöhnlich als *Passage*, *Gang*, *Wendung* usw. bezeichnet werden. Allerdings darf nicht übersehen werden, dass alle genannten Verfahren in der Tat sehr viel mit den *Spielmanieren* gemein haben und daher auch zum Beispiel willkürlichen Auszierungen innerhalb einer Kadenz dienen können.²⁹⁵

²⁹⁴ Ebd., S. 42.

²⁹⁵ Marpurg nennt als *Spielmanieren* acht Verfahren: 1) *Bebung*, 2) *Accent* oder *Vorschlag* und *Nachschlag*, 3) *Doppelvorschlag*, 4) *Schleifer*, 5) *Doppelschlag*, 6) *Triller*, 7) *Mordent*, 8) *Zergliederung* oder *Brechung* (ebd., S. 45). Dabei lässt sich etwa der *Triller* laut Marpurg als eine untrennbar mit der Aufführung verbundene Technik betrachten, während etwa der *Doppelschlag* tatsächlich nichts anderes ist als der *Halbzirkel* bei der *Setzmanier* (ebd., S. 52f.). Der Unterschied besteht – wie bereits erwähnt – lediglich darin, ob diese Verzierungsart ins Taktsystem integriert oder mithilfe eines Zeichens oder einer kleinen Note angewiesen wird. Siehe auch Sisman, a. a. O., S. 63.

Schwärmer / Schwebende Figur

A diagram showing the derivation of various rhythmic patterns from a single starting figure. The starting figure is a dotted quarter note followed by an eighth note. From this, several variations are shown:

- Schwärmer**: A sequence of eighth notes.
- Aufhaltung der Hauptnote (1/f)**: A dotted quarter note followed by eighth notes.
- Vorausnehmung der Hauptnote (1/e)**: An eighth note followed by a dotted quarter note, then eighth notes.
- Haltung (1/d)**: A dotted half note.
- Abkürzen / Abstoßen (1/c/i)**: A dotted quarter note followed by eighth notes, with a shorter duration.
- Trennen / Verbeißen (1/c/ii)**: A dotted quarter note followed by eighth notes, with a gap between them.
- Springender Schwärmer (1/a)**: A sequence of eighth notes with a leap between them.
- Schwärmer mit Rückung (1/b)**: A sequence of eighth notes with a retrograde motion.

Laufende Figur

Two examples of a continuous eighth-note pattern (Laufende Figur):

- [1] A single line of eighth notes.
- [2] A two-line pattern where the upper line has eighth notes and the lower line has a steady bass line.

Rollende Figur

Walze (3/a)

Two examples of a rolling eighth-note pattern (Walze):

- [1] A single line of eighth notes with a specific rhythmic grouping.
- [2] A two-line pattern with eighth notes in the upper line and a steady bass line.

Halbzirkel (3/b)

Two examples of a half-circle rhythmic pattern (Halbzirkel):

- [1] A single line of eighth notes.
- [2] A two-line pattern with eighth notes in the upper line and a steady bass line.

Ganzer Zirkel

Brechung / Gebrochene Figur

Seven examples of broken eighth-note patterns (Brechung / Gebrochene Figur):

- [1] A single line of eighth notes.
- [2] A single line of eighth notes.
- [3] A single line of eighth notes.
- [4] A single line of eighth notes.
- [5] A single line of eighth notes.
- [6] A single line of eighth notes.
- [7] A single line of eighth notes.
- [8] A two-line pattern with eighth notes in the upper line and a steady bass line.

Akzentuierte Brechung

One example of an accented broken eighth-note pattern (Akzentuierte Brechung):

- [1] A single line of eighth notes with accents.

Notenbeispiel 5-1: Setzmanieren bei Marpurg

Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen* (Berlin, 1765)

- 1) **Schwärmer / schwebende Manier**
 - a. Springende Schwärmer
 - b. Schwärmer mit Rückung
 - c. Halbieren/ Zerteilen
 - i. Abkürzen / Abstoßen
 - ii. Trennen / Verbeißen
 - d. Haltung
 - e. Vorausnehmung der Hauptnote
 - f. Aufhaltung der Hauptnote
- 2) **Laufende Figur**
- 3) **Rollende Figur**
 - a. Walze / Rolle
 - b. Halbzirkel

→ zwei Halbzirkeln zusammen = ein ganzer Zirkel
- 4) **Brechung/ gebrochene Figur**

→ Brechung mit Nebennoten = akzentuiertes Brechen
- 5) **Vermischte Manier**

(Passage, Gang, Wendung usw.)

Während Marpurg trotz der Systematik seiner Darstellung im Grunde genommen kaum über die auf die Aufführungspraxis verengte Diskussion hinausgeht, die insbesondere in den 1750er Jahren stattfand, wurde die Variationstechnik im ausgehenden 18. Jahrhundert als unentbehrlicher Faktor betrachtet, mithilfe dessen ein einfacher Gedanken zu einer größeren Einheit entwickelt werden könne. Heinrich Christoph Koch erläutert in seiner einflussreichen Kompositionslehre, in der er die Praxis des späten 18. Jahrhunderts systematisiert, nicht nur die Variation als Formanlage (Thema und Variationen), sondern auch die Variation als Kompositionstechnik. Im zweiten Teil des *Versuchs* wendet Koch die in Sulzers *Allgemeiner Theorie* aufgestellte Dreistufigkeit des künstlerischen Arbeitsvorgangs im Allgemeinen – *Anlage, Ausführung* und *Ausarbeitung* – auf die musikalische Komposition an.²⁹⁶

Zur ersten und wichtigsten Stufe, der *Anlage*, gehören alle wesentlichen Bestandteile einer Komposition, und zwar „die Erfindung der Theile und die Anordnung oder Verbindung derselben zu einem Ganzen“.²⁹⁷ Die *Anlage* umfasse nicht nur die Erfindung melodischer Hauptgedanken, die den Charakter eines Werkes bestimmen, sondern auch die Erfindung der

²⁹⁶ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, II. Teil, S. 52ff. Vgl. Sulzer, a. a. O., Art.: Anlage sowie Ausarbeitung.

²⁹⁷ Koch, a. a. O., S. 56.

harmonischen Grundlage.²⁹⁸ Der Komponist dürfe seine Arbeit erst dann fortsetzen, wenn die *Anlage*, die den Kern eines Werkes darstellt, vollständig entworfen wurde, da ihre Unvollkommenheit keineswegs durch weitere Arbeit ausgeglichen werden könne.²⁹⁹

In der zweiten Phase, der *Ausführung*, werden die wesentlichen Teile eines Werkes, die in der *Anlage* festgesetzt wurden, durch verschiedene Wendungen, Wiederholungen und Zergliederungen zu jeweils größeren musikalischen Einheiten – Koch nennt sie Periode – zusammengeslossen. Dadurch verleiht der Komponist dem Werk seinen Umfang und zugleich seine Form.³⁰⁰ Bei der *Ausführung* muss der Komponist einerseits auf „eine hinlängliche Mannigfaltigkeit der Theile, oder genugsame Abwechslung und Wendungen der Hauptgedanken mit den damit vereinigten Verbindungs- und Zergliederungssätzen oder Nebengedanken“ und andererseits zugleich auf „eine genaue und vollkommen passende Verbindung aller dieser Gedanken“³⁰¹ achten. Hängt der Endzweck der Musik, der Ausdruck der Empfindung, entscheidend mit der *Anlage* zusammen, so gehört die zentrale Maxime der Kompositionsästhetik des 18. Jahrhunderts, nämlich die Zusammengehörigkeit von Mannigfaltigkeit und Einheit, zur Phase der *Ausführung*. Daher komme es bei der *Ausführung*, im Gegensatz zur *Anlage*, die hauptsächlich eine Sache von Genie sei, eher auf den Geschmack einerseits und den Verstand sowie Beurteilungskraft andererseits an.³⁰²

In der dritten Phase, der *Ausarbeitung*, richtet der Komponist schließlich alle musikalischen Detail nach der darzustellenden Empfindung sowie den harmonischen und kontrapunktischen Regeln aus und bringt somit ein Werk zur Vollendung. Neben diesen rein musikalischen, „innerlichen“ Aspekten kommt es bei der *Ausarbeitung* auch auf „äußerliche“ Bedingungen

²⁹⁸ Koch zufolge sei zudem die Fähigkeit, die Melodie harmonisch zu denken, erforderlich (ebd., S. 81ff.).

²⁹⁹ Ebd., S. 56ff. Vgl. Sulzer, a. a. O., Art.: *Anlage*: „Es ist jedem Künstler zu raten, nicht nur die größte Anstrengung des Geistes auf die *Anlage* als den wichtigsten Teil zu wenden, sondern auch nicht eher an die anderen Teile der Arbeit zu gehen, bis dieser glücklich und zu seiner eignen Befriedigung zu Stande gebracht ist. Schwerlich wird ein Werk zu einer über das mittelmäßige steigenden Vollkommenheit kommen, wenn die *Anlage* nicht vor der *Ausführung* vollkommen gewesen. Die Unvollkommenheit der *Anlage* benimmt dem Künstler das Feuer und so gar den Mut zur *Ausführung*. Einzelne Schönheiten sind nicht vermögend die Fehler der *Anlage* zu bedecken. Besser ist es allemal ein Werk von unvollkommener *Anlage* ganz zu verwerfen als durch mühsame *Ausführung* und *Ausarbeitung*, etwas unvollkommenes zu machen. Es scheint eine der wichtigsten Regeln der Kunst zu sein, sich nicht eher an die Bearbeitung eines Werks zu machen, bis man mit der *Anlage* desselben vollkommen zu Frieden ist.“

³⁰⁰ Koch, a. a. O., S. 97.

³⁰¹ Ebd., S. 99. An anderer Stelle weist Koch darauf hin, dass der Ausdruck der Empfindung, die Mannigfaltigkeit und die Einheit drei Haupteigenschaften der Tonkunst seien (ebd., S. 127ff.).

³⁰² Ebd., S. 98.

an, und zwar darauf, für welche Gattung ein Werk geschrieben und , an welchem Ort und in welcher Besetzung es aufgeführt wird.³⁰³

In diesem dreifachen Kompositionsvorgang spielt die Variationstechnik eine wichtige Rolle: Der Komponist kann sowohl bei der *Ausführung* kleine oder große melodische Teile mit Veränderungen wiederholen, oder bei der *Ausarbeitung* die Melodie durch Ornamentierung weiter verfeinern. Von größerer Bedeutung ist aber die mit der *Ausführung* verbundene Variation. In dieser schöpferischen Phase kann die Variation zu den beiden zu verwirklichenden Haupteigenschaften beitragen; einerseits dadurch zur Mannigfaltigkeit, dass originale Gedanken in verschiedenen Gestaltungen verändert werden, und andererseits zur Einheit, weil es sich zwischen dem Originalen und Veränderten um ein und denselben Gedanken handelt. Am Beginn der Erläuterung der Wiederholung als melodisches Verlängerungsmittel merkt Koch an, dass „ein melodischer Theil, welcher der Wiederholung würdig seyn soll, entweder schon einen hohen Grad der Darstellung der auszudrückenden Empfindung enthalten, oder daß man demselben bey der Wiederholung neuen Stoff zum Ausdrücke der Empfindung zu geben suchen muß“.³⁰⁴ Mit dem Letzteren ist selbstverständlich die variierte Wiederholung eines melodischen Teils gemeint. Laut Koch könne eine Wiederholung durch fünf verschiedene Verfahren verändert werden, und zwar:

- 1) durch Vermehrung oder Verminderung der Stärke des Tones bey dem Vortrage des wiederholten Theils,
- 2) durch Veränderung der Figuren, womit die melodischen Hauptnoten ausgeschmückt sind,
- 3) durch eine neue Wendung in den begleitenden Stimmen,
- 4) durch Vermehrung oder Verminderung der begleitenden Instrumente, und
- 5) durch die Verbindung mehrerer dieser einzelnen Hilfsmittel.³⁰⁵

Unabhängig vom Umfang einer wiederholten Stelle – sei es ein ganzer Gedanke sein, seien es ein oder mehrere Takte innerhalb eines Gedankens oder einer Kadenz – können diese Verfahren eingesetzt werden. Bemerkenswert ist dabei, dass der Begriff der Wiederholung bei Koch für ein breites Spektrum musikalischer Erscheinungen verwendet wird. Eine Wiederholung könne nämlich auch auf einer anderen harmonischen Grundlage oder auf einer anderen Stufe, eventuell auch in einer anderen Tonart oder mit Veränderungen der Intervalle

³⁰³ Ebd., S. 124ff.

³⁰⁴ Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, III. Teil (Leipzig, 1793), S. 155.

³⁰⁵ Ebd., S. 155f.

geschehen.³⁰⁶ Demzufolge könne die Variation auch bei den Verfahren, die Koch als „Hilfsmittel für die Erweiterung eines vollständigen Satzes“ nennt (Versetzung, Transposition, Versetzung mit Veränderungen der Intervalle, Progression und Kombination von Transposition und Progression), zur Anwendung gebracht werden, auch wenn Koch dafür keine Beispiele anführt.³⁰⁷

Aus dem zeitgenössischen Diskurs geht somit hervor, dass die Variation, unabhängig davon, ob sie als aufführungspraktischer oder als kompositionstechnischer Begriff verstanden wurde, im 18. Jahrhundert als wesentlicher Bestandteil der Musik anerkannt war. In Bezug auf das Letztgenannte ermöglichen einzelne Variationsverfahren dem Komponisten, anhand einiger Hauptgedanken, die aus wenigen Tönen bestehen, einerseits eine umfangreiche Melodie zu formen, andererseits aber auch eine ganze Komposition von geradezu unerschöpflicher Vielfalt. Unter Berücksichtigung der Bedeutsamkeit von Variation in der musikalischen Komposition erscheint Daubes Fazit vollkommen überzeugend:

Das ist einmal gewiß, daß alles, was bisher in der Welt in die Musik ist gebracht worden, und was noch ins künftige komponiret werden wird: das ist miteinander der Variationskunst unterworfen. Sie dahero unerschöpflich: und keine Zahl vermag ihre Größe bestimmen.³⁰⁸

5.2.3 Variation als Form

Die Variation als Formbegriff wurde im Vergleich zur aufführungs- oder kompositionstechnischen Dimension des Begriffs im musiktheoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts wenig erörtert. Schulz nennt im oben angeführten Artikel drei Variationsarten, die je auf ein bestimmtes Formschema bezogen werden können: 1) die auf einer kleinen Tanzmelodie beruhende Variation (*Double*), 2) die *veränderte Reprise* und 3) die kontrapunktische Variation.³⁰⁹ Allerdings beruft sich seine Erläuterung überwiegend auf die barocke Kompositionspraxis: Als Muster der Variation werden ältere Generationen wie

³⁰⁶ Ebd., S. 156f. u. 206ff.

³⁰⁷ Eine ausführliche Analyse von Haydns Erweiterungstechnik nach dem Model Kochs findet sich bei Sisman, a. a. O., S. 92ff.

³⁰⁸ Daube, a. a. O., S. 151.

³⁰⁹ Sulzer, a. a. O.

Johann Jakob Froberger (1616–1667), Jean-Henri d'Anglebert (1629–1691), Arcangelo Corelli (1653–1713), Johann Krüger (1651–1735), François Couperin (1668–1733) und Johann Sebastian Bach (1685–1750) herangezogen. Koch hingegen widmet der strophischen Variation in seinem *Musikalischen Lexikon* (1802) einen eigenständigen Artikel, in welchem die Praxis „klassischer“ Komponisten deutlich beschrieben wird:

Variationen, *Variazioni*. Man versteht darunter eine mehrmalige unmittelbare Wiederholung eines kurzen Tonstücks, wobey die Melodie jedesmal durch Verschiedenheit der Zergliederungen ihrer Hauptnoten und der damit in Verbindung gebrachten durchgehenden und Nebennoten verändert wird, jedoch ohne dabey die Aehnlichkeit mit der Hauptmelodie ganz zu vermischen.

Man bedient sich solcher *Variationen* sowohl als für sich bestehende Tonstücke zum Privatvergnügen, als auch in Verbindung mit andern Sätzen in größern Tonstücken, wie z. B. in den Sonaten, Concerten, und Sinfonien.

Sollen dergleichen Veränderungen gute Wirkung thun, so muß man 1) zu der zu variirenden Melodie einen cantablen Gesang wählen, der schon an und für sich selbst Interesse hat, und der zugleich so beschaffen ist, daß er sich dem Gedächtnisse leicht einprägt, 2) müssen die Veränderungen in Ansehung ihres besondern Charakters abwechselnd seyn, das heißt, es dürfen nicht lauter schwärmende oder brillante Veränderungen unmittelbar auf einander folgen, sondern zwischen zwey oder mehrere brillante muß immer wieder eine von sanfterm Charakter eingeschoben werden, und 3) muß die Aehnlichkeit mit der Hauptmelodie in jeder Veränderung in so weit beybehalten werden, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers dadurch gefesselt wird; denn sobald diese Aehnlichkeit verloren gehet, sobald hört gemeinlich auch das Interesse für die Veränderungen auf, und sie bekommen das Ansehen willkürlich an einander gereiheter Sätze, die nichts mit einander gemein haben, und von deren Daseyn und Folge man sich keine Ursache denken kann.³¹⁰

All die genannten Aspekte, eine singende Melodie als Variationsthema, Abwechslung im Charakter bei der Disposition einzelner Variationen sowie die Wahrnehmbarkeit der Ähnlichkeit mit der ursprünglichen Melodie, sind jedoch tatsächlich nichts anderes als das, was bereits seit den 1750er Jahren im Zusammenhang mit der vom Spieler ausgeübten Variation diskutiert wurde. Es liegt also nahe, dass die strophische Variationsform und die

³¹⁰ Koch, a. a. O., Art.: *Variationen, Variazioni*. Eine kürzere, aber inhaltlich fast identische Definition der strophischen Variation steht bereits in seinem *Versuch*: „Dieses [Thema zu Variationen] erfordert eine etwas einfache, aber fließende und vieler Veränderungen fähige Melodie, welche zugleich so beschaffen ist, daß sie genugsame Abwechslung der Harmonie ohne Zwang verstattet. In den Veränderungen selbst sollte man eigentlich die Hauptmelodie nie verkennen können; allein man macht in diesem Stücke oft eine Ausnahme, besonders wenn man die Absicht hat, Fertigkeit auf dem Instrumente zu zeigen, für welches sie gesetzt sind.“ (Koch, *Versuch*, III, S. 52.)

aufführungspraktische Veränderung auf ein und derselben ästhetischen Grundlage standen. Immerhin wurde die Variationsform im klassischen Stil oftmals im Kontext eines mehrsätzigen instrumentalmusikalischen Zyklus' verwendet. In seinem *Versuch* weist Koch darauf hin, die Variationsreihe über ein Thema, das gewöhnlich aus zwei Teilen von jeweils acht bis zehn Takten bestehe, sei neben der Sonaten- und Rondoform die dritte Form gewesen, die für sinfonische langsame Sätze gewählt wurde.³¹¹ Darüber hinaus erwähnt er die Rondo-Variation über eine charakteristische Tanzmelodie oder einen kurzen Allegrosatz als Alternative zum Finalsatz einer Sinfonie.³¹² Obwohl sie sich in erster Linie auf die vom Spieler ausgeführte Variation richtet, ist Milchmeyers Bemerkung zur „angemessenen“ Anzahl von Variationen besonders aufschlussreich für das Verständnis der zeitgenössischen Variationsästhetik:

Im Ganzen soll man Stücke mit zu vielen Veränderungen vermeiden, da die zu große Anzahl derselben den Zuhörern nur lange Weile macht. Bei Arietten von drei bis vier Linien, in denen beide Theile wiederholet werden, halte ich sechs Veränderungen für hinlänglich, ist aber das Thema weit kürzer, so würde ich höchstens zwölf Veränderungen erlauben, aber diese Anzahl muß man nie überschreiten.³¹³

Insgesamt wird in theoretischen Ausführungen zur Variationsform auf gut organisierte und ausbalancierte Konstruktion und Disposition einzelner Variationen großer Wert gelegt. Dies erfordert selbstverständlich die Fähigkeit des Komponisten (oder ausführenden Musikers), einen Satz in seiner Ganzheit zu überblicken. Eine der zentralen kompositionsästhetischen Maxime des klassischen Stils, Einheit in Mannigfaltigkeit, liegt somit auch der Gestaltung eines Variationszyklus zugrunde. Aus diesem Grund gelangt Vogler zu der Auffassung, die entscheidende Voraussetzung für das Komponieren einer guten Variationsreihe sei nicht die Erfindung einer schönen Melodie selbst, sondern die „Phraseologie“. Erfordert sei nämlich die Fähigkeit, einer Melodie mithilfe verschiedener Verzierungsarten eine neue Gestalt zu verleihen:

Um Variationen zu setzen, braucht der Compositeur kein großer Melopoet zu seyn, aber desto mehr Phraseologie muß er inne haben. Sein Hauptverdienst ist, neue Spielarten erfinden, neue Formen, neue Figuren der Vorzeichnung anpassen: er muß in der Analogie glücklich, d. i. im Stande seyn, dieselbige Analogie, die im Thema zwischen Harmonien und Harmonien,

³¹¹ Ebd., S. 313f.

³¹² Ebd., S. 313.

³¹³ Milchmeyer, a. a. O., S. 69.

zwischen Melodien und Melodien herrscht, in den Veränderungen beizubehalten: kurz, jeden Charakter, den er dem ersten Takt anweist, durchaus fortzuführen. Dieser ausserordentlichen Geschmeidigkeit von Einlenkungen, wodurch er die Einheit erzielet, muß die schöpferische Formenerzeugung, die uns die Mannichfaltigkeit gebiert, das Gleichgewicht halten.³¹⁴

Interessanterweise berufen sich die Autoren des ausgehenden 18. Jahrhunderts im Diskurs über die strophische Variation oftmals auf Haydn, um dem Leser die richtige Art und Weise der Variation begreiflich zu machen. Koch sieht in Haydns sinfonischen langsamen Sätzen, sofern sich die Gestalt einer strophischen Variationsform aufweisen, „vorzügliche Meisterstücke“ (Koch zufolge habe er als Erster im sinfonischen Andantesatz diese Form verwendet).³¹⁵ In einer anonymen Rezension von Beethovens zwei Variationszyklen³¹⁶ in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* kritisiert der Autor die konkrete Handhabung der Variationsverfahren und beklagt anschließend die allgemeine Tendenz, dass viele Komponisten Variationen „fabrizieren“ und veröffentlichen, ohne wirklich zu wissen, was eine gute Variation ausmacht. Bezeichnenderweise rät er solchen Komponisten, ein Thema aus Haydns Werken zu entnehmen, um daraus weitere Variationen entwickeln zu können:

Darf ich ihnen einen Rath geben, so gut sichs ganz in der Kürze thun lässt? Wohlan, wer Geist und Geschick hat überhaupt etwas gutes Musikalisches zu schreiben [...] der lerne [...] von Jos. Haydn sich sein Thema wählen. Die Themata dieses Meisters sind vornehmlich a) einfach und leichtfasslich, b) schön rhythmisch, c) nicht gemein, und einer weitem Ausbildung in Melodie und Harmonie fähig.³¹⁷

Für Vogler ist Haydn der erste Komponist in der Musikgeschichte, der über alle für die ideale Variationskunst erforderlichen Fähigkeiten verfügte:

Der erste Mann, der uns allgemeine Variationen gelehrt, der sie auf alle Instrumente verbreitet, der noch zum Verdienste Phraseologisch groß zu seyn, jenes, Gesänge und Themen selbst erfinden zu können, gesellet, ist der unnachahmliche Haydn. Er, ein wahrer Phöbus, dessen Arbeiten keiner fremden Wärme bedarfen, dessen Werke schon genug leuchten, ohne daß der von einem beliebten Satz geborgte Schimmer sie aufhelle, zeigte uns in Sinfonien wie wir variiren sollen. Von keiner Vorliebe gehindert, durch keine Kurzsichtigkeit eingeschränkt war

³¹⁴ Vogler, a. a. O., S. 6f.

³¹⁵ Koch, a. a. O., S. 314.

³¹⁶ Besprochen werden *Zwölf Variationen über „Ein Mädchen oder Weibchen“* aus Wolfgang Amadeus Mozarts Oper »Die Zauberflöte« für Klavier und Violoncello op. 66 (1798) und *Acht Variationen über die Romanze „Une fièvre brûlante“* aus André Ernest Modest Grétrys Oper »Richard Coeur de Lion« für Klavier WoO 72 (1796).

³¹⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1. Jahrgang, Nr. 23 (März 1799), Sp. 367f.

er gegen alle Instrumente gleich wohlthätig. Da er den Werth und die Wirkung von allen genau kannte: so wies er jedem seinen Standpunkt an, um glänzen zu können, ohne je eines zu verdunkeln.³¹⁸

Tatsächlich lotete Haydn sein ganzes Schaffensleben hindurch in seinen zentralen Gattungen stets die Möglichkeiten der Variationstechnik als Kompositionsprinzip sowie der darauf beruhenden Formgestaltung aus. Aus den angeführten Erläuterungen geht einerseits deutlich hervor, dass seine Variationskunst bereits zu Lebzeiten weitgehend anerkannt und hoch geschätzt war. Andererseits weist ihre Idealisierung auf theoretischer Ebene nach, dass seine Werke einen entscheidenden Beitrag zur Etablierung der klassischen Variationsästhetik geleistet haben. Haydns Leistungen auf diesem Gebiet wurden also zur Norm, wenigstens aus Sicht der Musiktheorie.

5.3 Siciliani mit Variationstechnik

5.3.1 *Veränderte Reprise*

Die in der Haydn-Literatur wenig berücksichtigten *Duos für Violine und Viola*, die wohl parallel zu den Streichquartettserien entstanden sind,³¹⁹ spiegeln Haydns wachsendes Interesse an der Formkonstruktion mithilfe von Variationstechniken wider. Alle Finali, die mit *Tempo di Menuet* überschrieben sind, beruhen auf der strophischen Variationsform mit zwei (*Hob. VI:1* und *3*), drei (*Hob. VI:4* und *5*) oder vier Variationen (*Hob. VI:2* und *6*). Insbesondere das *Duo Hob. VI:3* ist in dem Sinne bemerkenswert, dass die Variation als Gestaltungsprinzip für das ganze Werk fungiert. Haydn legt nämlich die Ecksätze in der strophischen Variationsform an, führt hingegen im langsamen Siciliano-Mittelsatz das Prinzip der *veränderten Reprise* ein. Das Hauptthema des Adagio-Satzes, dem eine „umgekehrte Periode“ (PAC/HC) im Sinne Wilhelm Fischers³²⁰ zugrunde liegt, zeichnet sich durch seinen

³¹⁸ Vogler, a. a. O., S. 8.

³¹⁹ Andreas Friesenhagen, Vorwort zu *Streichduos* (JHW X), S. VIII; Landon, a. a. O., S. 346ff.

³²⁰ Siehe 4.1.1, Anm. 198.

punktierten Rhythmus aus. Dieser Rhythmus wird an den Stellen, wo die Violinstimme pausiert, durch die Bratsche vorgetragen. Infolgedessen weist sein prozentualer Anteil im Hauptthema einen Wert von 75 % auf. Im Seitenthema ab T. 9 erfährt er eine kleine Änderung (zwei Zweiunddreißigstel statt einer Sechzehntel), dennoch lässt sich die Identität mit der ursprünglichen Version deutlich wahrnehmen.

Bei der *veränderten Reprise* wird die Bratsche unverändert beibehalten, dagegen wird die Violinstimme von Beginn an variiert (**Notenbeispiel 5-2**). Bei der eröffnenden Punktierung wird die Bewegungsrichtung nach oben umgekehrt. Darauf folgend wird der gesamte Periodenvordersatz mithilfe der (akzentuierten) Brechung in Sechzehntel-Werte aufgelöst. Der für den Siciliano charakteristische Rhythmus, der in der „eigentlichen“ Exposition dominiert, erscheint kaum mehr in der originalen Form (einzig in T. 33 tritt er unverändert auf). Infolgedessen sinkt dessen prozentualer Anteil in der *veränderten Reprise* im Vergleich zur Exposition, die einen Wert von 41,7% aufweist, deutlich ab (17,6%; dieser Wert beruht ausschließlich auf der unveränderten Bratschen-Stimme). Trotzdem verändert Haydn die Melodie so, dass die diastematische Kontur, wie sie in der Exposition dargestellt wurde, erkennbar bleibt. Zum einen werden die punktierten Achtelnoten, die an den für die Formgliederung relevanten Stellen erscheinen, unverändert beibehalten (T. 18 [Beginn des Hauptthemas], T. 22 [Beginn des Nachsatzes, der zugleich als Überleitung interpretiert werden kann], T. 26 [Beginn des Seitenthemas], T. 30 und 33 [Kadenzvorgänge]). Zum zweiten überträgt Haydn alle originalen Töne auch in die veränderte Melodie. Im Vordersatz des veränderten Hauptthemas erscheinen die eigentlichen Töne entweder an den richtigen Stellen oder durch den Zusatz von Nebennoten regelmäßig um eine Sechzehntel nach hinten versetzt, wenn man von der ersten punktierten Figur absieht. Bemerkenswert ist außerdem Haydns Verfahren an der Stelle, wo eine erweiterte chromatische Passage eingefügt wird (T. 26f.): Die originalen Töne werden trotz des Einschubs dadurch in die veränderte Melodie integriert, dass die zweite Hälfte von T. 26 nach vorne, die erste Hälfte von T. 27 hingegen nach hinten rückt (die Reihe e – d – c in T. 10 wird in T. 27 umgekehrt).

Notenbeispiel 5-2: Joseph Haydn: *Duo für Violine und Viola Hob. VI:3, 2. Satz, Exposition und veränderte Reprise, Violinstimme*

In der *veränderten Reprise* dieses Satzes scheint es Haydn darauf anzukommen, nicht nur den musikalischen Umriss der eigentlichen Exposition erkennbar zu machen, sondern auch einen Zusammenhang innerhalb der variierten Melodie herzustellen. Seine Absicht ist erstens darin zu sehen, dass der Notenwert der vom Siciliano-Rhythmus stammenden Figur stufenweise verkleinert wird. Zudem lässt sich zwischen der ersten und zweiten Figur ein symmetrisches Verhältnis erkennen. Zweitens greift Haydn Elemente, die in die Melodie neu eingeführt werden, in den nachfolgenden Takten in elaborierter Form wieder auf. Insbesondere die in T. 24 eingeführte Chromatik entwickelt sich im Seitenthema zu einer breiten Passage und wird auch in T.32f. angewendet.

Im Gegensatz zum *Duo Hob. VI:3*, bei dem die ganze Exposition einer melodischen Variation unterworfen ist, bleiben im Siciliano-Satz des *Duos VI:6* die ersten beiden Takte und die zweite Hälfte des Hauptthemas, die zugleich als Überleitung fungiert, von Veränderungen unberührt (**Notenbeispiel 5-3**). In T. 3f., wo die Melodie in eine Figur in Sechzehnteltriolen verändert wird, erscheinen die originalen Töne zumeist auf der „richtigen“ Zählzeit. Eine derartige Zurückhaltung in der melodischen Variation im wiederholten Hauptthema lässt sich wohl auf das in den zeitgenössischen musiktheoretischen Schriften mehrfach erwähnte

Grundprinzip, der Hauptgedanke dürfe nicht verändert werden, zurückführen. Im Dominantbereich wird die Melodie mittels gebrochener und laufender Figuren frei verändert. Dabei etabliert Haydn allerdings ein festes Gerüst, durch das der Bezug der veränderten zum Original erkennbar bleibt, indem alle Töne, kleine Abweichungen in T. 33 und 36 ausgenommen, auf den Taktschwerpunkten, d. h. auf der ersten und vierten Zählzeit, ohne Versetzung übertragen werden. Die Variation findet somit ausschließlich zwischen diesen Bezugstönen statt.

Bemerkenswert in diesem Satz ist, dass Haydn die Variationstechnik bereits in der ersten Exposition einführt: Es handelt sich um die Wiederholung der Kadenz mit melodischer Veränderung in T. 16f. Die variierte Wiederholung einer Kadenz als solche ist mit Hinblick auf die zeitgenössische Kompositionspraxis nichts Außergewöhnliches. Koch erwähnt es als eines von mehreren melodischen Verlängerungsmitteln (*Vervielfältigung der Absatzformeln und Cadenzen*) erwähnt.³²¹ Indem jedoch die ganze Exposition in der *veränderten Reprise* wiederholt wird, ergibt sich an der entsprechenden Stelle eine Variation der Variation. Bei der ersten Variation in T. 18f. wird die originale Figur – wohl nach dem Modell von T. 14 – unter Beibehaltung der Diastematik rhythmisch vereinheitlicht. In T. 35f. wird die in der *veränderten Reprise* dominierende Sechzehnteltriole eingeführt, und die absteigende Zweiunddreißigstel-Figur verwandelt sich in eine aufsteigende Akkordbrechung. Zum Schluss löst sich sie in T. 37f. in durchgehende Zweiunddreißigstel (der kleinste Notenwert des Satzes) auf, wobei allerdings der ursprüngliche Quartabstieg in Zweiunddreißigsteln zurückkehrt. Eine derartige Verdopplung der Variation, die im *Duo Hob. VI:6* nur ansatzweise stattfindet, entwickelt Haydn im Streichquartettsschaffen um 1770 weiter, wobei die Variation des rhythmischen Musters, mithilfe derer die erste Exposition aufgebaut wird, mit dem Formprinzip der *veränderten Reprise* kombiniert wird.³²²

³²¹ Koch, *Versuch*, III. Teil, S. 191f.

³²² Siehe **5.4.2.**

Notenbeispiel 5-3: Joseph Haydn: Duo für Violine und Viola Hob. VI:6, 2. Satz, Exposition und veränderte Reprise, Violinstimme

Die *Klaversonate Hob. XVI:38* wurde zusammen mit den Sonaten *Hob. XVI:35, 36, 37, 39* und *20* im Jahr 1780 beim Wiener Verlag Artaria veröffentlicht; ihre Entstehungszeit ist jedoch aus stilistischen Gründen wohl auf die beginnenden 1770er Jahre zurückzuführen.³²³ Darum lässt sich das Werk in Haydns intensivste Schaffensperiode um 1770 einordnen. Hinsichtlich der melodischen Variation ist die *veränderte Reprise* des zweiten Siciliano-Satzes viel bescheidener als in den beiden Duo-Siciliani: Das Hauptthema (T. 14–18) sowie der Schlussabschnitt in der Paralleltonart Es-Dur (T. 22–26) werden nicht variiert (**Notenbeispiel 5-4a**). Auch in der veränderten Es-Dur-Überleitung erscheinen beide punktierte Figuren, welche die Gliederung des Satzes markieren (Vorder- und Nachsatz) ohne rhythmische Zergliederung (zur zweiten Figur wird allerdings ein extemporaler Vorschlag hinzugefügt). Währenddessen wird in diesem Siciliano die linke Hand einer Variation unterworfen, was in den Klavierlehren des 18. Jahrhunderts als Besonderheit für die Klaviermusik galt.³²⁴ Die aus zwei Tönen bestehenden Akkordschläge des Hauptthemas werden durch Hinzufügung der linken Hand harmonisch verdichtet (verminderter Septakkord mit acht Tönen in T. 14; Tonikasextakkord mit sieben Tönen in T. 15). Darüber hinaus wird

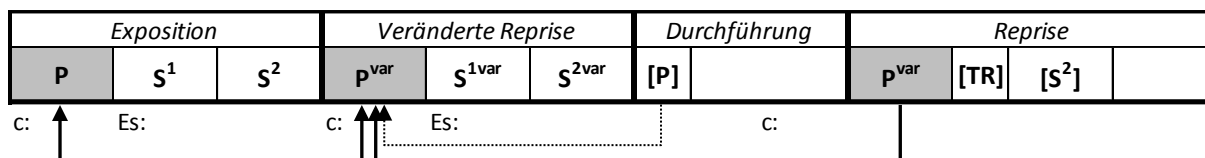
³²³ Georg Feder, Vorwort zu *Klaviersonaten, 2. Folge* (JHW XVIII/2), S. VIII.

³²⁴ Siehe 5.2.

die *ff*-Stelle ab T. 24 dadurch intensiviert, dass der Notenwert der Akkordbrechung auf Zweiunddreißigstel-Werte verkleinert wird.

Was diesen Satz von den vorangegangenen Siciliani unterscheidet, ist, dass die melodische Variation über die *veränderte Reprise* hinaus entwickelt wird. Am Beginn der Durchführung wird der Themenkopf, der nach Es-Dur transponiert wird, mit einer breiten laufenden Figur ausgeziert. Auf eine kurze, überleitungsartige Durchführung folgt die Reprise im Sinne der Sonatenform, in welcher das komplette Hauptthema wiederum mit neuen Veränderungen zurückkehrt (**Notenbeispiel 5-4b**). Unverändert erscheint allein die punktierte Eröffnungsfigur, welche die Formgliederung markiert. In T. 34 löst sich dann das charakteristische Motiv vollkommen in eine rhythmisch nivellierte Zweiunddreißigstel-Passage auf. Die zweite Hälfte der Fortsetzungsphrase (T. 35f.) wird unmittelbar aus der *veränderten Reprise* übernommen, jedoch um eine Oktave nach oben versetzt. Die reduzierte Überleitung, in die Haydn den neapolitanischen Sextakkord einbettet, schließt sich mittels Taktverschränkung an den aus T. 9ff. stammenden Abschnitt an. Dieser durch Reharmonisierung ($I^6 - IV - V^7 - vi$ statt $I - ii_5^6 - V^7 - vi$) und Einsatz des punktierten Rhythmus veränderte Abschnitt mündet in T. 42 in einen Trugschluss. Eine Kette der wiederum von der *veränderten Reprise* stammenden Figur (siehe T. 18) führt schließlich zum „Stehen auf der Dominante“, an das sich der dritte Satz ohne Unterbrechung anschließt (*attacca subito*). Dass die Veränderung der Melodie in der *veränderten Reprise* relativ bescheiden ausgeführt wird, kann somit auf Haydns musikalische Konzeption zurückgeführt werden, in der formalen Reprise eine zweite, stärker ausgeprägte Variation zu bringen. Die *veränderte Reprise* ist nun nicht mehr eine ausgeschriebene Wiederholung, die ausschließlich auf die vorangegangene Exposition bezogen wird, wie es in seinen Duo-Siciliani und bei C. Ph. E. Bach der Fall ist. Sie ist vielmehr ein in die dreiteilige Anlage der Sonatenform integrierter Formteil, der auch mit dem folgenden Verlauf des Satzes zusammenhängt (**Abbildung 5-1**). Dieser kleindimensionierte Klaviersonatensatz entstand somit vor dem Hintergrund einer kompositorischen Frage, mit der sich Haydn intensiv um 1770, aber auch bis zu seiner letzten Schaffensperiode auseinandersetzte, also der Frage nach der mit der Formkonzeption verbundenen Ausführung der Variationstechnik.³²⁵

³²⁵ In den beiden Duo-Siciliani wird die Variationstechnik im weiteren Satzverlauf kaum mehr durchgeführt. Im *Duo Hob. VI:3* kehrt die Haupttonart Es-Dur bereits zu Beginn der Durchführung wieder. Dieser aus fünf Takten

Abbildung 5-1: Joseph Haydn: *Klaviersonate Hob. XVI:38, 2. Satz, Formschema*

a) Exposition und veränderte Reprise

b) T. 33–36 (Reprise)

Notenbeispiel 5-4: Joseph Haydn: *Klaviersonate Hob. XVI:38, 2. Satz, rechte Hand*

bestehenden kurzen Durchführung folgt ohne Modulationsprozess die Reprise, weswegen sich diese fünftaktige Einheit eher als bloße Rückleitung charakterisieren lässt. In der Reprise verzichtet Haydn gänzlich auf den Nachsatz des Hauptthemas (oder die Überleitung) sowie das Seitenthema. Infolgedessen wird der Vordersatz des Hauptthemas, der nun um einen Takt erweitert wird, unmittelbar an die Codetta angeschlossen. Die wiederholte Codetta-Partie, deren Gedanken der *veränderten Reprise* entnommen werden, führt zum „Stehen auf der Dominante“, wo die Violine eine solistische Kadenz vorträgt. Im Gegensatz zu dieser reduzierten Gestaltung enthält das *Duo Hob. VI:6* auch im zweiten Sonatenform-Teil (Sonatenform Typ 2) eine musikalische Entwicklung der in der Exposition dargestellten Gedanken. Dabei werden hauptsächlich die Gedanken, die in der *veränderten Reprise* unberührt blieben, aufgegriffen: Die Grundidee des Hauptthemas wird zunächst in Es-Dur, dann mit einem Stimmtausch in f-Moll dargestellt, wobei die zweite Hälfte dieses Gedankens mithilfe einer Sequenz weiter entwickelt wird. Auf den chromatischen Gedanken aus T. 5ff. greift Haydn nicht nur in T. 47f., sondern auch in T. 53ff. zurück (in T. 56 wird der Gedanke reharmonisiert, wobei der neapolitanische Sextakkord als Zwischenakkord erklingt). Die melodische Variation eines in der Exposition dargestellten Gedankens findet jedoch lediglich bei der Wiederholung in der Codetta (T. 63f.) statt.

5.3.2 Prozess und Zyklus – Variation des rhythmischen Musters und Werkkonzeption im dritten Satz des *Streichquartetts op. 9/1*

Im Vergleich zu anderen Siciliani des 18. Jahrhunderts zeichnet sich der dritte Satz aus dem *Streichquartett op. 9/1* dadurch aus, dass der punktierte Rhythmus niemals im Hauptthema auftritt. Er erscheint als Resultat der melodischen Variation erst in der Überleitung (T. 12) vollständig. Trotz seines Ausfalls im Hauptthema kann der Satz der Kategorie des Siciliano zugeschrieben werden, da der Rhythmus im Nachhinein in den Vordergrund der Melodie rückt. Infolgedessen nähert sich der prozentuale Anteil des punktierten Rhythmus dem Mittelwert des Repertoires an (18,7%).

The image displays a musical score for the third movement of Joseph Haydn's String Quartet op. 9/1, measures 1-9. The score is in 6/8 time and features a dotted rhythm. The top system shows the first four staves (Violino I, Violino II, Viola, Basso) with a 'P' (piano) dynamic marking and an 'Adagio' tempo marking. The bottom system shows the next four staves (V. I, V. II, Va., B.). Dotted lines and arrows connect rhythmic patterns between the two systems. A box labeled 'IAC' is placed at the end of the bottom system.

Notenbeispiel 5-5: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 9/1*, 3. Satz, T. 1–9 (Hauptthema)

Wie oben erwähnt, wird die oberste Stimme bei diesem „außerordentlichen“ Siciliano durch die Variation des rhythmischen Musters gestaltet. Dieses Variationsverfahren ist bereits im neuntaktigen Hauptthema deutlich spürbar. Das rhythmische Muster konstituiert sich durch

die Figur in T. 1, die sich aus einer Viertel, vier Zweiunddreißigsteln, einer Viertel und einer Achtel zusammensetzt.³²⁶ Diese rhythmische Einheit wiederholt sich auch in den nachfolgenden drei Takten, bei denen die erste Takthälfte (Viertel + Zweiunddreißigsteln) unverändert bleibt, die zweite jedoch auf subtile Weise variiert wird: Zwei durch eine Achtelpause getrennte Achteln in T. 2, drei Achteln in T. 3 und eine Achtel und zwei Achtelpausen in T. 4 (**Notenbeispiel 5-5**). Musikalische Erstarrung, die bei mehrmaliger Wiederholung ein und desselben Musters passieren könnte, vermeidet Haydn durch den Wechsel zwischen Abtakt und Auftakt, der eng mit der melodischen Variation verbunden ist. Der Satz beginnt abtaktig, allerdings wirkt die letzte Achtelnote a^2 wegen des Dezimsprungs wie der Auftakt zum folgenden Takt. Der Auftakt wird in T. 2 dadurch etabliert, dass die Generalpause mitsamt der vorangegangenen Achtelnoten im *staccato* eine Zäsur ausmacht. Diese Artikulation wird in T. 3 einerseits in den unteren Stimmen mithilfe einer Achtelpause verdeutlicht, andererseits wird jedoch der Zäsureffekt in der Oberstimme dadurch abgemildert, dass die drei mit einem Bindebogen verbundenen Achtelnoten gleichwertig vorgetragen werden sollen.³²⁷ In der zweiten Hälfte des Hauptthemas – es handelt sich bei diesem Thema weder um einen Satz noch um eine Periode im engen Sinne – wird das rhythmische Muster zunächst von der zweiten Violine dargestellt. Die erste Violine, die ab der zweiten Hälfte von T. 5 die zweite Violine überlagert, trägt einen gehaltenen Grundton (f^2) vor, der im *messa di voce*³²⁸ gespielt werden soll. Diese Stelle lässt sich als eine harmonisch gedehnte Version der zweiten Hälfte des ersten Taktes begreifen (das f^1 in der zweiten Violine in T. 5 wird eine Oktave höher in der ersten Violine fortgesetzt und gedehnt; f^2 geht in T. 7 über c^2 zum a^2 , wie es in T. 1 der Fall ist). Darauf folgt eine variierte Wiederholung von T. 2–3. In T. 8 bleibt die

³²⁶ Die Figur, die sich aus einer Viertel und absteigenden Zweiunddreißigsteln zusammensetzt, war Haydns präferierter Eröffnungsgestus des Siciliano um 1770. Die Figur erscheint auch im ersten Takt und prägt außerdem das Hauptthema des ersten Satzes der *Klaversonate Hob. XVI:47^{bis}* sowie den dritten Satz des *Streichquartetts op. 17/1*. Deswegen dürfte er als Haydns beliebteste Anfangsfloskel für seine Siciliani um 1770 angesehen werden. Andererseits weist Reginald Barrett-Ayres darauf hin, dass diese Figur, die durch die ganze Streichquartettserie hindurch verwendet wird, Haydns zyklische Idee in op. 9 andeute: Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*, S. 64f.

³²⁷ Drabkin analysiert die Interaktion zwischen der melodietragenden Oberstimme und den begleitenden Unterstimmen im Siciliano-Satz aus op. 9/1 (Drabkin, a. a. O., S. 24ff). Sein Fazit lautet: „it [der Adagio-Satz aus op. 9/1] illustrates that the parts of a quartet may interact with one another without necessarily sharing the same material: an accompaniment can be imaginative without contributing to thematic development.“ (ebd., S. 26.)

³²⁸ *Messa di voce* ist eine vom Gesang abgeleitete Technik, die Haydn in seinen arienhaften langsamen Sätzen für Saiteninstrumente oftmals verwendet. Es handelt sich um das An- und Abschwollen einer lang gehaltenen Oberstimme, unter der andere Stimmen für gewöhnlich in kleineren Notenwerten geführt werden. Siehe Drabkin, a. a. O., S. 26ff.

erste Takthälfte immer noch unberührt, die zweite Takthälfte löst sich dagegen in Zweiunddreißigstel-Werte auf. Erst im letzten Takt des Hauptthemas (T. 9) wird die erst Viertonote einer rhythmischen Variation unterworfen, und nun wird auch der punktierte Rhythmus eingeführt, allerdings mit einem Vorschlag zur Sechzehntelnote. Dabei darf nicht übersehen werden, dass gerade an der Stelle, wo der Siciliano-Rhythmus angedeutet wird, die begleitenden Unterstimmen gänzlich entfallen. Der Einsatz der Punktierung wird auf diese Weise vom musikalischen Kontext abgehoben.

Die Besonderheit dieses Siciliano-Satzes liegt nicht nur in der Variation des rhythmischen Musters selbst, sondern auch darin, dass dieses Variationsverfahren zusammen mit einer formalen und harmonischen Strategie zu einer bemerkenswerten Konzeption der Exposition beiträgt. Das formale Charakteristikum dieser Exposition liegt vor allem in der Gestaltung des zweiten Teils: Der ab T. 17 beginnende Abschnitt kann kaum als Seitenthema bezeichnet werden, da er ausschließlich aus einem sich wiederholenden Kadenzvorgang besteht (wobei die ersten beiden kadenziellen Partien allerdings in Trugschlüsse münden). James Hepokoski und Warren Darcy etikettieren diesen Expositionstyp als *continuous exposition subtype 2*:

In the second continuous-exposition subtype an early structural perfect authentic cadence (PAC) in the second key area (typically occurring around 50 to 70 percent of the way through the exposition) is followed not by a genuine secondary theme but multiple, perhaps varied or expanded restatements of the immediately preceding cadential module. In some instances the “restatement” aspect is obvious; in other, more varied cases this may be less evident. In most cases, though, a defining hallmark of this circumstance is, following the first PAC, the presence of an unusually brief succeeding module – one that is too brief to be considered a satisfactory S and one whose main function, in such close proximity to the just-heard PAC, is to confirm that cadence with another one. Such cadential reiterations continue throughout much (sometimes all) of the remainder of the expositional expansion section, one that keeps *reopening* seemingly closed authentic cadences through varied modular repetitions [...].³²⁹

Was die kontinuierliche und monothematische Exposition dieses Siciliano-Satzes charakterisiert, ist die Prozessualität und Zielgerichtetheit, die Haydn durch diese formale und harmonische Strategie verwirklicht. Die erste Hälfte des Hauptthemas (T. 1–4) endet mit einer

³²⁹ James Hepokoski u. Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory*, S. 60 (Hervorhebung im Original). Hepokoski und Darcy zufolge ist die Existenz einer *Medial Caesura* (MC), einer harmonisch klar markierten Zäsur am Endpunkt der Überleitung, die Voraussetzung für die Existenz des Seitenthemas: „If there is no medial caesura, there is no secondary theme.“ (Ebd., S. 52)

IAC, d. h., die Melodie erreicht nicht den Grundton der Haupttonart F-Dur (wie bei einer PAC), sondern die dritte Stufe, während der Bass die kadenztypische Bewegung $4 - 5 - 1$ vollzieht. Dadurch ist der Grad an Geschlossenheit dieser Taktgruppe schwächer ausgeprägt als dies bei einer PAC der Fall wäre. Unter funktionsharmonischem Gesichtspunkt ist die IAC als eine im Vergleich zur PAC schwächere und somit „offenere“ Kadenzform zu verstehen.³³⁰ Die zweite Hälfte des Themas, die aufgrund der harmonischen Ausdehnung auf fünf Takte erweitert wird, schließt nicht mit einer PAC ab, wie es – im Sinne einer Periodenstruktur – zu erwarten gewesen wäre, sondern mit der nichtkadenzialen Folge $V^2 - I^6$, die unmittelbar aus T. 3 entnommen ist. Auf die sechstaktige Überleitung, die mit einer HC in der Dominanttonart C-Dur endet, folgt der erste Kadenzvorgang (T. 16–18), der jedoch in einen Trugschluss mündet. Die Wiederholung dieses Vorgangs, die diesmal im *piano* vorgetragen wird, unterminiert die Erwartung im doppelten Sinne: Weder schließt sie mit einer PAC, noch auf dem zuvor erreichten Dreiklang auf der VI. Stufe, sondern auf einem As-Dur-Dreiklang (T. 21). Dieser Akkord wird im nächsten Takt in einen verminderten Sextakkord verwandelt und schließlich, von einer Generalpause unterbrochen, so als hätte die Musik plötzlich den richtigen Weg aus den Augen verloren. Dieser Generalpause folgt eine Kette des Eröffnungsmotivs im *forte*, die wegen der rhythmischen Verdichtung und der aufwärts gerichteten Melodieführung eine Spannungsphase erzeugt. Die Steigerungslinie, die in T. 26 mit a^3 den höchsten Ton des ganzen Satzes erreicht, führt schließlich zur PAC, die Haydn bislang auf höchst effektvolle Weise vermieden hat. Die formale und harmonische Geschlossenheit der Exposition wird durch diese einzige PAC hergestellt.

Untrennbar mit dem Konzept der zielgerichteten Exposition verbunden ist die Variation des rhythmischen Musters. Wie **Notenbeispiel 5-6** veranschaulicht, verändert sich das rhythmische Muster über das Hauptthema hinaus ständig. Infolgedessen wäre es keine Übertreibung, zu sagen, die Melodie in der Exposition entstehe ausschließlich aus dem Eröffnungsmotiv. Selbst der punktierte Siciliano-Rhythmus ergibt sich aus dem Prozess der melodisch-rhythmischen Variation: In T. 9, wo die erste Takthälfte zum ersten Mal verändert wird, erscheint eine Punktierung, in T. 12 wird dann die erste Viertelnote in den Siciliano-Rhythmus umgestaltet, wobei allerdings die letzte Achtelnote mit der folgenden Note verbunden wird. Er erscheint erst in T. 13 vollständig, zunächst unabhängig vom

³³⁰ William Caplin, *Classical Form*, S. 43 u. 51.

Variationsvorgang, wird dann in T. 18ff. wieder darin integriert. Die originale Form des rhythmischen Musters kehrt in T. 26 zurück, diesmal in hohem Register mit dem höchsten Ton des Satzes a³ im *forte*. Dass der Höhepunkt der rhythmischen Variation mit der Stelle übereinstimmt, an der die einzige PAC der ganzen Exposition vollzogen wird, ist selbstverständlich kein Zufall. Erstens, die Auswahl des kontinuierlichen Expositionstyps, zweitens, die harmonische Strategie, die Auflösung der PAC bis zum Ende der Exposition zu verzögern, und drittens, das melodische Verfahren, ein rhythmisches Muster Takt für Takt prozessual zu variieren – alle diese Faktoren tragen zur Verwirklichung der von Haydn angestrebten Satzkonzeption bei. Nicht zu übersehen ist darüber hinaus Haydns Handhabung der Variation, die rein begrifflich nicht mit der oben dargestellten Konzeption zusammenzupassen scheint. Daraus, dass die in T. 1 präsentierte originale Gestalt des rhythmischen Musters, die im Verlauf der Exposition einer ständigen Veränderung unterworfen wurde, gerade am Höhepunkt (d. h. als Ziel der Exposition) zurückkehrt, resultiert in der Melodiestimme nämlich ein zyklischer Zusammenhang zwischen dem Anfang und Ende der Exposition (**Abbildung 5-2**). Prozess und Zyklus – mit diesem anscheinend widersprüchlichen Begriffspaar mag Haydns musikalische Zeitkonstruktion in der Exposition des Siciliano-Satzes aus op. 9/1 charakterisiert werden.

Notenbeispiel 5-6: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 9/1, 3. Satz, Variation des rhythmischen Musters*

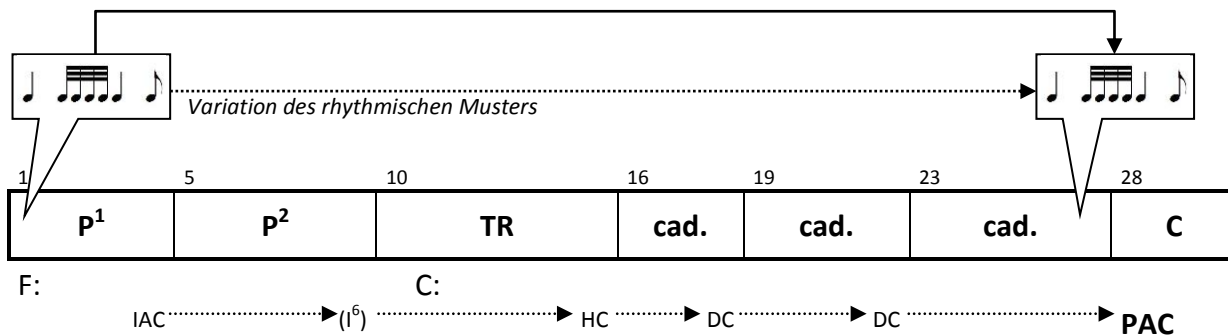


Abbildung 5-2: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 9/1, 3. Satz, Konzeption der Exposition*

The image shows a musical score for Joseph Haydn's String Quartet op. 9/1, 3rd movement, measures 31-41. The score is in 3/8 time and features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with dynamic markings of forte (f) and piano (p). The Violino I part has a melodic line with slurs and accents, while the other parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

Notenbeispiel 5-7: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 9/1*, 3. Satz, Durchführung (T. 31–41)

Die Variation des rhythmischen Musters setzt sich über den Rahmen der Exposition hinaus auch in der Reprise fort, obwohl sie dort nicht so systematisch ist wie in der Exposition. Bei der Rückkehr des Hauptthemas wird das rhythmische Muster weiter variiert, und in T. 44 löst sich der ganze Takt sogar in Zweiunddreißigstel auf. Die ursprüngliche Form des rhythmischen Musters kommt in der Reprise nicht mehr vor. Die formale und harmonische Struktur der Reprise entspricht – abgesehen von der durch die Modulation bedingten Umgestaltung (T. 49f.) – im Prinzip derjenigen der Exposition. Allerdings verzögert Haydn dort wiederum durch Wiederholung der chromatisch aufsteigenden Passage über einem ii^6 -Akkord (T. 62ff.) und durch die Fermate auf der Dominante (T. 64) die endgültige Bekräftigung der Haupttonart mithilfe einer PAC.

Im Gegensatz zu den Binnenteilen ist das Variationsprinzip in der elftaktigen Durchführung völlig außer Kraft gesetzt. Die Durchführung besteht aus der Nebeneinanderstellung einer zweitaktigen Einheit, in der die ursprüngliche Gestalt des rhythmischen Musters mit dem aus T. 18 stammenden punktierten Rhythmus kombiniert ist (**Notenbeispiel 5-7**). Eine solche Gestaltungsweise erinnert an die Durchführung im Kopfsatz der *Klaviersonate Hob. XVI:47^{bis}*, vor allem wegen der fast identischen melodischen Figur. Auffällig ist in dieser fragmentarischen Durchführung der relativ häufige Einsatz des neapolitanischen Sextakkords: In den Takten 32 und 34 erklingt der Akkord wegen des Vorhaltstons in der zweiten Violine unvollständig, jedoch wird er in T. 38 wie bei anderen Siciliani des 18. Jahrhunderts in einen Kadenzvorgang integriert (daraus ergibt sich die typische doppelreittonartige Wendung $b\hat{2} - \hat{1}$

– $\hat{7} - \hat{1}$). Der vierte Einsatz in T. 40 hingegen fungiert als Modulationsmittel (d: $bII^6 = g: VI^6$). Es finden sich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert einige Beispiele, in denen eine mit dem Neapolitaner harmonisierte Punktierung als Träger des Siciliano-Topos in einen bislang wenig durch den Siciliano-Charakter geprägten Verlauf eingeführt wird.³³¹ Die Durchführung aus op. 9/1 kann ebenfalls aus dieser Perspektive betrachtet werden, da der Siciliano-Charakter in der Exposition nicht von Beginn an in aller Deutlichkeit ausgeprägt ist, sondern erst im Nachhinein zu Tage tritt. Die Verbindung zweier für den Siciliano entscheidenden Komponenten macht endgültig deutlich, auf welchem Topos dieser Satz beruht.

5.3.3 *Cantus-firmus*-Variation in der Sonatenform – Der dritte Satz des *Streichquartetts op. 20/5*

Der F-Dur-Siciliano des *Streichquartetts op. 20/5* wird mit einem achttaktigen „Satz“ eröffnet, den Ludwig Finscher als „ein merkwürdig un gelenk und uninspiriert wirkendes Thema“ beschreibt (**Notenbeispiel 5-8a**).³³² Finschers negative Charakterisierung lässt sich tatsächlich in zweierlei Hinsicht rechtfertigen. Erstens ist das rhythmische Muster aus dem ersten Takt, das sich aus dem punktierten Rhythmus und drei Achtelnoten zusammensetzt, dasjenige, das Haydn in 12 von seinen 36 instrumentalen Siciliani als Anfangsfloskel verwendet (über das Haydnsche Œuvre hinaus dient dieses Muster sehr häufig der Gestaltung von Anfangsfiguren im gesamten Siciliano-Repertoire zu Haydns Zeit; siehe **3.5.1**). Darüber hinaus ist die melodische Bewegung $\hat{5} - \hat{6} - \hat{5}$ bei der ersten Punktierung auch die meistverwendete, sowohl bei Haydn (8 Belege) als auch bei zeitgenössischen Komponisten (31 Belege). Zweitens dominiert in diesem Hauptthema eine fast starre Regelmäßigkeit, die kein dramatisches Moment zulassen würde. In Bezug auf den Rhythmus ist die oberste Stimme nichts anderes als eine Wiederholung ein und desselben Musters, weswegen der punktierte Rhythmus zu Beginn jeden Taktes auftritt. Die unbewegliche und linear geführte Melodie wird bis T. 4 ununterbrochen vom trochäischen Rhythmus im *staccato* begleitet. In der Fortsetzungsphrase (T. 5–8) wird die Musik zwar etwas beweglicher, indem sich der

³³¹ Siehe **3.6.1**.

³³² Finscher, a. a. O., S. 227.

harmonische Rhythmus beschleunigt und die begleitenden Stimmen vom trochäischen Muster sowie von der stakkatierten Artikulation befreit werden (siehe T. 5 und 7). Trotzdem bricht die Fortsetzungsphrase die in der Präsentationsphrase etablierte Regelmäßigkeit nicht entscheidend. Bemerkenswert ist dabei, dass dieses an sich „ungelenk und uninspiriert wirkende“ Thema gerade wegen dieser Fixiertheit und Regelmäßigkeit eine wesentliche Voraussetzung für die weitere Entwicklung des Satzes bildet. Es exponiert nämlich einerseits ein unverziertes, „rohes“ Material, das für das Variationsverfahren, das im weiteren Verlauf des Satzes ausgeführt werden soll, offen ist. Andererseits wird dadurch eine quadratische Struktur etabliert, die nicht nur eine freie Verzierung der solistischen Violine zulässt, sondern deren Bruch auch die Möglichkeit bietet, eine starke musikalische Wirkung zu erzeugen.

Dem mit einer PAC abgeschlossenen Hauptthema folgt unmittelbar eine variierte Wiederaufstellung des kompletten Themas, was an das Verhältnis zwischen Thema und erster Variation im Kontext der strophischen Variation erinnert (die zweite Hälfte des Themas wird leicht verändert; **Notenbeispiel 5-8b**).³³³ Dabei fügt Haydn dem unverändert beibehaltenen Thema, das nun auf die zweite Violine übertragen wird, – ganz im Sinne der *cantus-firmus*-Technik – eine neue, frei ornamentierte Stimme hinzu. Interessanterweise findet die Kolorierung in der ersten Violine fast ausschließlich in der zweiten Hälfte jedes Taktes statt. Dabei mag Haydns Absicht wohl darin liegen, den für den Charakter des Satzes entscheidenden Rhythmus, der in der ersten Hälfte jedes Taktes dominiert, mit dieser neuen Stimme nicht zu verschleiern – eine Hypothese, die dadurch bestätigt zu werden scheint, dass die Auszierung allein in T. 13 auch in der ersten Takthälfte stattfindet, wo der punktierte Rhythmus zum ersten Mal entfällt. Hans Keller beschreibt das subtile Verhältnis zwischen den beiden Violinen folgendermaßen:

³³³ Die variierte Wiederholung des vollständigen Hauptthemas ist in Haydns Œuvre oftmals zu finden. Das erste Beispiel ist der zweite Satz der *Sinfonie Hob I:6 »Le Matin«* (1761). Dort folgt dem einfachen Hauptthema unmittelbar die variierte Wiederholung, die von der Solovioline (*Violino principale*) vorgetragen wird. Dieses Verfahren legt die Vermutung nahe, dass die zugrundeliegende Idee ursprünglich auf das Verhältnis zwischen Tutti und Solo in einem Konzertsatz zurückgeht. Tatsächlich lässt sich der dritte Satz aus dem Streichquartett op. 20/5 auch als eine Art Konzert für die erste Violine auffassen (das Hauptthema in T. 1–8 als Tutti und die variierte Wiederholung in T. 9–16 als Einsatz des Soloinstrumentes). Weitere Beispiele erstrecken sich über eine breite Zeitspanne: *Sinfonie Hob. I:35/ii* (1767), *I:44/iii* (1770/71), *I:42/ii* (1771); *Streichquartett op. 9/1/i* (1769), *op. 17/2/iii* (1771), *op. 33/1/iii* (1781), *op. 50/1/iv* (1787), *op. 50/2/ii* (1787), *op. 54/2/ii* (1788); *Klaviertrio Hob. XV:16/ii* (1790), *XV:21/ii* (1790), *XV:28/i* (1795); *Klaviersonate Hob. XVI:19/ii* (1767), *XVI:46/ii* (1767–70), *XVI:23/iii* (1773), *XVI:38/i* (1770–75), *XVI:35/i*, *XVI:35/ii* (bis 1780).

The emphatic adagio character of the slow movement is never disturbed or interrupted by the first violin's playful behaviour, which imposes on the others, especially the second violin, a heavy re-creative obligation, for the leader's figurations, far from being able to tolerate an inhibitory, depersonalizing 'seriousness', have to be developed with what is best described as subtle, imaginative abandon – almost as if he invented them while playing, in aural view of the pre-composed tune! For this is exactly the sense in which they were composed.³³⁴

Ein solches Verhältnis, das untrennbar mit der *cantus-firmus*-Technik verbunden ist, wird im weiteren Verlauf des Satzes beibehalten, wo das unverzierte Hauptthema noch zweimal in der Haupttonart erscheint. Am Beginn der Durchführung (hier tritt das Thema unvollständig auf) imitiert die zweite Violine eine Quinte tiefer kanonartig das eigentliche Thema (**Notenbeispiel 5-8c**). Es wird in der Reprise wiederum durch die *cantus-firmus*-Technik verändert, wobei auch die erneuerte Verzierung der ersten Violine gemäß dem bei der ersten Wiederholung angewandten Verfahren ausgeführt wird. Diesmal ist die Kadenz des Themas leicht verändert, da es ohne Überleitung an das transponierte Seitenthema anschließt (**Notenbeispiel 5-8d**).

Die viertaktige Überleitung fungiert als Wendepunkt des Satzes im doppelten Sinne:

- 1) Zum einen geschieht es dort, dass das bislang konstante Metrum zum ersten Mal aufgegeben wird: In T. 18 erscheint nämlich weder der punktierte Rhythmus der oberen Stimme noch der schleppende Puls der begleitenden Stimmen, sondern lediglich ein gedehnter, innerhalb von F-Dur nicht-leitereigener Ton (*cis*), der von punktierten Viertelnoten unterstützt wird. Dieses neue Ereignis kündigt einerseits die Modulation über d-Moll zur Dominanttonart C-Dur an, begünstigt aber andererseits eine von den Fesseln des Metrums völlig losgelöste Bewegung der solistischen Violine, die im Verlauf des Satzes zunehmend in den Vordergrund treten soll.³³⁵
- 2) Zum anderen wird ab T. 17 die führende Melodie einer melodischen Variation unterworfen, und zwar nach dem Verfahren, das Haydn auch im Siciliano-Satz von op. 9/1 zur Anwendung brachte. Hier ist das rhythmische Muster eine zweitaktige Einheit,

³³⁴ Hans Keller, *The Great Haydn Quartets*, S. 60.

³³⁵ Im Zusammenhang mit der metrischen Freiheit ist die ununterbrochene Zweiunddreißigstel-Passage in der Durchführung nennenswert, der Haydn die ungewöhnliche Bemerkung „*per figuram retardationis*“ hinzufügt. Wie Drabkin deutlich macht, findet sich hier eine harmonische Inkongruenz zwischen der Begleitung und der Oberstimme: Die erste Violine folgt nämlich ab T. 54 im Abstand von zwei Achtelnoten den „eigentlichen“ Akkord, den die unteren Stimmen vortragen (Drabkin, a. a. O., S. 78f.). Dazu siehe auch **6.1**.

die auf den eröffnenden Zweitakter zurückzuführen ist. Dieses Variationsprinzip prägt insbesondere die ersten acht Takte des in T. 21 beginnenden Seitenthemas, wie **Notenbeispiel 5-9** veranschaulicht.

Die letzte variierte Partie wird in T. 28 mit dem Einsatz eines neuen Motivs, das sich durch repetierte Achtelnoten in der ersten Takthälfte auszeichnet, verschränkt. In diesem Moment bricht die bislang beibehaltene quadratische Struktur ab. Zugleich wird auch der trochäische Rhythmus deutlich abgeschwächt (die unakzentuierte Akkordbrechung der zweiten Violine „neutralisiert“ das etablierte Metrum). Der metrische Schwerpunkt liegt nun eher in der zweiten Takthälfte, was aufgrund der versetzten Punktierungen und der dynamischen Angabe *fz* erkennbar ist. Die solistisch geführte Violine leitet in den Kadenzvorgang ab T. 37 weiter, der auf den „schwächeren“ Zählzeiten stattfindet (die PAC wird auch in der fünften Zählzeit von T. 39 erreicht). Ein solches metrisches Spiel ist selbstverständlich erst dadurch wirkungsvoll, dass die quadratische Struktur sowie der trochäische Puls in weiten Teilen der Exposition beibehalten wurde und nun als Wahrnehmungsfolie für den metrisch irregulären Kadenzvorgang fungiert.

a) T. 1–8 (Hauptthema)

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

b) T. 9–16 (Wiederholung des Hauptthemas)

V. I

V. II

Va.

Vc.

c) T. 42–47 (Durchführung)

V. I

V. II

Va.

Vc.

d) T. 57–64 (Reprise)

V. I

V. II

Va.

Vc.

Notenbeispiel 5-8: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 20/5*, 3. Satz

Violino I

Notenbeispiel 5-9: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 20/5*, 3. Satz, T. 21–28 (Seitenthema)

5.4 Variationstechnik in Haydns Schaffen

5.4.1 *Veränderte Reprise*

In Haydns Œuvre finden sich außer drei Siciliani noch acht weitere Kompositionen mit einer *veränderten Reprise* (**Tabelle 5-1**). Bemerkenswerterweise erstrecken sie sich von der Vor-Eszterházy'schen Zeit bis hin zur Londoner Phase. Aus ihrer Entstehungszeit geht allerdings hervor, dass Haydn sich mit diesem Verfahren in den späten 1760er sowie frühen 1770er Jahren intensiv auseinandersetzte. Das erste Werk unterscheidet sich vom letzten nicht nur in der Entstehungszeit; die beiden Werke weisen auch derart große Unterschiede in der Behandlung der *veränderten Reprise* auf, dass man darin schwer einen unmittelbaren Zusammenhang mit den übrigen Werken erkennen kann. Der dritte Satz aus dem *Divertimento Hob. II:23* (1760?) ist der Einzige bei Haydn, der nach dem Modell C. Ph. E. Bachs gestaltet ist: Dort folgt beiden je aus acht Takten bestehenden Abschnitten eine ornamentierte Wiederholung, wobei auch die begleitenden Stimmen hauptsächlich mithilfe der *Schwärmer* in Sechzehntelnoten zergliedert werden. Im zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:102* (1794) hingegen richtet sich Haydns Interesse weniger auf den Aspekt der melodischen Veränderung selbst als vielmehr auf die Veränderungen in der Klangfarbe, die durch den Wechsel melodietragender Instrumente bewirkt werden. Dies lässt sich klar erkennen, wenn man den Blick auf das Hauptthema richtet. Die Melodie, die bereits durch *Brechungen* und extemporale Vorschläge ausgeziert wird, wird in der ersten Exposition allein von Saiteninstrumenten begleitet. Währenddessen wird der Klang in der *veränderten Reprise* deutlich verdichtet, indem alle Instrumente zum Einsatz kommen. Trotzdem wird das Thema selbst wieder notengetreu dargestellt, mit Ausnahme, dass es nun auch durch die Flöte vorgetragen wird.³³⁸ Im Gegensatz dazu weisen die übrigen Kompositionen im Prinzip eine gemeinsame Grundlage auf. Entscheidend für das Haydnsche Verfahren der *veränderten Reprise* ist die direkte Hinzufügung einer unmittelbaren Wiederholung der Exposition mit melodischen Veränderungen im Rahmen der Sonatenform. Formale Unterschiede zwischen

³³⁸ Das Hauptthema wird in diesem Satz weiterhin zweimal in vollständiger Gestalt wiederholt, nämlich in der Durchführung in As-Dur (T. 33ff.) und in der Reprise (T. 45ff.). Allerdings wird es niemals melodisch verändert.

den genannten Kompositionen ergeben sich einzig und allein aus den je verschiedenen zugrundeliegenden Sonatenform- oder Expositionstypen.

Komposition	Entstehungszeit	Tempoangabe	Form	Exposition	Bemerkung
Divertimento Hob. II:23, iii	1760?	Adagio	a-b		
Barytontrio Hob. XI:37, ii	1766/67	Adagio cantabile	Sonatenform 3	kontinuierlich	
Streichduo Hob. VI:3, ii	1768/69–73?	Adagio	Sonatenform 1/3	zweiteilig	Siciliano
Streichduo Hob. VI:6, ii	1768/69–73?	Adagio	Sonatenform 2	kontinuierlich	Siciliano
Streichquartett op. 9/4, iii	1769?	Adagio	Sonatenform 3	kontinuierlich	
Streichquartett op. 9/2, iii	1769?	Adagio	Sonatenform 2	kontinuierlich	
Streichquartett op. 17/4, iii	1771	Adagio. Cantabile	Sonatenform 2	zweiteilig	
Streichquartett op. 20/6, ii	1772	Adagio	Sonatenform 2	zweiteilig	
Klaviersonate Hob. XVI:38, ii	1770–75?	Adagio	Sonatenform 3	kontinuierlich	Siciliano
Streichquartett op. 33/3, iii	1781	Largo e sostenuto	Sonatenform 1	zweiteilig	
Sinfonie Hob. I:102, ii	1794	Adagio	Sonatenform 3	kontinuierlich	

Tabelle 5-1: Kompositionen mit einer *veränderten Reprise* bei Haydn

Aus einer chronologischen Betrachtung lässt sich die Tendenz ableiten, dass Haydn in den früheren Werken das Hauptthema vom ersten Takt an variiert und außerdem die ganze Melodie in der *veränderten Reprise* zu einer Passage in einem einheitlichen Notenwert umschreibt. Der Siciliano-Satz aus dem *Duo Hob. VI:3* gehört trotz Beibehaltung der Punktierungen zu dieser Kategorie. Im Gegensatz dazu weisen die *veränderten Reprisen* in den Werken ab den späten 1760er Jahren folgende Merkmale auf (**Notenbeispiel 5-10**):

- 1) Die Grundidee, mit welcher sowohl das Hauptthema als auch die Überleitung für gewöhnlich einsetzen, erscheint in der originalen Form. Die Beibehaltung des für den Siciliano-Topos charakteristischen Rhythmus im *Duo Hob. VI:6* sowie in der *Klaviersonate Hob. XVI:38* kann auch vor dem Hintergrund dieses allgemeinen Verfahrens begründet werden.
- 2) Innerhalb des ersten Viertakters, in dem das Hauptthema, genauer dessen erste Hälfte dargestellt wird, entsteht eine Abstufung der melodischen Variation. Im zweiten Takt wird der Umriss der originalen Melodie größtenteils beibehalten, wobei allerdings

kleine Veränderungen vorgenommen werden. Im dritten Takt hingegen weicht die veränderte Melodie entscheidend von der originalen Gestalt ab. Im vierten Takt, in dem die Melodie eine Kadenz erreicht, kehrt die originale Melodie wieder unverändert zurück.

- 3) Die melodische Variation wird in der Mitte der *veränderten Reprise* (Überleitung – Fortspinnung oder Überleitung – Seitenthema) freier gestaltet.
- 4) Dagegen kehrt die Codetta, sofern vorhanden, wiederum ohne Veränderung wieder.

a) Streichquartett op. 9/4, 3. Satz, T. 1–6

Example a) shows two staves, Exp. I and Exp. II, in 3/4 time. The music features several triplet markings (3) and a trill (tr) in the fourth measure. The notation is in a key with two flats.

b) Streichquartett op. 9/2, 3. Satz, T. 1–7

Example b) shows two staves, Exp. I and Exp. II, in 3/4 time. The music features several trill markings (tr) and other musical markings. The notation is in a key with two flats.

c) Streichquartett op. 17/4, 3. Satz, T. 1–6

Example c) shows two staves, Exp. I and Exp. II, in 3/4 time. The music features several triplet markings (3) and a trill (tr) in the fourth measure. The notation is in a key with two flats.

d) Streichquartett op. 20/6, 2. Satz, T. 1–6

Example d) shows two staves, Exp. I and Exp. II, in 3/4 time. The music features several trill markings (tr) and other musical markings. The notation is in a key with two sharps.

e) Streichquartett op. 33/3, 3. Satz, T. 1–6

Example e) shows two staves, Exp. I and Exp. II, in 3/4 time. The music features several triplet markings (3), sextuplet markings (6), and fortissimo markings (fz). The notation is in a key with two flats.

Vor dem Hintergrund, dass Haydn in seinen Streichquartettserien um 1770 die Gleichberechtigung der beteiligten Instrumente anstrebte, war es nur konsequent, in den betreffenden Quartettsätzen an manchen Stellen auch die unteren Stimmen zu verändern. Das Hauptthema im dritten Satz des *Streichquartetts op. 9/4* (1769?) ist ein gutes Beispiel dafür: In der *veränderten Reprise* verleiht Haydn den Unterstimmen, die sich zunächst lediglich mit der Aufgabe zur harmonischen Ausfüllung begnügen mussten, dadurch einen motivischen Charakter, dass sie in eine weitläufige Akkordbrechung verwandelt werden. Diese Transformation hängt untrennbar mit einer motivischen Entwicklung zusammen, die sich durch den Satz hindurch im Hauptthema und in der *mesa-di-voce*-Stelle zieht (**Notenbeispiel 5-11**). Es handelt sich um ein arpeggiertes Motiv (x^1 : absteigend, x^2 : aufsteigend) und ein Skalenmotiv (y^1 : absteigend, y^2 : aufsteigend). Die aufsteigende Brechung im veränderten Hauptthema entstammt der Bass-Stimme an der ersten *mesa-di-voce*-Stelle (T. 11f.), in der das Motiv x^1 zum ersten Mal eingeführt wurde. Unter diesem Einfluss verschärft sich in den unteren Stimmen an der zweiten *mesa-di-voce*-Stelle der Kontrast zwischen arpeggierten und kreisenden Figuren. Die entsprechende Stelle in der Reprise, die nun in die Haupttonart zurück transponiert wird, wirkt als Synthese der bisherigen motivischen Entwicklung.

Die Beschreibung dieses Verfahrens in *op. 9/4* macht deutlich, dass die Auffassung, die *veränderte Reprise* bei Haydn sei lediglich eine ausgeschriebene Wiederholung der Exposition und diene als Spielanweisung für eine willkürliche Verzierung, wesentlich zu kurz greift. Vielmehr wird sie aus rein kompositorischen Gründen als ein in die gesamte Konzeption des Satzes integrierter Formteil gestaltet. Dabei muss der Komponist nicht nur das Verhältnis zur ersten Exposition, sondern auch zum weiteren Satzverlauf berücksichtigen. Dass Haydn in drei Streichquartettsätzen den Schlusspunkt der *veränderten Reprise* umgestaltet, hängt also eng damit zusammen. In *Streichquartett op. 9/2* (1769?) und *20/6* (1772) verzichtet Haydn jeweils auf die ganze Codetta und schließt die Musik mithilfe einer Taktverschränkung unmittelbar an den folgenden Formteil (die zweite Rotation) an. Im *Streichquartett op. 33/3* (1781) wird die Codetta zwar wiederholt, jedoch wird die erwartete PAC in C-Dur, mit der die *veränderte Reprise* zum Abschluss gebracht werden sollte, durch einen c-Moll-Dreiklang ersetzt. Bei solchen offenen Schlüssen ist Haydys Absicht offensichtlich, der *veränderten Reprise* eine überbrückende Funktion zu verleihen.

Hauptthema
T. 1f.

Messa-di-voce-Stelle
T. 11–13

T. 23f.

T. 33ff.

T. 55f.

T. 61ff.

Notenbeispiel 5-11: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 9/4, 3. Satz, Verwandlung der unteren Stimmen*

Anhand des letztgenannten Quartettsatzes aus op. 33/3 lässt sich veranschaulichen, wie das Verfahren der *veränderten Reprise* weiter entwickelt wurde (**Notenbeispiel 5-12**). Die stilistischen Gemeinsamkeiten mit den früheren Werken – Beibehaltung der Grundidee am Kopf jedes Formabschnittes, Abstufung der Variation innerhalb des ersten Viertakters (das gilt in op. 33/3 auch für den Nachsatz des Hauptthemas), Freiheit der Variation in mittleren Abschnitten und unveränderter Wiederkehr der Codetta – sind deutlich erkennbar. Außerdem zeichnet sich dieser Satz dadurch aus, dass die melodische Variation systematisch

durchgeführt wird. Einerseits wird im veränderten Hauptthema der motivische Zusammenhang dadurch verstärkt, dass das durch Punktierung geprägte Eröffnungsmotiv auch im vierten Takt erscheint. Andererseits stellt die chromatische Figur in T. 31 einen Zusammenhang mit der Chromatik in T. 23f. her, die sich aufgrund der unerwarteten tonalen Abweichung (nach f-Moll innerhalb von C-Dur) vom Kontext der ersten Exposition deutlich abhebt.³³⁹ Zu bemerken ist darüber hinaus die sukzessive Verkleinerung der Notenwerte: Im Vordersatz des veränderten Hauptthemas dominieren Sechzehnteltriolen und -sextolen, im Nachsatz hingegen Zweiunddreißigstel. Das Seitenthema bietet ein weiteres Beispiel für die systematische Anwendung der Variationstechnik. In der ersten Exposition wiederholt sich ein geradtaktiges Motiv zunächst dreimal notengetreu, auf eine Kadenz folgend noch zweimal mit Veränderung der Diastematik und Harmonik. Bemerkenswerterweise macht Haydn an den entsprechenden Stellen in der *veränderten Reprise* und der formalen Reprise den Ausgangspunkt erkennbar, indem er zu Beginn jeder Taktgruppe auf das Motiv in der originalen Gestalt zurückgreift. Erst nach der Rückkehr zur originalen Gestalt wird das Motiv einer Variation unterworfen (**Abbildung 5-4**).³⁴⁰ Haydns feines Gespür für Veränderungen ist darin zu beobachten, dass die zweite Gruppe der *veränderten Reprise* leicht reharmonisiert wird (Quintsextakkord statt des verminderten Septakkordes), obwohl das Motiv selbst unverändert erscheint. In der Reprise, wo das Seitenthema in der Haupttonart wiederkehrt, wird die erste Gruppe weiter variiert, während hingegen die zweite Gruppe der *veränderten Reprise* notengetreu übernommen wird. Setzt sich also die motivische Variation über die *veränderte Reprise* hinaus in der formalen Reprise fort, so wird andererseits die Parallelität zwischen den betreffenden Formteilen aufrechterhalten. Hinsichtlich einer derartigen Systematik des Variationsverfahrens mag der dritte Satz aus op. 33/3 somit als sublimierte Gestalt der von Haydn seit den späten 1760er Jahren im Rahmen der Sonatenform entwickelten *veränderten Reprise* erscheinen.

³³⁹ Die eingeschobene chromatische Figur in T. 23f. wird an der entsprechenden Stelle in der *veränderten Reprise* unverändert beibehalten. Weiterhin verwendet Haydn in T. 47 eine chromatische Figur.

³⁴⁰ In der *veränderten Reprise* wird der Notenwert des Motivs wieder allmählich verkleinert, wie es bereits im Hauptthema der Fall war (von der Sechzehntelsextole zum Zweiunddreißigstel-Wert). Das oben beschriebene Variationsverfahren lässt sich auch in T. 38f. (Wiederholung des Eröffnungsmotivs) und in T. 48ff. (*Vervielfältigung der Kadenz* nach Koch) beobachten.

The musical score shows the first violin part of the first movement. It is divided into an Exposition (measures 1-15) and a Veränderte Reprise (measures 16-24). The Exposition contains phrases labeled P, TR, and S. The Veränderte Reprise contains phrases labeled PAC, HC, and C. Dynamic markings include *fz* (forzando) and *p* (piano). The key signature is one flat (B-flat major/C minor).

Notenbeispiel 5-12: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 33/3*, 3. Satz, Exposition und veränderte Reprise, Oberstimme

	Exposition					Veränderte Reprise					Reprise				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Motiv	a	a	a	a'	a''	a	a1	a2	a'	a3	a	a4	a5	a'	a3
Harmonik	V ² →I ⁶	V ² →I ⁶	V ² →I ⁶	[VII ⁷]→II	VII ⁷ →I	V ² →I ⁶	V ² →I ⁶	V ² →I ⁶	[V ₅ ⁶]→II	V ₅ ⁶ →I	V ² →I ⁶	V ² →I ⁶	V ² →I ⁶	[V ₅ ⁶]→II	V ₅ ⁶ →I

Abbildung 5-4: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 33/3*, 3. Satz, motivische Veränderungen und Zusammenhänge im Seitenthema

5.4.2 Variation des rhythmischen Musters

Die Variation des rhythmischen Musters war für Haydn seit den frühen 1760er Jahren bis in seine späte Schaffensphase hinein eine wichtige Kompositionstechnik, die es ihm ermöglichte, anhand eines knappen Gedankens eine umfassende melodische Einheit und zugleich rhythmische Mannigfaltigkeit zu erzielen.³⁴¹ Sie wird hauptsächlich in langsamen Sätzen kammermusikalischer Gattungen, in denen die Oberstimme eine gesangliche oder solistische Melodie vorzutragen pflegt, zum Einsatz gebracht. Da das fragliche Variationsverfahren weder eine repetierte Harmonik, Bassbewegung und Phrasenstruktur voraussetzt noch mit einem bestimmten Formschema assoziiert ist, konnte der Komponist davon sowohl einen ganzen Satz hindurch als auch innerhalb bestimmter Formabschnitte Gebrauch machen, wie etwa im dritten Satz aus op. 20/5.

Auch wenn sich die betreffenden Kompositionen auf einen weiten Zeitraum verteilen, lässt sich dennoch kaum leugnen, dass Haydn diese Variationstechnik um 1770 entscheidend entwickelte. Der Mittelsatz der *Klaviersonate Hob. XVI:24* (1773?) ist wohl, neben dem Siciliano-Satz in op. 9/1, das bedeutendste Beispiel der großflächigen Anwendung dieses Verfahrens (**Notenbeispiel 5-13a**). In diesem Klaviersonatensatz wiederholt sich die Eröffnungsfigur der rechten Hand als rhythmisches Muster Takt für Takt mit Veränderung (die letzte Achtelnote fungiert als Auftakt zum Folgetakt). Infolgedessen besteht das Hauptthema (vom Halbschluss in T. 8 einmal abgesehen) ausschließlich aus diesem eintaktigen Motiv. Die rhythmische Variation findet sich über das Hauptthema hinaus zu Beginn des Seitenthemas (T. 9f.) und ferner im zweiten Teil der Sonatenform (*Rotation 2*). Wie in op. 9/1 kann man dabei einige Entsprechungen beobachten: Das Muster **a₁** in T. 2 – dieser Takt selbst ist, den Vorschlag zum **b²** ausgenommen, mit dem originalen identisch – wiederholt sich unmittelbar im folgenden Takt, und das Muster **a₂** kehrt auch bereits im

³⁴¹ Der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:24* (1764) ist das früheste Beispiel, wo das Verfahren der Variation des rhythmischen Musters als Gestaltungsprinzip der Melodie, obgleich nicht so systematisch wie in den nachfolgenden Kompositionen, angewendet wurde. Rhythmisch verändert wird dort weniger die Eröffnungsfigur selbst als der nachfolgende Gedanke in T. 2ff., der allerdings wohl aus T. 1 abgeleitet wurde. In der Haydn-Literatur wurde wiederholt bemerkt, dass die Stimmführung der Soloflöte, begleitet durch die Saiteninstrumente, mit einem langsamen Konzertsatz im „alten Stil“ assoziiert wurde (vgl. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, S. 248f; László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn*, S. 311ff.; Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstil bis ca. 1785*, S. 187). In dieser Hinsicht liegt es nahe, dass das fragliche Variationsverfahren auf die melodische Entwicklungstechnik der Barockzeit zurückgeführt werden kann. Eine nähere Untersuchung zu den historischen Wurzeln dieses Verfahrens würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Rahmen des Hauptthemas wieder.³⁴² Zudem wird das Muster **a**₅, mit dem das Seitenthema einsetzt, im ersten Takt der *Rotation 2* wieder aufgegriffen. Im zweiten Teil des Seitenthemas ab T. 17 findet dagegen erneut eine rhythmische Variation anhand eines halbtaktigen Musters statt (**Notenbeispiel 5-13b**). In Hinblick auf die repetitierten Achtelnoten kann dieses Muster allerdings auch auf das Eröffnungsmotiv zurückgeführt werden.

a) Variation des rhythmischen Musters 1

Exposition/*Rotation 1* (Hauptthema – Seitenthema; T. 1–10)

Rotation 2 (T. 25–30)

b) Variation des rhythmischen Musters 2 (T. 17–20)

Notenbeispiel 5-13: Joseph Haydn, Klaviersonate Hob. XVI:24

³⁴² Die wörtliche Wiederholung in T. 6 kann aus der harmonischen Konzeption erklärt werden: Der Kadenzvorgang ab T. 4 zielt auf eine PAC, deren Zielakkord in T. 5 im Sinne einer Taktverschränkung zugleich als Anfangsereignis einer neuen Taktgruppe fungiert. Der sechste Takt unternimmt vor diesem Hintergrund einen zweiten Versuch, den erwarteten Abschluss befriedigend herbeizuführen (doch statt die erwartete PAC zu erreichen, schließt das Hauptthema in T. 8 mit einer HC ab).

In den Streichquartettserien um 1770 lässt sich eine bemerkenswerte Erscheinungsform der Variation des rhythmischen Musters beobachten. Im langsamen Satz aus op. 9/2 (1769?) und op. 17/4 (1771) führt Haydn nämlich dieses Verfahren in die Sonatenform mit *veränderter Reprise* ein. Indem die Melodie in der ersten Exposition von rhythmischer Variation geprägt ist, entsteht an den entsprechenden Stellen in der *veränderten Reprise* eine weitere Möglichkeit, die rhythmische Gestalt des zugrundeliegenden Motivs zu verwandeln. In op. 17/4 wird das rhythmische Muster aus T. 2 zunächst in der Überleitung, dann im Seitenthema nacheinander variiert (**Notenbeispiel 5-14**). Seine weitere Variation in der *veränderten Reprise* fällt im Vergleich zur ersten Exposition drastischer aus, da nunmehr das zugrundeliegende melodische Muster schwerer erkennbar ist. Das Muster wird überwiegend in kleine Notenwerte wie Sechzehntelstolen oder Zweiunddreißigsteln zergliedert. Deswegen löst sich die punktierte Achtelnote auf der zweiten Zählzeit dementsprechend völlig auf, obwohl sich doch in der ersten Exposition immer beibehalten wurde. Dies macht vor allem deutlich, dass gerade das angewandte Formschema dem Komponisten ein so avanciertes Variationsverfahren ermöglicht: Dadurch, dass die komplette Exposition unmittelbar wiederholt wird, bleibt das Gerüst der originalen Melodie für den Hörer trotz starker Umgestaltung in hohem Maße nachvollziehbar.

Dieses in den Streichquartettsätzen um 1770 erprobte Verfahren spielte auch in verschiedenen Variationsformen, die Haydn in den 1780er und 1790er Jahren entwickelte, eine wichtige Rolle. Nennenswert ist insbesondere dessen Verwendung in der ABA-Variation wie etwa im zweiten Satz des *Streichquartetts op. 54/3* (1788) und der *Klaviersonate Hob. XVI:52* (1794). Die genannten Sätze haben folgende Gemeinsamkeiten:

- 1) Die Variation des rhythmischen Musters kommt nur in bestimmten Formteilen zur Anwendung, nämlich in der Regel in den Rahmenteilern. Darüber hinaus bestimmt dieses Verfahren auch die äußeren Abschnitte des dreiteiligen A-Teils (a – b – a'). Im Gegensatz dazu wird der Abschnitt b weniger davon beeinflusst, obwohl es auch dort mitunter verwendet wird. Im zweiten Satz der *Klaviersonate Hob. XVI:52* beispielsweise wird dort das aus T. 6 stammende Motiv ohne rhythmische Umgestaltung repetiert (die einzige Abweichung ist die Weglassung des klein gedruckten Vorschlags auf der dritten Zählzeit; **Notenbeispiel 5-15**). Aus der

beschränkten Verwendung des fraglichen Verfahrens ergibt sich ein kompositionstechnischer Kontrast zwischen den Formteilen.

- 2) Das rhythmische Muster, das im ganzen Satz eine wesentliche Rolle spielt, erscheint auch in den unteren Stimmen. Dadurch wird im Vergleich zu den Werken bis ca. 1770, in denen die rhythmische Variation ausschließlich in der melodietragenden Stimme ausgeführt wird, eine kompliziertere rhythmische Umgestaltung ermöglicht. In der *Klaviersonate Hob. XVI:52* tritt der ursprüngliche Sarabande-Rhythmus in T. 14 auch in der linken Hand auf, wobei die rechte Hand eine drastisch veränderte Gestalt des Musters (**a₈**) wiedergibt. Dieses Merkmal ist jedoch im zweiten Satz aus dem *Streichquartett op. 54/3* deutlicher zu erkennen, in welchem vier Stimmen gleichwertig geführt werden (**Notenbeispiel 5-16**). Die von den Violinstimmen vorgetragene Figur aus T. 1 wird unmittelbar von der Bratschen- und Cello-Stimme imitiert. Parallel dazu erklingt aber das mit Doppelschlägen ornamentierte Eröffnungsmotiv in den Violinen. In T. 3 werden weiterhin zwei jeweils leicht veränderte Muster (**a₃** und **a₄**) simultan dargeboten. Dieses Verfahren unterscheidet sich jedoch nicht von dem, das unter dem Begriff der motivisch-thematischen Arbeit bekannt ist. Die Figur in den Violinstimmen von T. 2 beispielsweise ist nämlich nichts anderes als eine Zusammensetzung der in T. 1 präsentierten Motive (die beiden Motive [**x** und **y**] werden auch im weiteren Verlauf des Satzes verarbeitet). Dieses Beispiel macht deutlich, dass die Variation des rhythmischen Musters durch das ab ca. 1775 dominierende Kompositionsprinzip der motivisch-thematischen Arbeit überlagert wurde.

Exposition

Veränderte Reprise

Exp.

Veri. Rep.

Exp.

Veri. Rep.

Exp.

Veri. Rep.

Exp.

Veri. Rep.

Notenbeispiel 5-14: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 17/4*, 3. Satz, Exposition und *veränderte Reprise*, Oberstimme

a

a

a₁

a₂

a₃

a

a₄

a₅

a₆

b

a₇

a₈

a

a₉

a₁₀

a₁₁

Notenbeispiel 5-15: Joseph Haydn: *Klaviersonate Hob. XVI:52*, 2. Satz, T. 1–18 (A-Teil)

Notenbeispiel 5-16: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 54/3*, 2. Satz, T. 1–4

5.4.3 Cantus-firmus-Variation

Während die oben beschriebenen Variationstechniken zu denjenigen gehören, mit denen sich Haydn schwerpunktmäßig in den späten 1760er und frühen 1770er Jahren auseinandersetzte, so kann die im Siciliano-Satz des *Streichquartetts op. 20/5* erprobte *cantus-firmus*-Technik als „zukunftsweisend“ betrachtet werden, da sie erst ab den späten 1780er Jahren für Haydns Œuvre relevant zu werden begann.³⁴³ Das Streichquartett ist dabei zweifellos die zentrale Gattung, in der diese Variationstechnik ausgebildet wurde (**Tabelle 5-2**). Der dritte Satz aus dem *Streichquartett op. 33/2* (1781) bildet eine wichtige Übergangsphase von op. 20/5 zu den späteren Werken, wenn er auch in chronologischer Hinsicht eine relativ isolierte Erscheinung darstellt. Charakteristisch ist in diesem Satz die mehrmalige Wiederholung des Hauptthemas in der Haupttonart, die formale Mehrdeutigkeit verursacht (**Notenbeispiel 5-17; Abbildung 5-5**). Wie in op. 20/5 folgt dem zunächst nur zweistimmig konzipierten Thema unmittelbar eine vollständige Wiederholung (T. 9ff.), die nun aber um eine Oktave nach oben versetzt wird. Es kehrt weiterhin in T. 32ff. (an der Stelle, wo das Hauptthema der Sonatenformkonvention

³⁴³ Der wohl einzige nennenswerte Vorläufer für diese Technik ist der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:26* (1768). Dort wird die durchgehend von der Oboe und der zweiten Violine vorgetragene Melodie aus einem mittelalterlichen Passionsdrama (*Aleph Incipit lamentatio*) als *cantus firmus* im wörtlichen Sinne behandelt (vgl. H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, S. 285ff.). Wie bei einer Choralbearbeitung bei Johann Sebastian Bach fügt Haydn diesem *cantus* eine originale Gegenstimme (Violine I) hinzu.

entsprechend in der Dominanttonart erscheinen würde), T. 52ff. und schließlich T. 64f. wieder.³⁴⁴ Die mehrmalige Wiederkehr des Hauptthemas in der Haupttonart verleiht diesem Sonatenform-Satz den Charakter eines Rondos.³⁴⁵ Nicht zu übersehen ist außerdem, dass dort auch die Idee der strophischen Variation integriert ist, worauf Elaine Sisman mit Recht hingewiesen hat.³⁴⁶ Die kontrapunktisch gestaltete Melodie des Hauptthemas wird aufgrund der *cantus-firmus*-Technik durchgehend unverändert beibehalten, lediglich die Textur wird bei jeder Rückkehr verändert (**Tabelle 5-3**). In der ersten Variation fügen Haydn den kontrapunktischen Stimmen nur eine fragmentarische Sechzehntel-Figuren hinzu, die sich in der nächsten Variation als eigenständige Gegenstimme ausbilden wird. Die vierstimmige Textur verwirklicht sich erst in der dritten Variation. In der dritten und zugleich letzten Variation wird die untere Melodie (Hauptthema B) zerteilt und von zwei Instrumenten abwechselnd gespielt. Hinsichtlich ihrer Vielfältigkeit und Systematik geht die *cantus-firmus*-Variation in op. 33/2 im Vergleich zum Siciliano-Satz des *Streichquartetts op. 20/5* einen deutlichen Schritt weiter und bildet zugleich die Grundlage für die Entwicklung, die in den nachfolgenden Kompositionen stattfinden sollten.

³⁴⁴ In T. 64f. wird allerdings einzig die zweitaktige Grundidee des Hauptthemas aufgegriffen.

³⁴⁵ Vgl. Hepokoski u. Darcy, a. a. O., S. 407ff.

³⁴⁶ Vgl. Sisman, a. a. O., S. 103ff.

Komposition	EZ	Tempoangabe	Form	Cantus-firmus
Streichquartett op. 20/5, iii	1772	Adagio	Sonatenform 3	Hauptthema
Klaviersonate Hob. XVI:30, iii	–1776	Tempo di Menuet. Cantabile	Strophische Variation (6 Var.)	(Var. II)
Streichquartett op. 33/2, iii	1781	Largo e sostenuto	Sonatenform 1/3/4 (Rondo)	Hauptthema
Streichquartett op. 50/1, ii	1787	Adagio	Strophische Variation (3 Var.+Coda)	(Var. I, II, III)
Streichquartett op. 50/3, ii	1787	Andante più tosto allegretto	Rondo-Variation (A-B-A ¹ -C-A ² -Coda)	A ¹ , A ²
Streichquartett op. 50/4, ii	1787	Andante	Alternierende Variation (A-B-A ¹ -B ¹ -A ²)	A ²
Streichquartett op. 50/6, ii	1787	Poco Adagio	Sonatenform 3	Hauptthema
Streichquartett op. 54/2, ii	1788	Adagio	Kleine dreiteilige Form (a-a ^v -b-a')	a ^v , (a')
Streichquartett op. 55/2, i	1788	Andante o più tosto Allegretto	Alternierende Variation (A-B-A ¹ -B ¹ -A ² -B ² -Coda)	A ² , B ²
Streichquartett op. 64/1, iii	1790	Allegretto scherzando	Strophische Variation (2 Var.)	Var. I, II
Streichquartett op. 74/2, ii	1793	Andante grazioso	Strophische Variation (3 Var.+Coda)	Var. I, III
Klaviertrio Hob. XV:20, ii	1794	Andante cantabile	Strophische Variation (3 Var.+Coda)	Var. I
Klaviertrio Hob. XV:23, i	1795	Molto Andante	Alternierende Variation (A-B-A ¹ -B ¹ -A ² -B ²)	A ²
Klaviertrio Hob. XV:28, ii	1795	Allegretto	Sonatenform 3	Hauptthema, Seitenthema
Streichquartett op. 76/3, ii	1797	Poco adagio. Cantabile	Strophische Variation (4 Var.)	Var. I, II, III, IV
Streichquartett op. 76/6, i	1797	Allegretto-Allegro	Strophische Variation (4 Var. [Var. IV=Fuge])	Var. I, II, III, (IV)

Tabelle 5-2: Cantus-firmus-Variation in Haydns Œuvre

	Thema (T. 1–8)	Var. I (T. 9–16)	Var. II (T. 32–39)	Var. III (T. 52–59)	(Var. IV [T. 64–65])
Violine I		Hauptthema A	Gegenstimme	Hauptthema A	(Hauptthema A)
Violine II		Hauptthema B	Hauptthema A	(Hauptthema B)	(Gegenstimme)
Viola	Hauptthema A		Hauptthema B	Gegenstimme	(Hauptthema B)
Violoncello	Hauptthema B	(Gegenstimme?)		(Hauptthema B)	(Hauptthema B)

Tabelle 5-3: Joseph Haydn: Streichquartett op. 33/2, 3. Satz, Verteilung der Melodien

a) T. 1–8 (Hauptthema)

Viola

Violoncello

b) T. 9–16 (Variation I)

V. I

V. II

Vc.

pp

temto

c) T. 32–39 (Variation II)

V. I

V. II

Va.

Vc.

pp

p

d) T. 52–59 (Variation III)

V. I

V. II

Va.

Vc.

pp

temto

e) T. 64–65 (Variation IV?)

V. I

V. II

Va.

Vc.

f

f

f

f

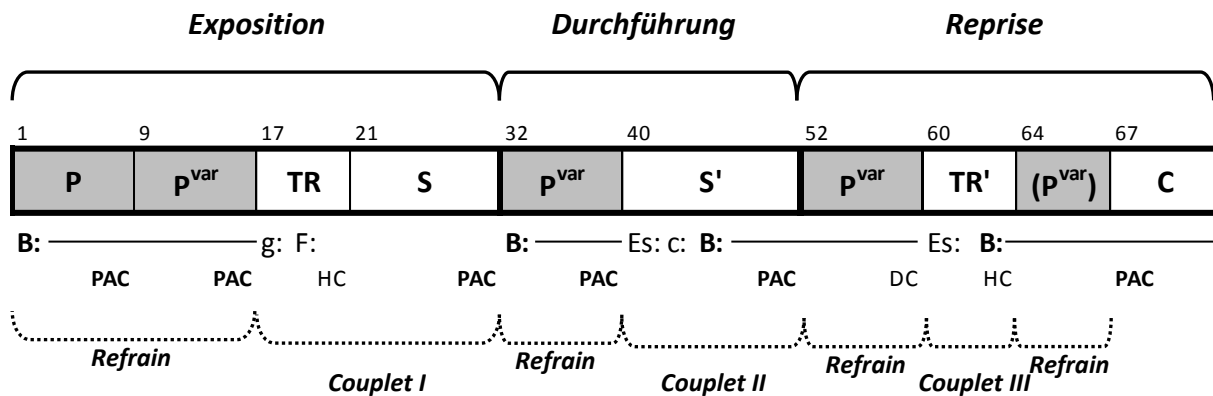


Abbildung 5-5: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 33/2, 3. Satz*, Formkonzeption

Die *cantus-firmus*-Technik wird ab den späten 1780er Jahren hauptsächlich im Rahmen der Variationsform (strophische Variation, alternierende Variation³⁴⁷ und Rondo-Variation) in den einzelnen Formteilen angewandt. Zahlreiche Beispiele insbesondere aus dem Streichquartettsschaffen zeigen, dass sie zu einem der wichtigsten Mittel für die Gestaltung einer Variation geworden ist. Mit der *cantus-firmus*-Variation im engen Sinne, d. h. einer Variationsreihe, in der alle Formteile auf einem durchgehend unverändert beibehaltenen Thema beruhen, beschäftigte sich Haydn jedoch erst nach 1790. Der dritte Satz aus dem *Streichquartett op. 64/1* (1790) ist das erste Beispiel für eine konsequente Verwendung dieses Verfahrens. Während dieser Satz nur zwei Variationen enthält, entwickelt Haydn in den beiden Sätzen des *Streichquartetts op. 76* (1797) jeweils vier Variationen über einer konstanten Melodie. Im dritten Satz des *Streichquartetts op. 77/2* (1799), dessen außergewöhnliche Formkonzeption als Überlagerung der Idee der strophischen Variation und des Rondos zu verstehen ist, wird das Thema auch gemäß der *cantus-firmus*-Technik verarbeitet. In späteren Exemplaren ist deutlich erkennbar, dass sich Haydns künstlerisches

³⁴⁷ Sisman bevorzugt statt des geläufigen Wortgebrauchs „Doppelvariation“ den Begriff „alternierende Variation (*alternating variation*)“, um die Variationsart, in der zwei Themen abwechselnd verändert werden (A-B-A¹-B¹-A²...), zu bezeichnen. Sisman nennt dafür zwei Gründe: 1) Es gibt zahlreiche Kompositionen, die mit dem ersten Thema (A) abschließen. Das zweite Thema (B) wird dabei oftmals nicht so stark variiert wie das erste Thema; 2) Der Begriff der Doppelvariation wird auch für die auskomponierte Wiederholung mit melodischen Veränderungen innerhalb eines Variationsteils gebraucht (Sisman, a. a. O., S. 150f.). Die vorliegende Arbeit folgt Sismans Terminologie.

Interesse auf den Aspekt der kontrapunktischen Stimmführung richtet. Als repräsentativ dafür darf der erste Satz des *Streichquartetts op. 76/6* gelten, in dem die kontrapunktische Behandlung der Melodie in der erweiterten vierten Variation in einer Fuge kulminiert.

In Hinsicht auf die Vielfältigkeit der Textur, die ausgereifte Stimmführung und die subtile Auslotung des Themas bildet der zweite Satz des *Streichquartetts op. 76/3* zweifellos den Höhepunkt von Haydns *cantus-firmus*-Variationen. Bekanntlich basiert dieser Satz auf dem hymnischen Lied „*Gott erhalte Franz den Kaiser*“. Die zunächst von der ersten Violine vorgetragene Liedmelodie wird Variation für Variation auf ein anderes Instrument übertragen und kehrt zum Schluss wieder in die erste Violine zurück. Viel wesentlicher als dieser zyklische Gedanke ist jedoch der Reichtum an Satztechniken, die in den einzelnen Variationen anzutreffen sind (**Tabelle 5-4; Notenbeispiel 5-18**).³⁴⁸ In der ersten Variation fügt Haydn der unveränderten Melodie eine sich in Sechzehntelnoten bewegende Stimme als Verzierung hinzu, woraus sich die Textur eines Violinduos ergibt. Während dieses Verfahren auf frühere Werke wie *op. 20/5* oder *op. 33/2* zurückgeführt werden kann, führt die *cantus-firmus*-Technik im nachfolgenden Variationsvorgang einen neuen Anspruch vor Augen, wie er für Haydns Werke der 1790er Jahren charakteristisch ist. Die zweite und dritte Variationen handeln von einem kontrapunktischen Satz, in dem die Textur zwischen der Drei- und Vierstimmigkeit hin und her schwankt. In der dritten Variation kommt allerdings eine andere Konzeption hinzu, die im letzten Variationsteil eine entscheidende Rolle spielen wird: die Reharmonisierung der Liedmelodie. Die dem *cantus firmus* entgegengesetzten Stimmen tragen dabei auch zur Verwandlung und Bereicherung der zugrundeliegenden Harmonik bei. Bereits im ersten Takt der dritten Variation ergibt die melodische Führung der ersten Violine eine außerhalb der Haupttonart G-Dur liegende Akkordfolge (e-Moll-Dreiklang und Sextakkord von A-Dur). In T. 62f. verursachen chromatische Figuren der ersten Violine und vorgehaltene Noten der zweiten Violine eine mit Zwischendominanten kolorierte Harmonik (dabei berührt die Musik wieder die Paralleltonart e-Moll). In der vierten Variation wird schließlich die Liedmelodie, die wieder in die Oberstimme zurückkehrt und nun in voller Textur erscheint, grundlegend reharmonisiert. Bemerkenswerterweise verschärft Haydn die im vorangegangenen Variationssatz angedeutete Polarität zwischen G-Dur und e-Moll und

³⁴⁸ Zu einer ausführlichen Analyse dieses Variationssatzes aus der Perspektive des Fux'schen Kontrapunktes, siehe Nicole Schwindt, *Haydn, Fux und das „Kaiserlied“ als cantus-firmus-Variation*, S. 231–243.

verwandelt damit sogar den Charakter der Melodie.³⁴⁹ Unter Berücksichtigung dieser Umdeutung der Liedmelodie erscheint die Auffassung Nicole Schwindts, das Ziel dieses Satzes sei nicht die polyphone Klimax, sondern „die sowohl harmonisch als auch satztechnisch höchst subtile, aber völlig unaufdringliche, abgeklärte, leicht melancholische Einkleidung der Liedmelodie, mit der Haydn sich so sehr identifizierte“,³⁵⁰ völlig überzeugend. Der variative Prozess im *Kaiserquartett*, der sich von Hinzufügung einer spielerischen Passage über den kontrapunktischen Duktus bis hin zur harmonischen Verwandlung erstreckt, enthält geradezu die Entwicklungsgeschichte der Haydn'schen *cantus-firmus*-Technik selbst, wie sie sich seit dem *Streichquartett op. 20/5* ereignete.

	cantus-firmus	Besetzung	Textur
Thema	Violine I	vierstimmig	
Var. I	Violine II	zweistimmig	Violinduo (Melodie u. Verzierung)
Var. II	Violoncello	drei- u. vierstimmig	Kontrapunkt
Var. III	Viola	drei- u. vierstimmig	Kontrapunkt / Umharmonisierung
Var. IV	Violine I	vierstimmig	Umharmonisierung

Tabelle 5-4: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 76/3*, 2. Satz, Textur der Variationen

³⁴⁹ Der e-Moll-Dreiklang erklingt im ursprünglichen Thema lediglich in T. 11 als Tonikaparallele im Kontext von G-Dur.

³⁵⁰ Schwindt, a. a. O., S. 241.

a) Thema

Poco adagio
Cantabile

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

b) Variation I

V. I
V. II
sempre piano

c) Variation II

V. I
V. II
Va.
Vc.

d) Variation III

V. I
V. II
Va.
e-Moll? e-Moll

e) Variation IV

V. I
V. II
Va.
Vc.
e-Moll? e-Moll

5.5 Siciliani um 1770 – Spannungsfeld zwischen dem Topos und Personalstil

Haydns neuer Versuch um 1770, einen Siciliano-Satz mithilfe verschiedener Variationstechniken zu komponieren, trug zur Erweiterung der Entwicklungs- und Ausdrucksmöglichkeiten des Siciliano-Topos bei. Dabei dienen Variationstechniken nicht nur der melodischen und rhythmischen Vielfalt, wie sie auch durch improvisatorische Verzierungen von einem „guten“ Musiker im Sinne des 18. Jahrhunderts hätte erzielt werden können. Aus der Analyse einzelner Siciliani geht deutlich hervor, dass ihre systematische Anwendung entscheidend von formalen Erwägungen getragen wurde. Insbesondere im *Streichquartett op. 20/5*, das mit 1772 in dem Jahr entstand, das Sisman als „watershed year“ in Haydns Variationsästhetik bezeichnet,³⁵¹ entfaltet der Komponist aus einem Siciliano-Gedanken, der an sich einfache, ja „unpersönliche“ Züge aufweist, einen Satz, dessen Umfang über denjenigen seiner vorangegangenen Siciliani hinausgeht. Darüber hinaus bewirkt die Einführung zweier Variationsverfahren (die *cantus-firmus*-Variation und die Variation des rhythmischen Musters) einen musikalischen Kontrast zwischen den beiden Themenbereichen, die ursprünglich auf einen gemeinsamen Gedanken zurückgehen. Derartige Versuche Haydns um 1770 eröffneten eine neue Dimension der Geschichte des Siciliano-Topos. Es muss geradezu eine natürliche Konsequenz gewesen sein, dass eine Siciliano-Melodie in den nachfolgenden Jahren sowohl von Haydn als auch von zeitgenössischen Komponisten zunehmend als Thema für die strophische Variation aufgegriffen wurde.³⁵² In der Tat eignet sich ein Siciliano-Thema, das einerseits durch eine einfache und kantable Melodie sowie andererseits durch einen klaren Charakter geprägt ist, gemäß den in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts erläuterten Aspekten besonders für Variationen. Im Blick auf die geschichtliche Entwicklung des Siciliano ist es auch von großer Bedeutung, dass in den Streichquartettserien um 1770 je ein Siciliano-Satz vorkommt, also genau in den Serien, die für die Etablierung der Gattung eine entscheidende Rolle spielten. Zahlreiche Exemplare aus dieser Gattung dokumentieren, dass die Existenz eines Siciliano-Satzes in einer aus drei oder sechs Werken bestehenden Streichquartettserie fast zu einer Konvention der Wiener Klassik geworden ist.

³⁵¹ Sisman, a. a. O., S. 135 u. 145f.

³⁵² Siehe **6.3**.

Aus der Perspektive von Haydns Schaffen spiegelt sich jedoch in den oben betrachteten Siciliani das allgemeine Interesse des Komponisten an der Variation als Form und Technik wider, das in den beginnenden 1770er Jahren einen Höhepunkt erreicht hat.³⁵³ Die *veränderte Reprise* ist gerade das Verfahren, mit dem sich Haydn in dieser Zeit intensiv beschäftigte. Während die beiden Duo-Siciliani eher als Vorstufe zu den Streichquartettsätzen anzusehen sind, lässt sich aus dem Mittelsatz der *Klaviersonate Hob. XVI:38* Haydns Absicht ablesen, die auskomponierte Wiederholung der Exposition als selbständigen Formteil in die gesamte Anlage der Sonatenform zu integrieren. Die Variation des rhythmischen Musters, mithilfe dessen Haydn die merkwürdige Satzkonzeption in op. 9/1 verwirklichen konnte, wurde ebenfalls hauptsächlich um 1770 entwickelt. Aufgrund ihrer breiten Anwendbarkeit wurde diese Technik bis in die 1790er Jahre hinein in verschiedenen Formteilen zum Einsatz gebracht, während hingegen die nach 1780 entstandenen Werke den Schluss nahe legen, dass sich diese Variationsart ins Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit auflöste. Im Gegensatz dazu machen die Betrachtungen in **5.4.3** deutlich, dass der Siciliano aus op. 20/5 ein erster und wichtiger Ansatz zur insbesondere in den 1790er Jahren weiter entwickelten *cantus-firmus*-Variation war. Sismans Auffassung, das Jahr 1772 bilde den Grundstein für Haydns Variationsästhetik, kann somit auch in dieser Hinsicht bestätigt werden. Immerhin steht fest, dass die für die Geschichte des Topos so innovativen Verwendungsweisen ohne den Hintergrund von Haydns kompositorischer Auseinandersetzung mit der Variation im Allgemeinen nie zustande gekommen wären. Während Haydns individualisiertes Variationsverfahren ins Ausdrucksfeld des Siciliano-Topos eindrang, darf man dennoch nicht übersehen, dass der Charakter des Siciliano trotz weitreichender Veränderungen den ganzen Satz hindurch wahrnehmbar blieb. Dies wurde vor allem dadurch ermöglicht, dass der punktierte Rhythmus an den für die Formgliederung relevanten Stellen unverändert beibehalten wurde. Anders formuliert: Die Reichweite melodischer Veränderungen wurde dabei durch eine für den Siciliano-Topos unentbehrliche Komponente begrenzt. Somit begann gerade ab ca. 1770 die Wechselwirkung zwischen Topos und Personalstil in Haydns Siciliani spürbar zu werden.

³⁵³ Ein bemerkenswertes Beispiel aus diesem Zeitraum ist der langsame Satz der 1771 entstandenen *Sinfonie Hob. I:42*, in welchem kurze Taktgruppen im Rahmen der Sonatenform jeweils unmittelbar mit melodischen Veränderungen wiederholt werden. Koch zieht in seinem *Versuch* diesen Satz als Musterbeispiel für Variationskunst heran (Koch, a. a. O., Teil III, S. 178ff.). Siehe auch Sisman, a. a. O., S. 85ff.

6 Entwicklung und Erweiterung – Haydns Siciliani nach 1780

Während Haydn seine bisherigen Siciliani fast ausschließlich in der Sonatenform konzipierte (die einzige Ausnahme war der kurze Mittelsatz aus dem *Barytontrio Hob. XI:5*), so zeichnen sich die nach 1780 entstandenen Siciliani – wie auch die langsamen Sätze aus dieser Periode – durch eine Formvielfalt aus. In Bezug auf das Siciliano-Schaffen war die Sonatenform ab 1780 nur *eine* Option unter den Formschemata, die Haydn zur Verfügung standen. Stattdessen scheint er mehr Wert darauf gelegt zu haben, einen Siciliano-Gedanken im Rahmen der Variations- und ABA-Form zu verarbeiten. Insbesondere bei Letzterem bildet der aus einem mehr oder weniger heterogenen Gedanken entwickelte Mittelteil einen deutlichen Kontrast zu den Außenteilen aus, die auf dem Siciliano beruhen. Der am Satzbeginn sich manifestierende Topos charakterisiert nun nicht das ganze Werk, sondern bloß bestimmte Formteile. Dies trifft auch auf die Variationsform zu, in der das Variationsthema mittlerweile grundsätzlich im Charakter transformiert zu werden pflegte. In der späteren Schaffensperiode lotet Haydn durch Einführung nicht nur verschiedener Satztechniken, sondern auch verschiedener Formschemata die Entwicklungs- und Erweiterungsmöglichkeiten des Siciliano aus. Im vorliegenden Kapitel werden Haydns vielfältige Versuche mit dem Siciliano-Topos an einzelnen Werken betrachtet.

6.1 Rückblick und Ausblick – Siciliani in der Sonatenform

Die in der Sonatenform gebauten Siciliani nach 1780 erscheinen in satztechnischer und harmonischer Hinsicht zumeist rückblickend. Dies hängt wohl damit zusammen, dass Haydn in seiner späteren Schaffensperiode dazu tendierte, beim langsamen Satz der

„seriösen“ Gattungen wie Sinfonie oder Streichquartett die Variations- und dreiteilige Form zu bevorzugen. Der zweite Satz aus dem *Trio für Flöte (oder Violine), Violine und Violoncello Hob. IV:7* (1784) und die spätere Fassung des Mittelsatzes aus dem *Trio für zwei Flöten und Violoncello Hob. IV:1* (1794) wurden für England komponiert und gehen stilistisch auf divertimentoartige Siciliani aus seiner frühen Schaffensperiode zurück (vgl. *Sinfonie Hob. I:27*, Streich- und Barytontrios). Bei Ersterem handelt es sich um ein „klassisches“ Siciliano-Hauptthema, in welchem der punktierte Rhythmus regelmäßig in der ersten Takthälfte von ungeradzahligen Takten auftritt. Daran schließt sich unmittelbar ein Seitenthema an, das aus dem Hauptthema abgeleitet wird: Hierbei wird der nach B-Dur transponierte Eröffnungsgestus ($\hat{5} - \hat{3} - \hat{1}$ im punktierten Rhythmus) mit der aus der Bass-Stimme des Hauptthemas stammenden Sechzehntel-Figur kombiniert. Bei Letzterem tritt der punktierte Rhythmus ausschließlich im Hauptthema auf, allerdings wird die melodische Bewegung des Eröffnungsmotivs ($\hat{1} - \hat{7} - \hat{1} - \hat{2}$) auch im Seitenthema aufgegriffen (T. 9 und 11).³⁵⁴ Diese Nebennotenbewegung zur unteren Sekunde ist fast das einzige Moment, das aus einer rein stilistischen Perspektive anzeigt, dass das Werk in den 1790er Jahren entstanden ist. Der Gestus wurde nämlich erst nach ca. 1780 von Wiener Komponisten als Anfangsflokel eines Siciliano verwendet.³⁵⁵ Die beiden Sätze haben jeweils eine kurze Durchführung, die allerdings nicht über die Rolle eines bloßen Übergangs zur Reprise hinausgeht (fünf Takte im *Trio Hob. IV:7*; vier Takte im *Trio Hob. IV:1*). Daher können sie auch als Sonatenform Typ 1 angesehen werden.³⁵⁶

Der zweite Satz aus dem *Konzert für zwei Orgelleiern Hob. VIIIh:1* (1786?) hingegen ist Haydns einziger Siciliano, der nach dem Formschema des Sonatenrondos (Sonatenform Typ 4) konstruiert ist (**Abbildung 6-1**). Das Hauptthema (**Notenbeispiel 6-1**) wird insgesamt viermal in vollständiger Form präsentiert, jedoch finden sich keine melodischen Veränderungen, wie sie Haydn in einem der zu dieser Zeit entstandenen Werke aus den oben genannten Gattungen vornahm.³⁵⁷ Was diesen Satz neben dem punktierten Rhythmus kennzeichnet, sind über mehrere Takte gedehnte Liegetöne, die den Schluss einer melodischen Einheit unterstreichen (in der Abbildung werden durchgehaltene Liegetöne mit

³⁵⁴ In der früheren Fassung dieses Satzes enthält das Hauptthema keine punktierte Figur. Die für den Siciliano charakteristische Figur ist dabei als drei Achtelnoten notiert. Dass das Seitenthema der späteren Fassung durch die Achtel-Figur geprägt ist, dürfte somit auf die frühere Fassung zurückgehen.

³⁵⁵ Siehe **3.5.1**.

³⁵⁶ Zu den Sonatenform-Subtypen bei Hepokoski und Darcy, siehe **3.4**.

³⁵⁷ Vgl. etwa den dritten Satz des *Streichquartetts op. 33/2*, der auf derselben Formanlage beruht (siehe **5.4.3**).

einer dicken Linie, durch Pausen artikulierte Liegetöne hingegen mit einer unterbrochenen Linie markiert). Eine derartige Satztechnik kann ohne weiteres vor einem entstellungsgeschichtlichen Hintergrund erklärt werden. Haydn hat in den späten 1780er und beginnenden 1790er Jahren auf Bestellung von König Ferdinand IV. von Neapel (1751–1825), der die Orgelleier (*Lira organizzata*) spielte, fünf Konzerte und acht Notturmi für dieses Saiteninstrument geschrieben. Der Bourbone Ferdinand IV. herrschte zunächst als Ferdinand III. von Sizilien, dann als Ferdinand I. Wahrscheinlich hat Haydn für den Sizilien und Neapel regierenden Auftraggeber den Topos des Siciliano ausgewählt, in dessen Entwicklungsgeschichte diese Regionen eine entscheidende Rolle spielten und der ihm deswegen wahrscheinlich bekannt war (Haydn komponiert auch für das *Konzert Hob. VIII:5* einen Siciliano-Mittelsatz; siehe unten). Allerdings konnte dabei kein artifizieller Konzertsatz erwartet werden, da das Instrument – selbst wenn Ferdinand IV. eine hervorragende Spieltechnik besessen hätte – wegen seiner strukturellen Beschaffenheit für brillante Passagen mit kleinen Notenwerten nicht geeignet war. Die Orgelleier galt bis ins 19. Jahrhundert hinein einerseits als Instrument für die niedrigste soziale Schicht (Bauer, Bettler und Blinde). Andererseits wurde sie im 18. Jahrhundert gerade vor diesem Hintergrund insbesondere bei der französischen Aristokratie, die sich für die Welt der ländlichen Idylle interessierte, beliebt.³⁵⁸ Charakteristisch für dieses Instrument sind mehrere, von den Melodiesaiten getrennt aufgezogene Bordunsaiten, die je nach Bedarf an- und abgeschaltet werden können. Da das ins Korpus eingelassene Rad alle Saiten berührt, wird beim Spielen (Drehen) ein dem Dudelsack ähnlicher Klangeffekt erzielt, nämlich eine Melodie mit durchgehend klingenden Borduntönen. In den Orgelleierstimmen notiert Haydn an den Liegeton-Stellen zwar lediglich melodische Töne, jedoch liegt es unter Berücksichtigung dieses Charakteristikums nahe, dass dabei auch Bordunsaiten mitgespielt wurden (siehe T. 8ff. im **Notenbeispiel 6-1**).

³⁵⁸ Näher zur Geschichte und Wirkung dieses Instrumentes, siehe Marianne Bröcker, Art.: Drehleier, in: MGG₂, 2. Auflage, Sachteil 2, Sp. 1500–1512; siehe auch Makoto Omiya, Vorwort zu Joseph Haydn: *Concerti mit Orgelleiern* (JHW VI), S. VIIff; Harry R. Edwall, *Ferdinand IV and Haydn's Concertos for the Lira organizzata*, S. 190–203.

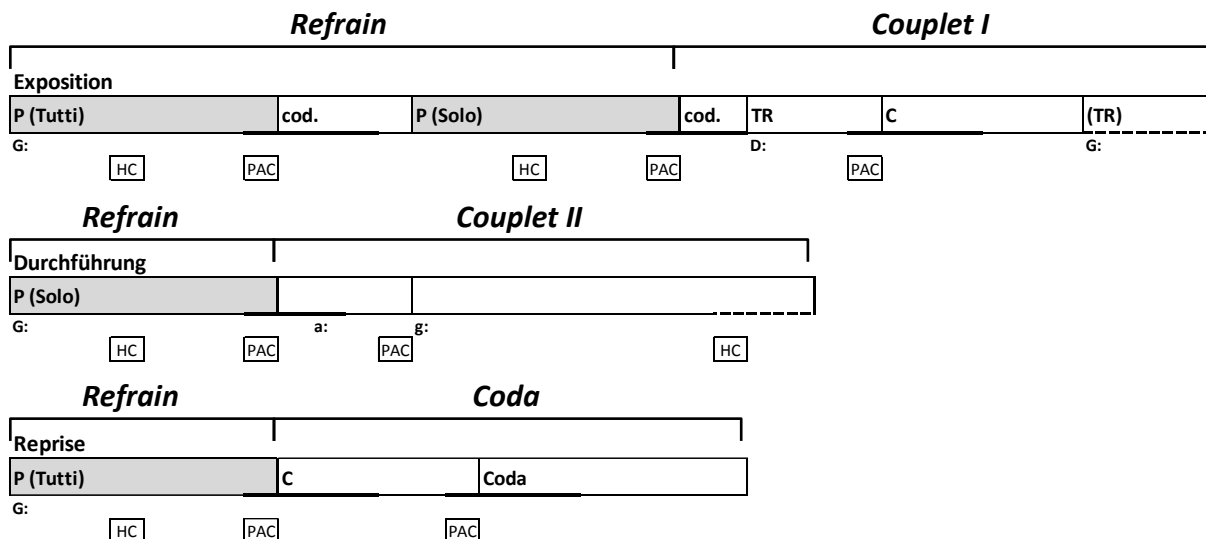


Abbildung 6-1: Joseph Haydn: *Konzert für zwei Orgelleiern Hob. VIIh:1, 2. Satz, Formschema*

Andante

The musical score shows the first system of the main theme. It is in G major and 6/8 time. The instruments are Lira I, II; Corni in G; Violino I, II; Viola I, II; and Violoncello. The tempo is marked 'Andante'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *fz* (fortissimo). The first system consists of 12 measures.

Notenbeispiel 6-1: Joseph Haydn: *Konzert für zwei Orgelleiern Hob. VIIh:1, 2. Satz, T. 1–12 (Hauptthema)*

Der d-Moll-Mittelsatz aus dem *Klaviertrio Hob. XV:7* (1785) hat im Blick auf die Thematik, Harmonik und pianistische Stimmführung mit zahlreichen Verzierungen seinen Ursprung in den Moll-Siciliani der 1760er und frühen 1770er Jahre. Die Exposition besteht aus drei Abschnitten, die sich durch die melodische Gestaltung sowie das Verhältnis zwischen der Violine und der rechten Hand des Klaviers voneinander unterscheiden. Beim Hauptthema (T. 1–4) wird der durch den punktierten Rhythmus markierten Grundidee eine rezitativartige Passage, die von einem verminderten Septakkord Gebrauch macht, gegenübergestellt, was ohne weiteres an die Thematik der *Sinfonie Hob. I:12* oder der *Klaviersonate Hob. XVI:47^{bis}* erinnert. Dabei ordnet sich die Violine, die im *pizzicato* zusammen mit dem Violoncello und der linken Hand des Klaviers das trochäische Muster vorträgt, als bloße Begleitung der melodietragenden Klavierstimme unter. In der Überleitung/ Fortspinnung (T. 4–13) hingegen entfällt der punktierte Rhythmus und die rhythmische Oberfläche und wird durch Figuren in kleinen Notenwerten markiert. Das Verhältnis beider Instrumente ist nun dialogisierend, indem die Violine zum Teil die Klavierstimme nachahmt, zum Teil darauf „antwortet“. In der Codetta (T. 14–16) kehrt die Textur wieder zu einer taktmetrisch klaren Melodie- und Begleitungs-Struktur zurück, wobei allerdings diesmal die Violine die Führung übernimmt.

Der punktierte Rhythmus, der in der Exposition nur an zur Formgliederung relevanten Stellen in der Melodiestimme erscheint, wird in der zweiten Rotation deutlich häufiger zum Einsatz gebracht (**Notenbeispiel 6-2**). Insbesondere in T. 19–23 wird dieser charakteristische Rhythmus in allen Takten verteilt. Daraus resultierend weist dessen prozentualer Anteil der zweiten *Rotation* im Verhältnis zur Exposition (9,4%) einen deutlich höheren Wert auf (40,6%). Ein derart drastischer Unterschied ist unter den Siciliani, die in der Sonatenform-Typ 2 gebaut sind, sowohl bei Haydn als auch bei seinen Zeitgenossen selten zu finden (**Tabelle 6-1**). Im Gegensatz dazu, dass in der ersten *Rotation* (Exposition) durchaus eine pianistisch-kammermusikalische Satztechnik dominiert, liegt den ersten beiden Takten der zweiten Rotation ein orchestraler Duktus zugrunde, durch dessen abwechselnde, dramatische Klangwirkung sich diese Stelle von ihrer Umgebung abhebt. Haydn stellt nämlich einer einleitenden Solostimme unmittelbar einen mit einem *fz* akzentuierten Akkordschlag des verminderten Septakkords gegenüber (T. 18).³⁵⁹ Auf eine Auflösung in den g-Moll-Dreiklang

³⁵⁹ Man kann in der Gegenüberstellung der solistischen Stimmführung und des Akkordschlags sowie in der absteigenden Figur, die sich aus einer Viertel und vier Zweiunddreißigsteln zusammensetzt, eine Gemeinsamkeit mit dem Beginn der Durchführung im dritten Satz des *Streichquartetts op. 9/1* erkennen.

folgt eine Unisono-Figur, die nicht nur zum vorangehenden Akkordschlag, sondern auch zur darauffolgenden Solomelodie klanglich kontrastierend wirkt. Dieser g-Moll-Partie folgend mündet die Musik über einen *German-Sixth* bereits im vierten Takt dieses Formteils in einen kadenziellen Prozess der Haupttonart d-Moll, nach dem keine Modulation mehr stattfindet. Jedoch werden erwartete Auflösungen durch harmonische Täuschungen nicht realisiert: In T. 21f. wird auf einem gehaltenen Dominantton eine Sequenz ausgeführt; in T. 24 wird der Tonika-Dreiklang durch einen verminderten Septakkord, in T. 26 durch einen Dreiklang auf der VI. Stufe (Trugschluss) ersetzt. Der Satz endet ohne endgültige Bestätigung der Haupttonart mit einem „Stehen auf der Dominante“, dessen Auflösung im folgenden Satz stattfindet. Haydn realisiert mit dieser auf den Siciliano-Mittelsatz seiner *Klaviersonate Hob. XVI:38* zurückzuführenden harmonischen Strategie³⁶⁰ eine aus formaler Perspektive vage, übergangsmäßige Gestaltung, wodurch ein Kontrast zu der durch Kadenzen klar artikulierten Exposition ausgebildet wird.

d: Ger_5^6 $V_{(4 \frac{5}{3})}^6$ iv ii V I i ii^6 $V_{(4 \frac{5}{3})}^6$ $[vii^\circ_5]$ iv^6 vii°_6 i^6 VI

$V_{(4 \frac{5}{3})}^6$ VI Ger_5^6 V (HC)

Notenbeispiel 6-2: Joseph Haydn: *Klaviertrio Hob. XV:7, 2. Satz, T. 17–32 (Rotation 2)*

³⁶⁰ In der Reprise des Mittelsatzes aus der *Klaviersonate Hob. XVI:38* wird die erwartete harmonische Auflösung zunächst durch einen Tonikasextakkord (T. 39), dann durch einen Dreiklang auf der VI. Stufe (T. 41) umgangen. Eine zergliederte Passage, die darauf folgt, führt schließlich zu einem prolongierten Dominantakkord (T. 44ff.), der erst zu Beginn des nachfolgenden Finalsatzes aufgelöst wird. Dazu siehe 5.3.1.

Komposition	I	II	Gesamt	Komposition	I	II	Gesamt
Haydn IV: 1	17,6%	25,0%	22,0%	Dittersdorf G-1	5,0%	3,1%	4,2%
Haydn V: 2	35,7%	37,0%	36,4%	Eybler As-1	25,0%	36,4%	31,6%
Haydn VI: 6#	25,0%	30,0%	27,2%	Gassmann A-1	20,0%	14,8%	17,0%
Haydn X: 6	27,5%	30,4%	29,1%	Gassmann a-1	18,8%	10,9%	14,1%
Haydn XI: 35	36,7%	32,4%	34,4%	Gassmann B-2	12,5%	25,0%	19,7%
Haydn XI: 51	17,5%	19,0%	18,3%	Gassmann E-1	45,8%	40,9%	42,6%
Haydn XI: 77	10,0%	5,0%	7,5%	Gyrowetz F-1	8,7%	10,8%	10,0%
Haydn XV: 7	9,4%	40,6%	25,0%	Gyrowetz G-1	7,7%	11,3%	9,6%
Haydn XVI: 23	7,5%	2,6%	5,1%	Kozeluch c-1	22,4%	38,0%	29,6%
Albrechtsberger A-1	47,5%	46,2%	46,7%	Mysliveček C-1	6,5%	3,4%	5,0%
Asplmayr C-2*	7,4%	12,0%	9,6%	Pleyel C-1*	7,5%	6,9%	7,2%
Asplmayr f-1	26,6%	15,6%	21,1%	Pleyel e-1*	10,3%	7,7%	9,1%
Beethoven B-1*	7,3%	9,7%	8,7%	Pleyel g-1	22,7%	13,6%	18,2%
Beethoven E-1*	8,7%	13,5%	11,7%	Schubert B-2*	5,2%	10,1%	7,8%
C.Ph.E.Bach B-1	31,6%	37,1%	35,0%	Vanhal G-2	37,5%	31,6%	34,3%
C.Ph.E.Bach B-2	15,0%	17,6%	16,4%	W.A.Mozart c-1	52,6%	58,3%	55,8%
C.Ph.E.Bach e-1	47,2%	31,3%	37,0%	W.A.Mozart d-1	40,0%	31,6%	35,3%
C.Ph.E.Bach fis-1	18,8%	9,6%	15,2%	W.A.Mozart fis-1*	9,6%	9,6%	9,6%
C.Ph.E.Bach h-2*	2,2%	1,4%	1,7%	Wagenseil fis-1	18,8%	21,2%	20,2%
C.Ph.E.Bach h-4*	2,2%	1,4%	1,7%				

Tabelle 6-1: Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus in der zweiteiligen Sonatenform

[*= Sonatenform-Typ 1; #= veränderte Reprise]

Unter den in der Sonatenform gebauten Siciliani nach 1780 sind zwei Werke aus der Gattung des Streichquartetts insofern bemerkenswert, als Haydn darin eine Erwartung nützt, die der Hörer in einem Satz, dessen Eröffnungsgestus eindeutig durch den Charakter des Siciliano geprägt ist, naturgemäß haben soll, um eine spezifische musikalische Wirkung auszulösen. Es handelt sich hier um die Täuschung einer metrischen (op. 50/6) oder thematischen Erwartung (op. 54/1). Derartige erwartungsorientierten Strategien, die in den Siciliani vor 1780 nur ansatzweise zu beobachten sind, deutet auf Haydns neuen Umgang mit dem Siciliano-Topos hin.

Im zweiten Satz des *Streichquartetts op. 50/6* stellt Haydn im Hauptthema, das als eine verkürzte Periode aufgefasst werden kann, zwei Gedanken gegenüber, die im weiteren Satzverlauf eine wesentliche Rolle spielen sollen (**Notenbeispiel 6-3**). Die Grundidee, die

sich aus einer Tonrepetition und einem punktierten Rhythmus in der zweiten Takthälfte zusammensetzt (**Muster F**), wird einerseits ohne grundlegende Veränderungen im weiteren Satzverlauf wiederholt (insbesondere in der Durchführung wiederholt sich dieses Motiv nicht weniger als elfmal). Andererseits leitet Haydn daraus eine neue Figur ab, die mit der ursprünglichen Grundidee kontrastiert. In T. 5f. wird nämlich das rhythmische Muster stufenweise zergliedert und weiterhin an der *messa-di-voce*-Stelle in eine Zweiunddreißigstel-Figur verwandelt (T. 9). Diese Figur fungiert dann im Seitenthema als Gegenstimme zum Siciliano-Motiv der ersten Violine. Dieses auf die *Sinfonien Hob. I:12* und *I:31* sowie die *Klaviersonate Hob. XVI:47^{bis}* zurückzuführende Verfahren (abgeleiteter Kontrast) unterscheidet sich jedoch vom Früheren dadurch, dass der rhythmische Verwandlungsprozess nicht nur in der führenden Melodiestimme vorkommt, sondern – dem Ideal der Gattung als „Gespräch“ entsprechend – auf alle Instrumente verteilt ist und die abgeleitete Figur „vertikal“ dem ursprünglichen Motiv gegenübergestellt wird.

The image displays a musical score for Joseph Haydn's String Quartet op. 50/6, 2. Satz, T. 1-12. The score is written for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The first system (measures 1-5) is marked 'Poco Adagio' and contains a rhythmic motif labeled 'P'. The second system (measures 6-12) shows the transformation of this motif into a 23rd-note figure, labeled 'S'. Annotations include a box 'P' above measure 1, a box 'TR' above measure 5, and a box 'S' above measure 10. Arrows indicate the transformation of the rhythmic pattern from measure 1 to measure 10 across all instruments. Dynamics include 'fz' and 'ff'. Performance markings include 'Smo' and 'loco'.

Notenbeispiel 6-3: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 50/6*, 2. Satz, T. 1–12

Die Kontrastidee des Hauptthemas ist durch einen auf einer „schwachen“ Zählzeit gesetzten Akzent (*fz*) gekennzeichnet, der mit der in der Grundidee dargestellten Trochäus-Metrik zusammenstößt. Ein derartiges Spiel mit dem Metrum stellt in diesem Siciliano-Satz ein wesentliches Merkmal dar. In T. 16ff. spinnt Haydn die kontrastierende Figur in eine ununterbrochene Passage fort, die hinsichtlich einer von der zugrundeliegenden Taktmetrik abweichenden Phrasierung an die als *per figuram retardationis* bezeichnete Stelle (T. 53ff.) im dritten Satz aus dem *Streichquartett op. 20/5* anzuknüpfen scheint. Bei op. 20/5 ist die sich über einen Takt erstreckende Phrase **x** durch eine Parenthese des Motivs **y** nach hinten versetzt, woraus sich ein inkongruentes Verhältnis zwischen der Harmonie und Melodie ergibt (siehe gebrochene Linien im **Notenbeispiel 6-4a**).³⁶¹ Bei op. 50/6 hingegen phrasiert Haydn die Oberstimme so, dass kleine Notengruppen oft einander überlappen und die ganze Passage somit nicht eindeutig unterteilt werden kann (**Notenbeispiel 6-4b**). Die Kette vom Motiv **a** wird wegen der dynamischen Akzentuierung (*fz*) mittlerweile als Sequenz eines Quartabstiegs (Motiv **b**) umgedeutet. Da die dritte Wiederholung des Motivs **b** allerdings ohne Akzentuierung bleibt, lässt sich auch die Figur auf der vierten Zählzeit von T. 17 wiederum nicht eindeutig interpretieren. Darauf folgt die Sequenz eines Halbzirkels (Motiv **c**), die als Gruppe **d** neu gruppiert werden soll. Die metrische Versetzung, die von der Phrase **d** stammt, wird dann in T. 19 durch Hinzufügung der Arpeggio-Figur **f** korrigiert. Die Figur **f** bildet zusammen mit den zwei vorangehenden Figuren eine dem eigentlichen Taktsystem entsprechende Phrasengruppe **e**, wird aber in T. 20 davon abgetrennt und harmonisch durch einen Dominantakkord gestützt weiterentwickelt. Eine derartige, in kleinen Abständen abwechselnde Phrasierung verursacht metrische Unbeständigkeit, die im Kontext der stark geprägten Trochäus-Metrik eine auffallende desorientierende Wirkung auslöst.³⁶²

Die Idee metrischer Manipulation führt weiterhin am Beginn der Durchführung zu einem Überraschungsmoment: Haydn versetzt nämlich den Taktschwerpunkt auf den Auftakt, indem er alle Stimmen im *forte* einsetzen lässt. Die daraus resultierende, anders als erwartet eintretende Wirkung wird dadurch verstärkt, dass die Musik gerade in diesem Moment unvermittelt in die entfernte Tonart Des-Dur moduliert. Zu bemerken ist dabei allerdings auch, dass die Wendung zur Untermediante gleichsam einen formalen Wendepunkt im Satzverlauf

³⁶¹ William Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early Quartets*, S. 78f.

³⁶² In der Reprise verkürzt Haydn den entsprechenden Kadenzvorgang auf drei Takte (T. 60–62), wobei die Melodie der ersten Violine gemäß der „eigentlichen“ Metrik phrasiert wird.

unterstreicht. Bereits an der Nahtstelle zwischen dem ersten und zweiten Teil der Exposition schließt Haydn an den Dominantakkord von d-Moll (d. h. A-Dur-Dreiklang) unmittelbar einen F-Dur-Dreiklang an, mit dem das Seitenthema einsetzt. Darüber hinaus markiert dieses Verfahren in der Durchführung den Beginn des Formabschnittes, der als Überleitung zur Reprise zu verstehen ist: Dabei folgt auf dem ausgedehnten As-Dur-Dreiklang (Dominantakkord von Des-Dur) ein Dreiklang von E-Dur, also ein enharmonisch umnotierter Fes-Dur-Dreiklang. Die Überraschung am Beginn der Durchführung ist somit kein willkürlicher Einfall, sondern das Moment, an dem das Ineinandergreifen der Idee metrischer Versetzung und der tonal-formalen Konzeption des Satzes deutlich wird.

Oben wurde darauf hingewiesen, dass Haydn bei seinen „monothematisch“ konzipierten Siciliano-Sätzen bis zum *Streichquartett op. 20/5* das Seitenthema in der Reprise zu eliminieren oder grundsätzlich zu verkürzen pflegte, um eine thematische Tautologie zu vermeiden. In *op. 20/5* wurde das Problem, das durch eine notengetreue Wiederholung entstanden wäre, dadurch überwunden, dass das aus dem Hauptthemenbereich entnommene Motiv im Seitenthema mithilfe der Variation des rhythmischen Musters transformiert wurde. In *op. 50/6* entwickelt Haydn eine neue Lösung dieses Problems, indem er das Seitenthema nicht in der Haupttonart, sondern in der Varianttonart auftreten lässt.

a) Joseph Haydn: *Streichquartett op. 20/5, 3. Satz, T. 53–56*

b) Joseph Haydn: *Streichquartett op. 50/6, 2. Satz, T. 16–20*

Notenbeispiel 6-4: Phrasierung der Zweiunddreißigstel-Passage

Der zweite Satz aus dem *Streichquartett op. 54/1* beruht auf dem Kompositionsprinzip, wenige musikalische Gedanken durch (variierte) Wiederholungen im Umfang anwachsen zu lassen. Bemerkenswerterweise wiederholt Haydn dabei mehr oder weniger geschlossene Partien – sei es ein Motiv oder ein Abschnitt – in deutlich identifizierbaren Gestalten. Infolgedessen erscheint der Aufbau des Satzes wenig dynamisch, ja geradezu statisch-blockhaft (**Abbildung 6-2**). Das „eigentliche“ Hauptthema wäre ein „klassischer“ Satz, wobei das Siciliano-Motiv als Grundidee des Themas analysiert werden kann (es ist im **Notenbeispiel 6-5** eingerahmt). Haydn konstruiert anhand dieses achttaktigen Entwurfs einen Themenkomplex von zwanzig Takten, das William Caplin als unkonventionelle Form des Hauptthemas „loose organization“ nennt.³⁶³

- T. 4: Variierte Wiederholung von T. 3
- T. 7–8: Variierte Wiederholung von T. 6

³⁶³ William Caplin, *Classical Form*, S. 201 u. 280 (Anm. 26).

- T. 14–16: Variierte Wiederholung von T. 13
- T. 17–20: Wiederholung der Fortsetzungsphrase

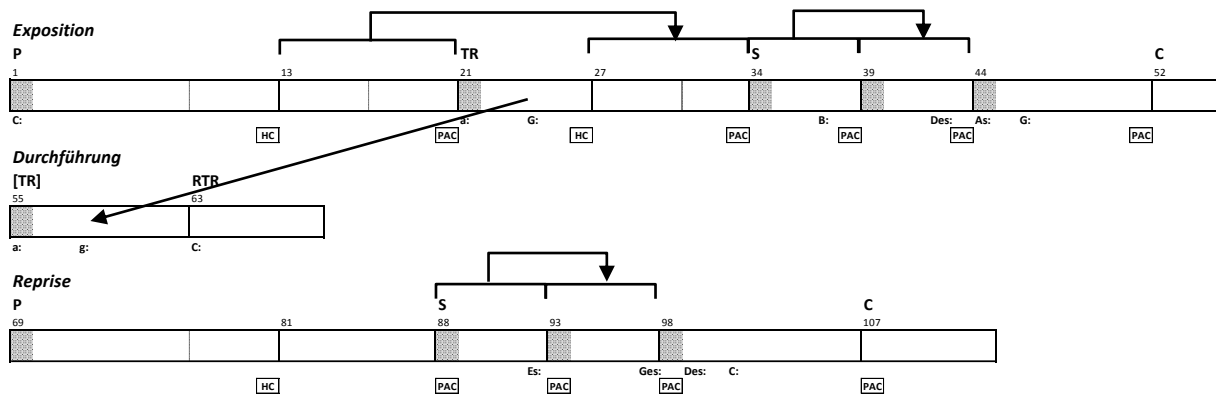


Abbildung 6-2: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 54/1, 2. Satz*, Formschema

Notenbeispiel 6-5: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 54/1, 2. Satz*, T. 1–20 (Hauptthema)

In der Überleitung wird ein einzelner Takt zunächst variiert (T. 23), dann sequenzmäßig wiederholt (T. 24). An die HC in G-Dur anschließend greift Haydn wieder das harmonische Modell aus den T. 13–20 auf, wobei die melodische Oberfläche leicht verändert wird.³⁶⁴ Im

³⁶⁴ Die Überleitung wird in der Reprise völlig ausgespart. Dort folgt auf die vollständige Wiederholung des Hauptthemas unmittelbar das in die Haupttonart transponierte Seitenthema. Haydn greift jedoch in der kurzen Durchführung auf die Gedanken der Überleitung zurück. In harmonischer und motivischer Hinsicht dürfte diese Durchführung als zweite Überleitung charakterisiert werden; zumal in deren ersten vier Takten eine deutliche

Seitenthema ab T. 34 wird eine Idee weiterentwickelt, mit der Haydn sich bereits im dritten Satz seines *Streichquartetts op. 33/1*³⁶⁵ auseinandergesetzt hat: Zur vorangehenden Tonrepetition in Achtelnoten treten weitere Stimmen nacheinander auf unterschiedlichen Zählzeiten hinzu. Charakteristisch ist, dass die nachfolgenden Stimmen Dissonanzen einführen und dadurch eine lang anhaltende harmonische Spannung aufbauen, die erst durch eine kurze kadenzuelle Formel aufgelöst wird (**Notenbeispiel 6-6** und **6-7a**). Während der geschlossene Abschnitt in op. 33/1 in eine andere Lage mit Stimmtausch, jedoch ohne Modulation versetzt wird (die zweite Kadenz wird über einen verminderten Septakkord ausgeflohen), handelt es sich bei op. 54/1 um eine notengetreu transponierte Wiederholung, bei welcher der in G-Dur beginnende Abschnitt über B-Dur mit Des-Dur eine denkbar weit entfernte Tonart erreicht.³⁶⁶ Dieser kühne Modulationsvorgang lässt sich in erster Linie als Kombination chromatischer Linien verstehen, die über die kadenziell artikulierte Grenzen hinausgehen (als Basis dafür fungiert die zweite Violinstimme, die eine Linie von g nach des¹ zieht; **Notenbeispiel 6-7b**). Die schon im Hauptthema angedeutete, jedoch lediglich als melodisches Kolorit verwendete Chromatik wird hier zum Trägerin der harmonischen Substanz.

Der Grundidee geht ein Takt voran, der wegen seines musikalischen Gestus (bloße Repetition des Grundtons) nicht zum Hauptthema selbst zu gehören scheint. Diese „Einleitung“ ist jedoch im Zusammenhang mit der gesamten Satzkonzeption von wesentlicher Bedeutung. Es ergibt sich nämlich eine irreguläre Struktur in den ersten vier Takten (1+2+1), die in einem Siciliano, der – wie es zum Beispiel bei op. 20/5 oder 33/5 der Fall ist – eine quadratische Themenstruktur aufzuweisen pflegt, abweichend wirkt. Darüber hinaus deutet die verzögerte Präsentation des Siciliano-Motivs an, dass es in diesem Satz nicht als Grundidee im engen Sinne funktionieren soll, worauf Hans Keller mit Recht hingewiesen hat.³⁶⁷ Tatsächlich wirkt

Parallelität (die Achtel-Repetition im Unisono, das eintaktige Motiv in a-Moll und dessen variierte sowie transponierte Wiederholung) erkennbar ist. Reginald Barrett-Ayres sieht daher in diesem Satz eine sechsteilige Anlage verwirklicht: A (T. 1–20) – B (T. 21–34) – C (T. 35–54) – B (T. 55–69) – A (T. 69–88) – C + Coda (T. 89–112); Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*, S. 233.

³⁶⁵ Der dritte Satz des *Streichquartetts op. 33/1* steht zwar im 6/8-Takt und enthält den punktierten Rhythmus (Anteil: 1,6%). Die charakteristische Figur tritt jedoch nicht an in thematischer Hinsicht relevanten Stellen auf, sondern nur bei Kadenz. Für Komposition des klassischen Stils war es eher typisch, die Kadenz mit einem vom Kontext abgehobenen Rhythmus zu markieren. Aus diesem Grund wird dieser Satz von unserer Betrachtung ausgeschlossen.

³⁶⁶ Demnach unterscheidet sich dieses Seitenthema vom zweiten Typ der kontinuierlichen Exposition, bei welchem Kadenz immer in derselben Tonart vorkommen, obwohl auch im vorliegenden Fall eine mehrmalige Wiederholung einer mit einer PAC abgeschlossenen Taktgruppe vorliegt. Vgl. James Hepokoski u. Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory*, S. 60ff.

³⁶⁷ Hans Keller, *The Great Haydn Quartets*, S. 118.

a) T. 34–52

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

G: B: $V(4 \frac{5}{3})$ I PAC Des: $V(4 \frac{5}{3})$

I PAC As: G: f PAC

b) Harmonik (T. 34–44)

G: $I_{3\#}$ $IV^{5\#}$ ii_5^6 $[vii^{ob7}]$ B: $V(4 \frac{5}{3})$ I PAC $I_{3\#}^6$ $IV^{5\#}$ ii_5^6 $[vii^{ob7}]$ Des: $V(4 \frac{5}{3})$ I PAC

Notenbeispiel 6-7: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 54/1, 2. Satz, Seitenthema*

6.2 Siciliani als Variationsthema

Eine der auffallenden Erscheinungen ab 1780 ist die strophische Variation über ein Siciliano-Thema. Theoretisch erfüllt ein Siciliano, der sich gemeinhin durch eine einfache Melodie sowie einen deutlich ausgeprägten Charakter auszeichnet, in jeder Hinsicht die in den zeitgenössischen Schriften erörterten Kriterien für ein Variationsthema. Dass eine Siciliano-Melodie zumindest in der Aufführungspraxis schon über Jahre hinweg als Material für improvisatorische Variationen ausgewählt worden war, wird durch die folgende Anekdote über den Amsterdamer Organisten Conrad Friedrich Hurlebusch (1691–1765) dokumentiert:

Die weitläufige Ausführung dieser Gattung der Tonstücke hat unter den älteren Tonkünstlern ein Sprichwort veranlaßt, welches sich noch bis jetzt hier und da erhalten hat, und worzu der Organist Conrad Friedlich Hurlebusch zu Amsterdam Gelegenheit gegeben hat; man nennet nemlich jedes Tonstück, bey dem man anzeigen will, daß es durch seine weitläufige Ausführung langweilig wird, und die Aufmerksamkeit ermüdet, Hurlebuschens Siciliano. Dieses kommt daher: Hurlebusch, als ein sehr geschickter Clavierspieler, ließ sich in einem öffentlichen Concerte zu Amsterdam hören, und spielte ein Siciliano von weitläufiger Ausführung. Einem seiner Zuhörer wird darüber die Zeit so lang, daß er noch vor dem Ende dieses Satzes den Concertsaal verläßt, den ihm aber des andern Morgens auf der Straße begegnenden Hurlebusch fragt, ob sein Siciliano schon zu Ende sey.³⁶⁸

In der barocken Kompositionspraxis wurde der Siciliano gelegentlich im Kontext eines Variationszyklus angewendet, jedoch zumeist in veränderter Gestalt eines Themas, das ursprünglich keinen Siciliano-Charakter aufweist.³⁶⁹ Die Generation des klassischen Stils hingegen begann den Siciliano als Thema für einen auskomponierten Variationszyklus auszuwählen (**Tabelle 6-2**). Dabei ist nicht unwahrscheinlich, dass das Finale von Haydns *Streichquartett op. 33/5* (1781) einen wesentlichen Anlass zu dieser Tendenz gegeben hat, da die aus sechs Werken bestehenden Quartettserie op. 33 durch Drucke, Abschriften und auch Klavierbearbeitungen nicht nur in Wien, sondern darüber hinaus in ganz Europa verbreitet wurde und dementsprechend eine große rezeptionsgeschichtliche Wirkung entfaltet haben muss. Als eine unmittelbare Reaktion gilt der Finalsatz des Haydn gewidmeten *Streichquartetts KV 421* von Wolfgang Amadé Mozart.³⁷⁰ Haydn komponierte außerdem auch in den langsamen Sätzen seiner Sinfonien Variationen über ein Siciliano-Thema (*Sinfonie Hob. I:81*). In Bezug auf Haydn kann diese anscheinend neue Erscheinungsform als logische Konsequenz seiner Auseinandersetzung mit verschiedenen Variationstechniken in den Siciliani um 1770 betrachtet werden.

³⁶⁸ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Art.: Siciliano.

³⁶⁹ Siehe beispielsweise die siebte Variation aus Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen BWV 988* (1741).

³⁷⁰ Siehe **6.2.3**.

Komponist	Werk	Entstehungszeit	Tempoangabe	Tonart	Anzahl der Var.	Tonartenwechsel
Haydn	Streichquartett op. 33/5, iv	1781	Allegretto – Allegro	D-Dur	3 Var. + Coda	
Haydn	Sinfonie Hob. I:81, ii	1784	Andante	D-Dur	4 Var.	Var. II (d)
Eybler	Streichquartett op. 10/2, iv	1808?	Andante – Presto	A-Dur	6 Var. + Coda	Var. III (a)
Hoffmeister	Streichquintett op. 3/1, iii		Andante sostenuto	Es-Dur	7 Var. + Coda	Var. V (es)
Kozeluch	Klaviertrio op. 20/2, iii	1782	Andantino con variazioni	a-Moll	7 Var. + Coda	Var. IV, VI (A)
Mozart	Streichquartett KV 421, iv	1783	Allegretto ma non troppo – Più allegro	d-Moll	5 Var. + Coda	
Mozart	Klaviersonate KV 331, i	1783	Andante grazioso – Adagio – Allegro	A-Dur	6 Var.	Var. III (a)
Pleyel	Streichquintett D-Dur (274), ii	1786–87	Adagio non troppo	G-Dur	3 Var. + Coda	Var. I (g)
Vanhal	Tema alla Siciliana con sei variazioni (XId: 7)		Andante cantabile – Allegretto	F-Dur	6 Var. + Coda	

Tabelle 6-2: Strophische Variation über ein Siciliano-Thema

6.2.1 „eine ganz neue besondere art“, einen Siciliano zu komponieren – Das Finale aus dem *Streichquartett op. 33/5*

Haydn wandte sich nach der Fertigstellung von op. 20 vom Streichquartettschaffen ab, kam aber nach neunjähriger Unterbrechung mit der Serie op. 33 (1781) wieder auf diese Gattung zurück. Im Gegensatz zu den bisherigen Serien, die primär für den privaten Genuss der Esterházy'schen Hofmusiker geschrieben worden waren, waren die sechs Quartette op. 33 von Beginn an für die Öffentlichkeit gedacht (die Serie erschien im Jahr 1782 beim Wiener Verlag Artaria). Bekanntlich schrieb Haydn kurz vor deren Veröffentlichung in einem Pränumerationsbrief, „sie sind auf eine ganz neue besondere art, denn zeit 10 Jahren habe Keine geschrieben“.³⁷¹ Berücksichtigt man den Charakter des Briefes, so liegt es selbstverständlich nahe, dass diese etwas übertriebene Formulierung in erster Linie als geschäftstüchtige Eigenwerbung gedacht war.³⁷² Dennoch weisen zumindest die Finalsätze aus op. 33 in mancher Hinsicht „eine ganz neu Besondere Art“ auf, die sich von Haydns

³⁷¹ Dénes Bartha (Hrsg.), *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, S. 107.

³⁷² Vgl. H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Bd. II, S. 578f.

bisherigem Streichquartettstil abhebt (**Tabelle 6-3**). Erstens führt Haydn ab op. 33 das Variationsprinzip, dessen Anwendung vor op. 20 ausschließlich auf den Kopfsatz und den langsamen Satz beschränkt war, auch in den Finalsatz ein (siehe op. 33/5 als strophische Variation, op. 33/6 als alternierende Variation und op. 33/4 als Rondo-Variation). Zweitens zeichnen sich die Finali aus op. 33 generell durch volkstümliche Melodik und Rhythmik aus. Das scherzhafte Finale aus op. 33/2 weist die Textur einer Gigue auf. Der Schluss-Satz aus op. 33/1 ist von Elementen der ungarischen Zigeunermusik durchdrungen.³⁷³ Einige melodische Gedanken aus op. 33/3 beruhen auf kroatischen Tanzmelodien. Schließlich weist das Finale aus op. 33/4 auf die Textur eines Kontratanzes hin. Diese auf volkstümlichen Topoi beruhende, ungezwungene und unterhaltsame Stilrichtung bildet geradezu einen Gegenpol zu den im strengen Stil gehaltenen Finalsätzen der vorangehenden Quartettserie. Dass Haydn den *Siciliano* zum ersten Mal an den Schluss eines mehrsätzigen Zyklus setzte, lässt sich wohl vor diesem Hintergrund angemessen verstehen. Drittens sind die Schluss-Sätze aus op. 33/5 und op. 33/6 mit *Allegretto* überschrieben. Im Gegensatz zu den ausnahmslos ziemlich schnellen Tempi der bisherigen Streichquartett-Finali (in Frage kamen *Allegro*, *Allegro [di] molto* und *Presto*),³⁷⁴ deutet diese Angabe ohne Zweifel auf ein mäßiges Tempo hin.³⁷⁵ Ob der allgemeine Wandel der Tempovorstellung in Haydns Finalsätzen dazu führte, Werkzyklen mit dem *Siciliano*, der in einem langsamen bis mäßigen Tempo gespielt zu werden pflegte, zu schließen oder *vice versa*, mag dahin gestellt bleiben. Immerhin wird Haydns neue Art der

³⁷³ Der Stil der ungarischen Zigeunermusik war ein beliebter Topos der Wiener Klassik, der oft mit einer zusätzlichen Angabe wie *all'Ongarese* oder *alla zingarese* eigens gekennzeichnet wurde. Insbesondere Haydn griff ihn fast sein ganzes Schaffen hindurch darauf zurück (Tibor Istvánffy identifiziert 18 oder 19 Werke, die auf den Stil der ungarischen Musik zurückgeführt werden können). Näher zu dieser Problematik, siehe Bence Szabolcsi, *Haydn und die ungarische Musik*, S. 159–175; Tibor Istvánffy, *Zur Rezeption der ungarischen (Zigeuner)-Musik bei Haydn, Mozart und Beethoven*, S. 101–126.

³⁷⁴ Zu den Fugenfinali aus op. 20/5 und 20/6 wird keine auf ein Tempo hinweisende Überschrift hinzugefügt, sondern lediglich die Charakterisierung *Fuga a 2 soggetti* (op. 20/5) oder *Fuga a 3 soggetti* (op. 20/6). Allerdings lässt sich auf Basis des Finalsatzes aus op. 20/2, in welchem Haydn neben der Überschrift *Fuga a 4^{tro} soggetti* zusätzlich die Tempoangabe *Allegro* notiert, spekulieren, dass diese Sätze ebenfalls im gleichen Tempo gehalten sind.

³⁷⁵ In op. 33 lässt sich Haydns Absicht erkennen, die Tempo-Verhältnisse im ganzen Werk auszubalancieren. In den Werken, in denen der mehrsätzliche Zyklus mit dem schnellsten Satz schließt, verleiht Haydn dem Kopfsatz ein etwas langsames Tempo (*Allegro moderato*) und stellt den langsamen Satz (im eigentlichen Sinne) vor den schnellsten Finalsatz. Dagegen setzen die Werke, die mit einem Finalsatz in einem mäßigen Tempo (*Allegretto*) schließen, mit dem schnellsten Satz (*Vivace assai*) ein. Der Satz im langsamsten Tempo wird dabei an zweiter Stelle platziert.

Auseinandersetzung mit dem Siciliano durch die gesamte Konzeption von op. 33 wesentlich gestützt.

Opuszahl	Tonart	Taktart	Tempoangabe	Form	Charakter/Topos
op. 33/5	G-Dur	6/8	Allegretto - Presto	Strophische Variation	Siciliano
op. 33/2	Es-Dur	6/8	Presto	Rondoform	Gigue ("der Witz")
op. 33/1	h-Moll	2/4	Presto	Sonatenform 3	All'Ongarese
op. 33/3	C-Dur	2/4	Presto	Rondoform	Kroatisches Tanzlied
op. 33/6	D-Dur	2/4	Allegretto	Alternierende Variation	
op. 33/4	B-Dur	2/4	Presto	Rondo-Variation	Kontratanz

Tabelle 6-3: Finali im Streichquartett op. 33

Notenbeispiel 6-8: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 33/5*, 4. Satz, Variationsthema (T. 1–16)

Das Siciliano-Thema aus op. 33/5 weist eine völlig symmetrische Struktur auf: Jeder der aus acht Takten bestehenden Abschnitte wird durch Kadenzen in jeweils zwei Viertakter, und

jeder Viertakter schließlich in zwei Zweitaktglieder unterteilt (**Notenbeispiel 6-8**). In der Oberstimme tritt der punktierte Rhythmus fast ständig auf (der prozentuale Anteil des Themas beträgt 65,6%). Dagegen spielen die begleitenden unteren Stimmen, das Phrasenende der beiden Viertakter ausgenommen, durchweg einen trochäischen Rhythmus. Die merkwürdige Regelmäßigkeit der melodischen sowie rhythmischen Struktur und das hierarchische Verhältnis zwischen den Instrumenten erinnern an das Hauptthema des Siciliano-Satzes aus op. 20/5.³⁷⁶ Die Grundidee beruht auf dem rhythmischen Muster, das im Repertoire zwischen ca. 1750 und 1820 verhältnismäßig häufig vorkommt (12 Belege).³⁷⁷ Im Gegensatz dazu ist die Nebennotenbewegung zur unteren kleinen Sekunde bei der ersten punktierten Figur ein nur selten gebrauchter Eröffnungsgestus, und alle Beispiele entstanden erst nach 1780 (**Mozart A-3*** [1785/86], **Mozart a-1** [1787] und **Eybler a-1** [1807?]). Die Funktion der kleinen Sekunde, die sich aus den in der Haupttonart G-Dur nicht-leitereigenen Tönen (*cis* und *dis*) ergibt, erschöpft sich jedoch nicht darin, melodisches Kolorit bereitzustellen. In diesem ansonsten diatonischen Thema funktioniert sie als melodische Zäsur auf der HC. Dabei wird der Sekundschritt dadurch unterstrichen, dass der Vorschlag mithilfe der Punktierung verlängert wird. Darüber hinaus hängt sie mit der tonalen Konzeption des Variationsthemas zusammen. Der erste Abschnitt moduliert in T. 7 in die Mollparallele. Auf diese HC in e-Moll folgt überraschenderweise ein h-Moll-Dreiklang, mit dem der zweite Abschnitt einsetzt. Daraus entsteht in der Oberstimme die chromatische Linie *e – dis – d* (*– cis*). Der in h-Moll beginnende zweite Abschnitt kehrt über D-Dur (T. 10) zur Haupttonart zurück (die T. 11–12 sind mit den T. 3–4 identisch, von einer kleinen Abweichung in der Violastimme abgesehen). Überblickt man den tonalen Verlauf des Themas (G-Dur – e-Moll – h-Moll – D-Dur – G-Dur), so wird deutlich, weshalb Haydn die nicht zur Haupttonart gehörenden Töne in die Grundidee des Themas integriert: Die versetzten Sechzehntelnoten antizipieren die nachfolgende Modulation (*cis* als Leitton von D-Dur oder Sekunde von h-Moll; *dis* als Leitton von e-Moll).

³⁷⁶ Floyd und Margaret Grave sehen im Finalsatz aus op. 33/5 eine Synthese und Transformation zweier langsamer Sätze aus op. 20, nämlich eines Siciliano-Satzes (op. 20/5) und eines strophischen Variationssatzes (op. 20/4): Floyd u. Margaret Grave, *The String Quartets of Joseph Haydn*, S. 207.

³⁷⁷ Siehe **3.6.1**.

a) Thema und Variation I

Thema

Var. I

The musical score for 'Thema und Variation I' is written in G major and 6/8 time. The 'Thema' consists of two staves: a treble clef staff with a melody of eighth and quarter notes, and a bass clef staff with a simple accompaniment. 'Var. I' is a more complex variation, featuring a treble clef staff with a melody that includes sixteenth-note runs and a bass clef staff with a more active accompaniment, including sixteenth-note patterns.

b) Variation II

Two systems of musical notation for Variation II. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the variation with a treble clef staff featuring a melody with sixteenth-note runs and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, showing similar melodic and rhythmic patterns.

c) Variation III

Musical score for Variation III, consisting of two staves: Violin I (V. I) and Viola (Va.). The V. I staff has a treble clef and a melody with eighth and quarter notes. The Va. staff has a bass clef and a more active accompaniment with sixteenth-note patterns.

d) Coda (Variation IV)

Musical score for the Coda (Variation IV), marked 'Presto'. It consists of four staves: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The V. I and V. II staves have treble clefs and play a rhythmic pattern of eighth notes. The Va. staff has a bass clef and plays a similar rhythmic pattern. The Vc. staff has a bass clef and plays a more active accompaniment with sixteenth-note patterns.

In der ersten Variation werden punktierte Achtelnoten der Oberstimme in Sechzehntel-Werte zergliedert. Der Halbtonschritt dient nun als Vorschlag zur Hauptnote. Trotz der Verzierung lässt sich dabei die Parallelität zur originalen Melodie deutlich wahrnehmen, da die meisten Kerntöne der ursprünglichen Melodie auf die veränderte Melodie übertragen werden (**Notenbeispiel 6-9a**). In der zweiten Variation, der wiederum durch den punktierten Rhythmus geprägt ist, löst sich die Gebundenheit der horizontalen Struktur auf und alle Stimmen bewegen sich selbständig und flexibel (**Notenbeispiel 6-9b**). Zunächst präsentieren die parallel geführten Innenstimmen die punktierte Figur mit einer Nebennotenbewegung, darauf folgt das in eine hohe Lage versetzte Violoncello, welches nun von der Aufgabe, lediglich harmoniestützende Basstöne zu spielen, befreit ist. Nach einer zweitaktigen Pause wird zum Schluss die erste Violine als neu gesetzte Gegenstimme eingeführt. Das Gleichgewicht zwischen den beteiligten Instrumenten, anders gesagt, der gleichberechtigte Konversationscharakter, der sich aus ihrem Zusammenspiel ergibt, zeigt sich insbesondere darin, dass der punktierte Rhythmus fast gleichmäßig auf alle Stimmen verteilt ist: Er tritt in der ersten Violine siebenmal, in der zweiten Violine zehnmal, in der Bratsche elfmal und im Violoncello neunmal auf. Zu bemerken ist überdies, dass Haydn in T. 45f. den von der Cellostimme an der entsprechenden Stelle des Themas entnommenen Terzschrift chromatisiert und damit einen Zusammenhang mit der Nahtstelle der beiden Themenabschnitte herstellt (dementsprechend wird die zweite Hälfte von T. 45 als Doppeldominantseptakkord umgedeutet). In der dritten Variation, die eine auskomponierte Wiederholung enthält, kehrt die ursprüngliche Melodie wörtlich wieder. Demgegenüber trägt zuerst die Bratsche, dann das Violoncello eine ununterbrochene Sechzehntel-Passage vor (**Notenbeispiel 6-9c**). Der Variationszyklus schließt mit einer selbständigen Coda, die zugleich als unvollständige vierte Variation aufgefasst werden kann (**Notenbeispiel 6-9d**). Die Punktierung wird nun in zwei Sechzehnteln zergliedert, und die Melodie erreicht ohne Ausweichung sofort eine PAC in G-Dur. Es fehlt eine überzeugende, emphatisch inszenierte Schlussbildung; stattdessen hört man eine Abfolge kurzatmiger, äußerst repetitiver Glieder. Interessanterweise handelt es sich bei dieser Coda nicht um die Manifestation des zugrundeliegenden Siciliano-Topos, sondern um dessen Charakterwandel, denn das beschleunigte Tempo (*Presto*) gehört dem zeitgenössischen Verständnis zufolge nicht mehr

zur Tempovorstellung des *Siciliano*.³⁷⁸ Das schnelle Tempo und der heitere Rhythmus assoziieren vielmehr einen *Passepied*.

Auch wenn man im Konversationston der zweiten Variation oder in der Charakteränderung in der Coda „eine ganz neue besondere Art“ spüren konnte, so spiegelt dieser Satz hinsichtlich der angewandten Variationstechnik und der Organisationsweise einzelner Variationen als Zyklus eher einen vergangenen Stil wider. Tatsächlich ist der Umriss, den der Finalsatz aus op. 33/5 zeichnet, auf den Kopfsatz des *Streichquartetts op. 17/3* (1771) zurückzuführen (**Tabelle 6-4**). In op. 33/5 setzt Haydn an die Stelle einer brillanten Variation (der ersten Violine) eine Coda, die trotz der Tempobeschleunigung und des Charakterwandels in Bezug auf die melodische Bewegung unverkennbare Parallelitäten mit dem originalen Thema aufweist. Wird der Kopfsatz von op. 17/3 so angeordnet, dass die Variation stufenweise intensiviert wird, so ruft das in op. 33/5 angewandte Verfahren den Eindruck hervor, als würden einzelne Variationsteile das *Siciliano*-Thema umkreisen. Einfachheit des Themas, mangelnde Virtuosität, rückblickendes und bescheidenes Variationsverfahren sowie die leichte Schlussgestaltung führen Donald Francis Tovey zu einem eher abwertenden Urteil über diesen Satz:

The finale [aus dem *Streichquartett op. 33/5*], however, shows that the revival of the divertimento style [...] has its dangers. Three melodic variations and a runaway coda do not make an adequate finale to a quartet with so important a first movement; and the prettiness of Haydn's *Siciliana* theme is extinguished by comparison with the poetry of that of the finale of Mozart's D minor quartet [KV 421], a comparison it has the misfortune to suggest.³⁷⁹

³⁷⁸ Siehe **2.4**. Der Tempowechsel innerhalb der strophischen Variation kommt bei Haydn selten vor. Das einzige weitere Beispiel ist der Finalsatz der *Sinfonie Hob. I:31* (1765), in dem das angegebene Tempo (*Moderato molto*) in der Coda in ein *Presto* abgeändert wird.

³⁷⁹ Donald Francis Tovey, Art.: Haydn, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Bd. I, S. 539.

	Streichquartett op. 17/3, i (1771)	Streichquartett op. 33/5, iv (1781)	
Thema	Zweiteilig (a–b)	Zweiteilig (a–b)	Thema
Var. I	Auszierung der Violine I (Sechzehntelsextolenpassage)	Auszierung der Violine I (Sechzehntelpassage)	Var. I
Var. II	Veränderung der inneren Stimmen + neue Gegenstimme (Violine I)	Veränderung der unteren Stimmen + neue Gegenstimme (Violine I)	Var. II
Var. III	Auszierung der Violine I (Zweiunddreißigstelpassage)		
Var. IV	Rückkehr des Themas in der Violine I + Sechzehntelpassage (Basso)	Rückkehr des Themas in der Violine I + Sechzehntelpassage (Viola, Violoncello)	Var. III
		Beschleunigung des Tempo, Charakterwandel des Themas	Coda

Tabelle 6-4: Vergleich des Variationsverfahrens zwischen dem Kopfsatz aus op. 17/3 und Finale aus op. 33/5

Toveys negative Einschätzung erscheint jedoch in zweierlei Hinsicht als ungerechtfertigt. Erstens tendiert Haydn in der Quartettserie op. 33 offensichtlich dazu, jedes Einzelwerk mit einem leichten und sogar scherzhaften Finale zum Abschluss zu bringen. Symptomatisch dafür ist, dass alle Rondo-Finali jeweils einen Anhang haben, der durch ein Ende im *pianissimo* einen überzeugenden Abschluss des Satzes zu negieren scheint. Im Finalsatz aus op. 33/2 wird nach dem dritten Refrain unerwartet eine durch ausgedehnte Pausen umrahmte Adagio-Partie im 2/4-Takt eingeschoben. Diese im Kontext des 6/8-Taktes völlig fremde Parenthese zieht die in T. 148 erreichte PAC in Zweifel. Darauf folgt wieder das Rondo-Thema, das jedoch durch Generalpausen fragmentiert wird. Die Erwartung eines Schlusses, die durch eine fast fünf Takte lange Generalpause hervorgerufen wird – ein Zuhörer, der die Partitur dieses Werkes nicht in Händen hält, kann sich wohl kaum vorstellen, dass diese lange Stille komponiert ist – wird letztendlich mit dem „Appendix“ getäuscht. In der Coda des Finalsatzes aus op. 33/3 werden zunächst Fragmente aus dem Rondotheema echoartig repetiert. Bei der auf eine Generalpause folgenden Kadenz wird dann die harmonische Spannung, die die ausgedehnten Akkorde (IV – V₄⁶) verursachen, durch die unbetonten Akkordschläge von V₃⁵ und I nur vorübergehend aufgelöst. Der Satz schließt mit einem sich quasi ausblendenden Pendel zwischen Dominantseptakkord und Tonika. Der „offene“ Schluss wird dadurch unterstrichen, dass der Satz mit der Quinte in der obersten Stimme endet. In der Coda von op.

33/4 greift Haydn auf das Rondotheema zurück, dessen Nachsatz jedoch durch eine unerwartete Generalpause abgebrochen wird. Indem der ausgehaltene Dominantakkord durch Fragmentierung entkräftet wird, löst sich der Prozess hin zur endgültigen PAC völlig in Luft auf. In diesem Kontext genügt die scherzhafte Wiederaufstellung des Themas im *pizzicato*; David Young bezeichnet sie als „the master comedian’s most perfect final touch“.³⁸⁰ Aus der Perspektive der allgemeinen Konzeption der Finali in op. 33³⁸¹ lässt sich Toveys Kritik an der „Unangemessenheit“ des Schluss-Satzes aus op. 33/5 nicht aufrechterhalten.

Zweitens kann die subtile Behandlung des in der Grundidee des Variationsthemas dargestellten Halbtonschrittes nicht als bloßes Wiederaufgreifen des Divertimentostils abgetan werden. Haydn entwickelt nämlich den Halbtonschritt als „verborgene Grundidee“ sukzessive über die Grenzen einzelner Variationsteile hinaus und spannt dadurch in diesem anscheinend simplen Variationszyklus ein dichtes motivisches Netz (**Notenbeispiel 6-10**). In der ersten Variation wird die Grundidee mit dem *Halbzirkel* und *Schwärmer*³⁸² verziert, wobei der Halbtonschritt als unterer Vorschlag fungiert. In T. 23 wird der repetierte Halbtonschritt mit einer *Brechung* kombiniert, und dies übt einen Einfluss auf den zweiten Abschnitt aus (T. 25 und 29f.). Die von der ersten Violine vorgetragene Sechzehntel-Figur in der zweiten Variation (T. 35 und 43) ist einerseits auf die laufende Figur aus T. 31, die aber ursprünglich aus T. 19 stammt, andererseits auf die Figur aus T. 23 (repetierter Halbtonschritt und Arpeggio) zurückzuführen. Die Nebennotenbewegung wird ferner in die durchgehende Sechzehntel-Passage der dritten Variation eingebettet. Auch die von der zweiten Violine und dem Violoncello vorgetragene Wiederholung der vom Siciliano-Rhythmus abgeleiteten Figur (T. 88ff.) lässt sich vor diesem Hintergrund verstehen. Daraus geht hervor, dass Sechzehntel-Figuren keine bloßen Ornamente der „eigentlichen“ Melodie sind, sondern vielmehr eng mit

³⁸⁰ David Young, *Haydn’s Opus 33 Number 4: A Neglected Masterpiece?*, S. 128.

³⁸¹ George Edwards hat mit Recht darauf hingewiesen, dass die kreative Auseinandersetzung mit der Konventionen der Schlussgestaltung eines der wesentlichen stilistischen Merkmale in Haydns Schaffen darstellt: „The value in Haydn’s works is not that they [organische Einheit, Ausgewogenheit und Endung] are perfect (even when we think they are), but rather that, like ourselves, they search for resolution or closure more often than they find it. Haydn constantly questions the attainability of the goals of formalist aesthetics. His quartets attempt to unify the most diverse materials against great odd. Sometimes, as with the ‘wager’ of op. 33, no. 2, he seems to fail deliberately to resolve the work, even, or especially, when the obstacles to such resolution seem lacking or easy to overcome. The ‘Joke’ quartet or the ‘Farewell’ symphony are not exceptional in the way they look askance at the conventions of closure; they are merely extreme examples of an essential feature of many of Haydn’s masterpieces – an ironic distance from some of the very conventions he helped to establish.“ (George Edwards, *The Nonsense of an Ending: Closure in Haydn’s String Quartets*, S. 228.)

³⁸² Zur historischen Bezeichnung einzelner Verzierungsarten, siehe **5.2.2**.

dem Entwicklungsprozess eines strukturellen Intervalls, hier der kleinen Sekunde, verbunden sind. Aus dieser Perspektive fungiert somit der eröffnende Zweitakter als genuine Grundidee des ganzen Satzes.

Thema



Variation I

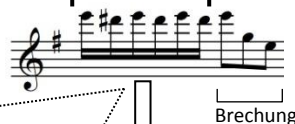
(T. 17)



(T. 19, T. 27)



(T. 23)



(T. 25)



(T. 31)



(T. 29)



Variation II

(T. 35, T. 43)



Variation III

(T. 49, T. 57)



(T. 52, T. 60)



Coda

(T. 88ff.)



Notenbeispiel 6-10: Joseph Haydn: Streichquartett op. 33/5, 4. Satz, Verwandlungsprozess des Halbtonmotivs

6.2.2 Der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:81*

Im Gegensatz zum relativ einfachen Rohmaterial, von dem das Finale aus op. 33/5 ausgeht, erscheint das Siciliano-Thema der *Sinfonie Hob. I:81* schon von Anfang an artifiziell geformt (**Notenbeispiel 6-11a**). Die Melodie wird hier zwar ausschließlich von der ersten Violine und Flöte vorgetragen, jedoch begnügen sich die unteren Stimmen nicht mit der Rolle einer bloßen Begleitung, sondern stellen auch motivische Gedanken dar, die zur Charakterisierung des Themas beitragen. Symptomatisch ist, dass der punktierte Rhythmus im zweiten Abschnitt des Themas auch durch die zweite Violine und das Violoncello vorgetragen wird (der prozentuale Anteil des Rhythmus im Variationsthema weist daher einen Wert von 70,8 % auf). Im ersten Abschnitt wird einer diatonischen Grundidee eine chromatisierte Kontrastidee gegenübergestellt. Das chromatische Dreitonmotiv aus T. 2f. wird zunächst auf die zweite Violine, dann auf das Violoncello übertragen. Dieser chromatische Gedanke tritt im weiteren Verlauf des Satzes in den Vordergrund der Musik. In T. 5 wird er in eine absteigende Viertonlinie umgewandelt. Im ersten Abschnitt der ersten Variation wird dann die Chromatik in die veränderte Melodie eingebettet (**Notenbeispiel 6-11b**). Interessant ist dabei, dass Haydn in T. 15 durch die Chromatisierung der Melodie ($a^2 - gis^2 - g^2 - fis^2$) eine neue motivische Verbindung mit dem ersten Takt des Abschnittes herstellt. Im zweiten Abschnitt der zweiten Variation werden chromatische Linien über dem stehenden Dominantakkord vorgetragen (T. 29–30). Darüber hinaus wird in T. 34 die Umkehrung des Viertonmotivs ($fis - g - gis - a$) in die Bass-Stimme integriert.

a) Variationsthema (T. 1–12)

Andante

Höhepunkt!

b) Variation I (T. 13–24)

Höhepunkt!

$f^{[2]}$

Notenbeispiel 6-11: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:81*, 2. Satz

Neben der Entwicklung des chromatischen Keims ist Haydns Inszenierung des musikalischen Höhepunkts im Variationsthema bemerkenswert. Die schrittweise aufsteigende Melodie führt zu einem „Durchbruch“ in T. 7, der mit dem *Schleifer* akzentuiert wird, also gerade mit der Verzierungsart, die als optionale Komponente des Siciliano-Topos angesehen wurde. Wegen des überbrückenden *Schleifers* erstreckt sich die aufsteigende Tonleiter über eine Undezime ($a^1 - d^3$). In diesem Variationszyklus ist die Gestaltungsweise des Höhepunkts selbst ein Gegenstand der Veränderung. In der ersten Variation wird der Höhepunkt nicht nur durch die von a^1 ausgehende Tonleiter, sondern auch mithilfe einer laufenden Zweiunddreißigstel-Figur vorbereitet, die sich im Kontext der Sechzehntel-Passage deutlich abhebt (siehe

Notenbeispiel 6-11b). Die weitläufige Steigerungslinie erreicht nun mit f^3 den höchsten Ton des ganzen Satzes. Außerdem wird der betreffende Takt mit *staccato* markiert.

Währenddessen wird der dynamische Höhepunkt auf den folgenden Takt verschoben. Der entsprechende Takt in der zweiten Variation erscheint zwar nicht als Höhepunkt, jedoch erklingt in ihm ein neapolitanischer Sextakkord. Indem Haydn gerade an dieser Stelle das andere optionale Element des Siciliano einbringt, weist er auf den Topos des Variationsthemas hin, obwohl dieser Variationsteil selbst deutlich davon abweicht. In der dritten Variation wird schließlich der Höhepunkt durch eine ununterbrochene Sechzehnteltriolen-Passage nivelliert.

In Bezug auf die Konstruktion des Variationszyklus zeichnet sich der Satz durch eine symmetrische Konzeption aus (**Tabelle 6-5**). Die Moll-Variation, der Kontrastteil schlechthin, steht in der Mitte des Zyklus. Dieser Mittelteil wird von beiden Variationsteilen umrahmt, in denen die Melodie vor dem Hintergrund der vereinfachten unteren Stimmen durchgehend ausgeziert wird (in der ersten Variation dominieren Sechzehnteln, in der dritten Variation hingegen Sechzehnteltriolen). Außerdem lässt sich ein enger Zusammenhang zwischen der ersten und dritten Variation darin erkennen, dass der punktierte Rhythmus am Beginn sowie am Schluss der Melodie trotz melodischer Veränderung beibehalten ist. Die letzte Variation ist eine neu instrumentierte Version des ursprünglichen Themas, was typisch für Haydns strophische Variation ist.

Thema		←
Var. I	Auszierung der Melodie (Sechzehntel); der punktierte Rhythmus am Beginn und Schluss der Melodie	←
Var. II	Tonartenwechsel (d-Moll); Kontrast	←
Var. III	Auszierung der Melodie (Sechzehnteltriolen); der punktierte Rhythmus am Beginn und Schluss	←
Var. IV	Rückkehr des Themas; neue Instrumentierung	←

Tabelle 6-5: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:81*, 2. Satz, zyklische Formkonzeption

Komposition	Entstehung	Tempoangabe	Tonart	Taktart	Anzahl der Var.	Tonartenwechsel
Klaviersonate Hob. XVI:29, iii	1774	Tempo di Menuet	F-Dur	3/4	3 Var.	Var. I (f-Moll)
Klaviersonate Hob. XVI:27, iii	–1776	Presto	G-Dur	2/4	4 Var.	Var. III (g-Moll)
Klaviersonate Hob. XVI:28, iii	–1776	Presto	Es-Dur	2/4	5 Var.	Var. III (es-Moll)
Klaviersonate Hob. XVI:31, iii	–1776	Presto	E-Dur	2/4	4 Var.	Var. III (e-Moll)
Klaviersonate Hob. XVI:34, iii	–1784	Vivace molto	e-Moll	2/4	4 Var.	Var. I, III (E-Dur)
Klaviersonate Hob. XVI:42, i	–1784	Andante con espressione	D-Dur	3/4	3 Var.	Var. II (d-Moll)
Sinfonie Hob. I:81, ii	1784	Andante	D-Dur	6/8	4 Var.	Var. II (d-Moll)
Sinfonie Hob. I:85, ii	1785?	Romance. Allegretto	Es-Dur	2/2	4 Var.	Var. II (es-Moll)
Sinfonie Hob. I:84, ii	1786	Andante	B-Dur	6/8	3 Var. + Coda	Var. I (b-Moll)
Streichquartett op. 50/1, ii	1787	Adagio	Es-Dur	6/8	3 Var. + Coda	Var. II (es-Moll)
Sinfonie Hob. I:91, ii	1789	Andante	B-Dur	2/4	4 Var. + Coda	Var. II (b-Moll)
Streichquartett op. 74/2, ii	1790	Andante grazioso	B-Dur	2/4	3 Var. + Coda	Var. II (b-Moll)
Sinfonie Hob. I:95, ii	1791	Andante	Es-Dur	6/8	3 Var. + Coda	Var. II (es-Moll)
Sinfonie Hob. I:94, ii	1791	Andante	C-Dur	2/4	4 Var. + Coda	Var. II (c-Moll)
Sinfonie Hob. I:97, ii	1792	Adagio ma non troppo	F-Dur	2/2	3 Var. + Coda	Var. II (f-Moll)

Tabelle 6-6: Strophische Variation mit Tonartenwechsel in Haydns Œuvre

Aus der Perspektive von Haydns Gesamtschaffen ist diese Siciliano-Variation in zweierlei Hinsicht ein Meilenstein. Erstens hat Haydn das Verfahren der Ausweichung in die Varianttonart innerhalb einer Variationsserie, das bereits in den Finalsätzen der in der Mitte der 1770er Jahren entstandenen Klaviersonaten angewandt wurde, hiermit zum ersten Mal auf den sinfonischen langsamen Satz übertragen. Zweitens wurde die kontrastierende Moll-Variation auch zum ersten Mal in der Sinfonie an die zweite Stelle des Zyklus gesetzt, wodurch eine symmetrische Disposition der *Sinfonie Hob. I:81* ermöglicht wurde. Diese

beiden Aspekte wurden in Haydns Sinfonien ab 1785 Standard in den strophischen Variationen (**Tabelle 6-6**).

6.2.3 Haydns Variationsverfahren aus der Perspektive von Mozarts Siciliano-Variationen

Anhand der oben ausgeführten Werke aus den frühen 1780er Jahren konnte Haydns Art und Weise veranschaulicht werden, anhand eines Siciliano-Themas eine strophische Variation zu entwickeln. Auffallend ist dabei unter anderem Haydns künstlerische Stellungnahme, weniger auf Kolorierung einzelner Variationsteile anhand virtuoser Figuren als vielmehr auf die Einheit des gesamten Variationszyklus Wert zu legen. Sowohl im Finale des *Streichquartetts op. 33/5* als auch im zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:81* kehrt das Thema nach mehreren Variationen wieder in der ursprünglichen Gestalt zurück. Einzelne Variationen werden entweder durch Beibehaltung des punktierten Rhythmus (Variation II bei *op. 33/5*; Variation I und III bei der *Sinfonie Hob. I:81*) oder durch die Parallelität der melodischen Bewegung (Variation I und Coda bei *op. 33/5*) unverkennbar auf das Ausgangsthema bezogen. Auch bei einer grundsätzlichen Charakteränderung, wie etwa in der zweiten Variation der *Sinfonie Hob. I:81*, stellt Haydn mithilfe des exponierten Neapolitaners einen Zusammenhang mit dem Siciliano-Topos her, der dem Variationszyklus zugrundeliegt. In *op. 33/5* hingegen findet die prozessuale Entwicklung eines chromatischen Gedankens, der als Keimzelle ins Variationsthema eingebettet wurde, über den formalen Rahmen hinaus statt, was dem Satz eine „innere Logik“ verleiht.

Die Eigentümlichkeit von Haydns wesentlich auf die Einheit des Zyklus abzielender Handhabung zeigt sich besonders deutlich, wenn man als Vergleichsbeispiel Mozarts Siciliano-Variationen heranzieht. Der Salzburger Musiker komponiert in demselben Zeitraum ebenfalls zwei strophische Variationen über ein Siciliano-Thema.³⁸³ Der Kopfsatz der 1783

³⁸³ Zudem hinterließ Mozart zwei strophische Variationen über ein nicht auf dem Siciliano-Topos beruhendes Thema, dessen Charakter sich jedoch im Verlauf der Variation in einen Siciliano verwandelt (Variation II, III, V und VI in **W.A.Mozart g-1** sowie Variation VI im zweiten Satz in **W.A.Mozart d-3**. Zum ersteren Werk, siehe **3.4**.

entstandenen *Klaviersonate KV 331 (W.A.Mozart A-1)* enthält sechs Variationen über ein kantables Siciliano-Thema, das, nimmt man das sich aus der Doppeldominante ergebende *dis* in T. 12 einmal aus, vollständig aus den leitereigenen Tönen der Haupttonart A-Dur besteht (**Notenbeispiel 6-12**).³⁸⁴ Der Grundcharakter des Themas als Siciliano wird 1) durch die regelmäßig erscheinende punktierte Figur mit Nebennotenbewegung, 2) durch die quadratische Struktur der Melodie, 3) durch das trochäische Metrum, das insbesondere in der Mittelstimme erscheint, und 4) durch den *Schleifer* in T. 10 unterstrichen.³⁸⁵ Mozart behält in den folgenden Variationen die Harmonik und die melodische Kontur bei, wendet sich jedoch völlig vom im Thema manifestierten Siciliano-Topos ab. Bereits in der ersten Variation wird die trochäische Metrik einerseits durch Akkordschläge der linken Hand auf „falschen“ Zählzeiten, andererseits durch den *Schwärmer* in Sechzehntelnoten negiert. In den nachfolgenden Variationen dominieren unakzentuierte Akkordbrechungen als Begleitfigur, wobei die trochäische Metrik nicht mehr wahrgenommen werden kann. Der punktierte Rhythmus tritt in sechs Variationen nur zweimal auf als Reminiszenz an den „vergessenen“ Siciliano-Topos (T. 16 in der ersten und fünften Variation). Im Gegensatz dazu, dass der dem Ausgangsthema zugrundeliegende Topos bei Haydn einen wesentlichen Einfluss auf die melodische und rhythmische Gestaltung einzelner Variationen ausübt, ist seine Reichweite bei Mozart stark begrenzt. Tatsächlich wird der Charakter des Themas im Laufe des Variationszyklus mehrmals grundsätzlich verändert. Die dritte Variation, *Minore* (a-Moll), zeigt eine ununterbrochene und nivellierte Sechzehntel-Passage. In der fünften Variation wechselt das Tempo (*Adagio*), und die mit zergliederten Noten verzierte Melodie nähert sich einem virtuosen Gesang an. Mozart gestaltet dabei die für den Siciliano charakteristische Figur so um, dass die akzentuierte punktierte Achtelnote auf die zweite Zählzeit fällt. Die letzte Variation wird einem Tempo- sowie Taktartenwechsel unterworfen (*Allegro, C*) und weist auf die Textur eines heiteren Finalsatzes einer Sonate hin. Dadurch manifestiert sich schließlich die Abkehr vom Topos des Ausgangsthemas. Dieses Verfahren legt somit nahe,

³⁸⁴ Zur ausführlichen Betrachtung dieses Themas mit Blick auf den Siciliano-Topos, siehe Wye J. Allanbrook, *Mozart's K331, First Movement: Once More, with Feeling*, S. 254–282. Es ist erstaunlich, dass das Thema von zahlreichen Musiktheoretikern des 20. Jahrhunderts aus einer Schenkerianischen, rhythmischen oder metrischen Perspektive analysiert wurde, dabei jedoch der Siciliano-Charakter so gut wie nie berücksichtigt wurde, eine Praxis, die Allanbrook als Topos-Theoretikerin scharf kritisiert.

³⁸⁵ Allanbrooks ansonsten überzeugende Analyse ist einzig in dem Punkt fragwürdig, dass sie den *Schleifer* als entscheidenden Wendepunkt vom tanzmäßigen Siciliano zum Topos des „singenden Allegro“ auffasst. Allanbrook spricht dabei sogar von der Befreiung der lyrischen Mode von den Zwängen des ordentlichen Tanzschritts (ebd., S. 269).

dass Mozart in diesem Klaviersonatensatz nicht auf eine zyklische Einheit im Haydn'schen Sinne abzielte, sondern primär auf die Auslotung von Veränderungsmöglichkeiten einer vorgegebenen Melodie und auf die Verfeinerung im Detail.³⁸⁶

Andante grazioso

Notenbeispiel 6-12: Wolfgang Amadé Mozart: *Klaviersonate KV 331*, 1. Satz (W.A.Mozart A-1), Variationsthema

Das Finale des *Streichquartetts KV 421 (W.A.Mozart d-2)* steht sowohl in entstehungsgeschichtlicher als auch in musikalischer Hinsicht in engerer Beziehung zu Haydn's Werken. Mozart hat bekanntlich dieses Werk zusammen mit KV 387, 428, 458, 464 und 465 als „il frutto di una lunga, e laboriosa fatica“ seinem „caro Amico“ Haydn gewidmet.³⁸⁷ Der fragliche Satz wird in der einschlägigen Literatur oft als Paradebeispiel für Mozarts kompositorischen Umgang mit dem Modell angeführt, das in der 1782 erschienenen

³⁸⁶ **W.A.Mozart A-1** dürfte als Vorbild für Joseph Eybler gedient haben: In **Eybler A-1** entwickelt der Komponist aus einem Siciliano-Thema sechs Variationen und die erweiterte Coda, die man auch als siebte Variation deuten könnte. Dort können zwar wesentliche Unterschiede nicht übersehen werden, wie etwa die Beibehaltung des punktierten Rhythmus und des trochäischen Metrums in den meisten Variationen. Jedoch sind andererseits auch Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken unleugbar. Um nur einige zu nennen: die Haupttonart A-Dur, die Tempoangabe (*Andante*), der einen trochäischen Rhythmus tragende Liegeton zu Beginn des Themas, der Tonartenwechsel nach a-Moll in der dritten Variation, die Tempobeschleunigung im Schlussteil des Satzes (*Presto*) und die damit zusammenhängende Charakteränderung (*Gigue*). Insbesondere im *Minore* der dritten Variation werden alle Stimmen genauso wie bei Mozart ununterbrochen in Sechzehntel-Werten geführt, weswegen die ursprüngliche Metrik völlig außer Kraft gesetzt wird.

³⁸⁷ Die originale, auf Italienisch geschriebene Widmung aus der bei Artaria veröffentlichten Erstausgabe (1785) ist in NMA VIII/20/Abt. 1/2 (hrsg. von Ludwig Finscher, 1962), S. XVII, abgebildet.

Quartettserie des Widmungsträgers präsentiert wurde (**Notenbeispiel 6-13**).³⁸⁸ Tatsächlich weist er trotz der Molltonart merkwürdige Gemeinsamkeiten mit dem Finalsatz aus op. 33/5 auf:

- 1) Strophische Variation über ein Siciliano-Thema im Schluss-Satz eines Streichquartettzyklus
- 2) *Allegretto* als Grundtempo (*Allegretto ma non troppo* bei Mozart)
- 3) Gestaltung der Grundidee – Auftakt im Achtel-Wert, identische Bewegung der eröffnenden Siciliano-Figur ($d^2 - cis^2 - d^2$), drei nacheinander erscheinende Figuren, „Zielton“ a^1 mit einem vorangehenden melodischen Quintfall
- 4) chromatische Gedanken im Variationsthema
- 5) Rückkehr des Themas im abschließenden Formabschnitt in einem beschleunigten Tempo (*Presto* bei Haydn; *Più allegro* bei Mozart)

Diese „äußerliche“ Parallelität lässt es unbezweifelbar erscheinen, dass Mozarts Siciliano-Variation in KV 421 von Haydns Komposition inspiriert wurde. Allerdings enthüllt eine nähere Betrachtung auch wesentliche Unterschiede sowohl hinsichtlich der Konstruktion des Themas als auch im Variationsverfahren, so dass von einer bloßen Nachahmung keine Rede sein kann. In Bezug auf den ersten Zweitakter spielt das Mozartsche Thema – wie oben beschrieben – zwar auf dasjenige Haydns an, aber nicht zwingend. Es lässt sich nämlich ebenso gut auf Mozarts eigene Siciliano-Melodie in der kurz zuvor entstandenen *Violinsonate KV 377 (W.A.Mozart d-3)*³⁸⁹ zurückführen (**Notenbeispiel 6-14**). Darüber hinaus weist der um den Grundton kreisende Gestus der Melodie auch auf die traditionelle Siciliano-Melodik hin (etwa **Gluck d-1**; siehe **Notenbeispiel 2-5**). Im Gegensatz dazu, dass Haydns Thema auf einer festen satztechnischen Hierarchie beruht, d. h. die zu variierende Melodie ausschließlich von der ersten Violine vorgetragen wird, ist das Thema bei Mozart durch einen deutlichen Konversationscharakter gekennzeichnet. In T. 3–4 beispielsweise sind die beiden Violinen in

³⁸⁸ Siehe z. B. Barrett-Ayres, a. a. O., S. 192f.; Zur Frage nach dem allgemeinen Einfluss des *Streichquartetts* op. 33 Haydns auf Mozarts Haydn-Quartette, siehe: Walther Siegmund-Schulze, *Mozarts „Haydn-Quartette“*, S. 137–146; Antoine-Elysée Cherbuliez, *Bemerkungen zu den „Haydn“-Streichquartetten Mozarts und Haydns „russischen“ Streichquartetten*, S. 28–45; Marianne Danckwardt, *Mozarts „ganz neue besondere Art“ zu schreiben: Der Kopfsatz aus dem Streichquartett KV 458 (1784)*, S. 24–31; Mark Evan Bonds, *The Sincerest Form of Flattery? Mozarts «Haydn» Quartets and the Question of Influence*, S. 365–409; John Irving, *Mozart: The 'Haydn' Quartets*, S. 80–84.

³⁸⁹ Es handelt sich um die sechste Variation des zweiten Satzes. Die Variation wurde vom Komponisten selber als *Siciliana* bezeichnet.

dem Sinne gleichwertig, als sie jeweils wichtige Elemente darstellen, die im weiteren Verlauf des Satzes als Gegenstand oder Mittel der Veränderung aufgegriffen werden (die Tonrepetition in der Variation I, III, IV und V; chromatischer Schritt in der Variation I, III und V). Bemerkenswerterweise ist die Chromatisierung in T. 3 (*fis* – *f*) im ganzen Zyklus nicht nur „horizontal“, sondern auch „vertikal“ von großer Bedeutung. Der daraus resultierende Dur-Moll-Kontrast ist – um mit Mark Evan Bonds zu sprechen – „one of the most memorable elements of the entire movement“ und nimmt den Tonartenwechsel nach D-Dur in der vierten Variation und den D-Dur-Dreiekkord als Schlussakkord des ganzen Satzes vorweg.³⁹⁰ Die Idee der Chromatik, die in op. 33/5 zunächst eher bescheiden dargestellt und durch Variationen hindurch prozessual entwickelt wird, stellt Mozart also bereits im Thema selbst deutlich in den Vordergrund.

Allegretto ma non troppo

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

HC PAC

HC $vii^{\circ 4}_3$ [vii $^{\circ 7}$] HC bII^6 PAC

Notenbeispiel 6-13:

Wolfgang Amadé Mozart: *Streichquartett KV 421, 4. Satz (W.A.Mozart d-2), Variationsthema*

³⁹⁰ Bonds, a. a. O., S. 378.

Notenbeispiel 6-14: Wolfgang Amadé Mozart: *Violinsonate KV 377, 2. Satz (W.A.Mozart d-3), Variation VI*

Der zweite Abschnitt enthält, dem verdoppelten Umfang entsprechend, mehr musikalischen Inhalt. Dabei werden nicht nur im ersten Abschnitt präsentierte Ideen weiter entwickelt, sondern auch der dramatische Charakter des Themas wird insbesondere durch fortgeschrittene Harmonik intensiviert. Die Musik moduliert in T. 10 nach F-Dur und erreicht in T. 12 eine HC. Darauf folgt unerwartet ein durch den *Schleifer* akzentuierter verminderter Septakkord, der den ersten Höhepunkt des Abschnittes ausmacht. Über den verminderten Septakkord in T. 18 gelangt das Thema wieder in die Haupttonart zurück, welche allerdings bereits im nachfolgenden Takt durch Zwischendominanten, die aus chromatischen Schritten der zweiten Violine und des Cellos resultieren, destabilisiert wird. (Die in T. 19 erscheinende Sechzehntel-Figur ist ein völlig neues Element, das die erste Variation vorwegnimmt.) Nach der HC in T. 20 ereignet sich dann wiederum ein überraschendes Moment: Eine sich über zwei Oktaven erstreckende Brechung des neapolitanischen Sextakkordes im *forte*.³⁹¹ Dieser Ausbruch wird nachträglich umso mehr hervorgehoben, als daran eine im *piano* gespielte Kadenz (wieder mit dem Dur-Moll-Kontrast!) angeschlossen wird. Festzustellen ist somit, dass im zweiten Abschnitt des Themas zwei optionale Bestandteile des Siciliano, der *Schleifer* und der Neapolitaner, wesentlich zur Höhepunktbildung beitragen. Oder anders gesagt: Mozart betont die in Haydns Siciliano fehlenden Elemente auf extreme Weise. Immerhin zeigt sich in der Gestaltungsweise des zweiten Abschnitts ein entscheidender Unterschied zu op. 33/5: Stellt Haydn im Thema einfaches Material vor, das weiterer Veränderungen bedarf,

³⁹¹ Ein weiteres Beispiel für das breite Arpeggio des neapolitanischen Sextakkordes bei Mozart findet sich in **W.A.Mozart fis-1** (siehe **Notenbeispiel 3-8**).

so ist das Material bei Mozart schon im Rahmen des Themas weit verarbeitet und in sich geschlossen.³⁹²

Was die Konstruktion einzelner Variationen und ihre Disposition im ganzen Satz betrifft, lassen sich auch erhebliche Unterschiede zum „Vorbild“ betrachten, die in drei Punkten zusammengefasst werden können. Erstens tendiert Mozart dazu, Variationen nicht unter dem Einfluss von dem im Thema manifestierten Topos vorzunehmen, wie es auch in der *Klaviersonate KV 331* erkennbar war. In op. 33/5 wird die trochäische Rhythmik durch den ganzen Variationszyklus hindurch unverändert beibehalten. Währenddessen tritt sie in KV 421 schon in der ersten Variation, bei der es sich gemäß der Konvention der strophischen Variation um eine Auszierung der obersten Stimme handelt, offensichtlich zurück. Es wird dann in der zweiten Variation dezidiert fallengelassen, indem der Taktschwerpunkt der beiden Violinen durch Synkopierung und dynamische Akzentuierung versetzt wird. Der punktierte Rhythmus tritt dementsprechend in den ersten drei Variationen nicht auf, wenn man von T. 79 einmal absieht (er ist dort jedoch mit extemporalen Vorschlägen verziert und die letzte Achtelnote ist mit der nächsten Achtel verbunden). Zweitens setzt Mozart in den vorletzten Formteil (Variation IV) eine Variation in einer abweichenden Tonart (D-Dur; **Notenbeispiel 6-15**). Bemerkenswerterweise bildet dieses *Maggiore* einerseits einen klanglichen Kontrast aus, knüpft jedoch andererseits ans Thema an: Es handelt sich nämlich um eine idyllische Dur-Siciliano. Der pastorale Charakter wird dabei insbesondere durch Haltetöne der Bratsche unterstrichen. Statt die originale Melodie vor dem Tempowechsel wieder aufzugreifen, wie Haydn dies in der dritten Variation von op. 33/5 getan hat, greift Mozart an derselben Stelle auf die andere Seite des Siciliano-Topos zurück und bringt damit die diesem Topos immanente Doppelseitigkeit zum Vorschein.

³⁹² Rudolf Bockholdt vergleicht in einem kleinen Essay die Variationsthemen Haydns und Mozarts und charakterisiert die Gegenüberstellung „Offenheit – Geschlossenheit“ wie folgt: „Nicht auf das Revue-passieren-Lassen bestimmter Vorgänge, sondern ganz wesentlich auf die Art, wie diese sich dem Hörer präsentieren, ist Haydns Intention gerichtet. Seine Musik sucht die Nähe zum Anderen, will ihn ansprechen, ist darauf bedacht, daß er an ihr teilnimmt. Und sie wendet, um dies zu erreichen, nie Gewalt an [...], sondern nimmt den Hörer stets freundlich an die Hand. Haydns Musik ist menschenfreundlich. Solche Kategorien auf die Komposition Mozarts anzuwenden wäre unangemessen. Wenn wir diese hören, nehmen wir eine Fülle von Vorgängen, Gestalten wahr – berückend schöne, aber nicht solche, die sich darum kümmern, wie wir auf sie reagieren. Mozarts Gestalten sind, wie wir verallgemeinend sagen dürfen, unnahbar. Sie präsentieren eine Welt, ja: *die* Welt; aber sie sind, mit Hölderlin zu reden, wenig bekümmert um uns. [...] Für Mozart sind wir Zuhörer; für Haydn sind wir Mitmenschen.“ (Rudolf Bockholdt, *Liebe zu einer unterschätzten Komposition Joseph Haydns*, S. 68.)

Notenbeispiel 6-15: Wolfgang Amadé Mozart: *Streichquartett KV 421, 4. Satz (W.A.Mozart d-2), Variation IV*

Der dritte und wohl entscheidende Unterschied zu Haydn zeigt sich in der freien Veränderung der Harmonik. Die **Tabelle 6-7** stellt den harmonischen Verlauf der ersten acht Takte in KV 421 dar (veränderte Akkorde sind fett markiert). Daraus lässt sich ablesen, dass Mozart die harmonische Folge des Themas einer ständigen Veränderung unterwirft (beibehalten werden allein Kernakkorde wie die Tonika in T. 1 und 8 oder der Dominantakkord in T. 4). Auffällig ist dabei, dass Mozart sich auf konventionalisierte Akkordfolgen beruft. In den ersten drei Takten der Variation I, III und IV entsteht ein *Romanesca*-artiges Modell, indem die Bass-Stimme im dritten Takt nicht nach *D*, sondern nach *B* geht. In der vierten Variation verzichtet Mozart auf den verminderten Septakkord im fünften Takt und entwickelt stattdessen eine Quintfallsequenz (diese Sequenz wird im zweiten Abschnitt wiederholt). Zu bemerken ist darüber hinaus, dass der neapolitanische Sextakkord in der zweiten Variation als vorübergehender Zwischenakkord bereits in den ersten Abschnitt eingebettet wird. Die „eigentliche“ Stelle im zweiten Abschnitt wird dagegen als verminderter Septakkord reharmonisiert. Dieser für das Thema charakteristische Klang ist dann in den nachfolgenden Variationen völlig verschwunden. In op. 33/5 bildet die harmonische Folge des Themas eine feste Grundlage für den ganzen Satz, auf der die einzelnen Variationen entwickelt werden. Für Mozart hingegen ist sie selbst auch ein Gegenstand der Variation.

	1		2		3		4		5		6		7		8				
Thema	i	---	V	V ⁷	I	i	V	---	vii ^{o4} ₃	---	i ⁶	[V ⁶ ₅]	IV	iv	V ⁶⁻⁷ ₄	i	---		
Var. I	i	---	V	V ⁷	VI	---	V	---	vii ^{o4} ₃	---	i ⁶	[V ⁶ ₅]	iv	[V ⁶ ₅]	iv ⁶	V ⁶⁻⁷ ₄	i	---	
Var. II	i	---	ii ²	V ⁶ ₅	i	---	V	---	vii ^{o4} ₃	---	i ⁶	---	blI ⁶	vii ^{o7}	i	ii	V ⁶⁻⁷ ₄	i	---
Var. III	i	---	V	---	VI	It ⁶	V	---	vii ^{o7}	---	i	---	ii ⁶	---	V	i	---		
Var. IV	I	---	V	V ⁷	vi	V [V ⁷]	V	---	IV	vii	iii	vi	ii	---	ii ⁶	V ⁷	I	---	
Coda	i	---	V	V ⁷	I	i	V	---	vii ^{o4} ₃	---	i ⁶	[V ⁶ ₅]	IV	iv	V ⁶⁻⁷ ₄	i	---		

Tabelle 6-7:

Wolfgang Amadé Mozart: Streichquartett KV 421, 4. Satz, harmonischer Verlauf der ersten acht Takte

Aus dieser vergleichenden Analyse geht hervor, dass Mozart in seiner Siciliano-Variation in KV 421 eine grundsätzlich andere Richtung als der Widmungsträger einschlägt. Sein künstlerisches Interesse liegt in erster Linie darin, sich mit den Bestandteilen des Variationsthemas – es geht dabei nicht nur um Melodie, sondern auch um Harmonik und die mit dem Topos des Siciliano verbundenen Komponenten – Variation für Variation auseinanderzusetzen und einzelne Teile als in sich geschlossene Musik zu gestalten. Dabei scheint die Einheit des ganzen Zyklus zweitrangig zu sein, auch wenn sie keineswegs unberücksichtigt bleibt. Wenn Mozart sich in der vierten Variation oder in der Coda wieder dem Ausgangsthema annähert, so ist darin nicht nur eine bloße Rückkehr zum Ursprung zu sehen, wie dies etwa bei Haydn der Fall war, sondern vielmehr dessen Umdeutung aus einer veränderten Perspektive. Dies hat unweigerlich grundsätzliche Charakteränderungen des Themas zur Folge (der idyllische Dur-Siciliano in der vierten Variation; der gigueartige Charakter im beschleunigten Tempo in der Coda). Widerspricht ein derartiges Variationsverfahren dem, was im Widmungsschreiben zur Erstausgabe der *Haydn-Quartette* geäußert wurde? Bonds erkennt in diesem Text, der von den in damaligen Widmungen gebräuchlichen Klischees erfüllt ist, Mozarts rhetorische sowie künstlerische Strategie³⁹³ und kommt vor diesem Hintergrund zu folgendem überzeugenden Schluss:

[...] it is not a question of which movement is «better», for each concludes a fundamentally different kind of work. But the parallels to Haydn's finale are so pervasive, and the

³⁹³ Bonds, a. a. O., S. 366ff.

corresponding differences so striking, that one cannot help but sense that Mozart is inviting a direct comparison to Haydn here. Like the letter of dedication, this strategy may be the result of two different (but by no means mutually exclusive) motives. By following the model of Op. 33/5/iv so closely, Mozart pays homage to Haydn; in diverging from this same model so forcefully, he establishes his parity with the acknowledged master of the genre. In his letter of dedication, after all, Mozart had styled himself as as [sic!] Haydn's friend – which is to say, as his equal. It was an audacious claim at the time: few contemporaries placed the two composers on anything approaching an equal plane. Here, in the finale of K. 421, Mozart is demonstrating his ability to develop an essentially similar idea in an altogether different fashion. It is all somewhat reminiscent of the contemporaneous practice of two performers improvising in public on the same theme in head-to-head competition.³⁹⁴

Wie Bonds deutlich macht, ist die Komposition Mozarts nicht als bloße Hommage an Haydn anzusehen. Das bedeutet jedoch nicht, dass es ihm dort um eine Ablehnung des Widmungsträgers zu tun war oder er sich gar Haydns großen Namen um seines eigenen Ruhmes willen zunutze machen wollte. Mit dem Finalsatz aus KV 421 zeigt Mozart als bewusster Künstler seine Antwort auf die in op. 33/5 suggerierte Frage, wie ein Siciliano-Thema im Formschema der strophischen Variation entwickelt werden kann.

6.3 Kontrast in Form – Siciliani in der ABA-Form

6.3.1 Die gleiche Musik in anderem klanglichen Gewand – Der zweite Satz aus dem *Konzert für Orgelleiern Hob. VIIh: 5* und der *Sinfonie Hob. I:89*

Der Mittelsatz aus dem *Konzert für Orgelleiern Hob. VIIh:5* (1787) ist der zweite Siciliano-Satz in den für den neapolitanischen König Ferdinand IV. geschriebenen Serien.³⁹⁵ Die Außenteile bestehen aus drei Abschnitten (a – b – a'), wobei die ersten vier Takte der beiden

³⁹⁴ Ebd., S. 378.

³⁹⁵ Siehe 6.1.

Rahmenteile identisch sind.³⁹⁶ Allein der letzte Abschnitt des A'-Teils wird auf zwölf Takte erweitert, jedoch greift Haydn dort auch auf die kadenzielle Formel aus T. 22f. zurück. Bei den Außenteilen handelt es sich somit um eine relativ abwechslungsarme, ja geradezu mechanische Konstruktion (**Tabelle 6-3**).

Der Abschnitt a unterteilt sich in drei Glieder, die wiederum jeweils aus zwei Takten bestehen (**Notenbeispiel 6-16**): Im ersten Teil wird die Grundidee durch Orgelleiern parallel vorgetragen und die Streicher begleiten sie im *pizzicato*. Im zweiten Teil werden die beiden Soloinstrumente über einem ausgedehnten Tonikadreiklang kanonmäßig geführt. Dabei klingt wahrscheinlich der nicht-notierte Liegeton der Orgelleiern mit. Die dritte Taktgruppe, die im *forte* vorgetragen wird, bildet einen dynamischen Kontrast zu dieser stabilen Partie. Die nun auf die Violinstimmen übertragene Melodie erreicht in T. 6 eine HC. Im Abschnitt b werden die Gedanken, die im vorangegangenen Abschnitt dargestellt werden, weiterentwickelt. In T. 7–8 wird die fragmentierte Siciliano-Figur, die in diastematischer Hinsicht auf das Motiv in T. 2 zurückzuführen ist, von den Orgelleiern und Violinen echoartig geführt, wobei die übrigen Stimmen ausfallen. Dieser klanglich ausgedünnten Partie stellt Haydn unmittelbar einen Tutti-Ausbruch im *fz* gegenüber, dessen Einsatz – wie bei der Klimax im zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:81* – mithilfe des *Schleifers* markiert ist. Der dynamische Wechsel zwischen *forte* oder *forzato* und *piano*, der bislang alle zwei Takte vollzogen wurde, intensiviert sich in den folgenden Takten: In T. 10 tritt dieser Höhepunkt bereits zurück und in T. 11 findet die Gegenüberstellung schließlich bereits innerhalb eines Taktes statt.

A	a	1	2	3	4	5	6						
							HC						
	a'	18	19	20	21	22	23						
							PAC						
A'	a	42	43	44	45	46	47						
							HC						
	a'	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
											PAC		

Tabelle 6-3: Die Struktur der Außenteile im zweiten Satz aus dem *Konzert für Orgelleiern Hob. VIIh:5*

³⁹⁶ Der einzige Unterschied besteht darin, dass der zweite Ton der ersten Bratsche (g/e¹) bei den Wiederholungen entfällt.

Andante

Lira I & II

Corni in C

Violino I & II

Viola I & II

Violoncello

Notenbeispiel 6-16: Joseph Haydn: *Konzert für Orgelleiern Hob. VIIh:5, 2. Satz, T. 1–6*

Im Gegensatz zum sanften A-Teil, der durch den punktierten Rhythmus charakterisiert ist, wird der Mittelteil (T. 24–41) durch den *Sturm-und-Drang*-Stil geprägt. Am Beginn dieses Formteils wird die aus dem Schluss des A-Teils entnommene Kadenzformel wieder aufgegriffen, jedoch nun in c-Moll mit einer völlig neuen Sechzehntel-Passage des Violoncello, die im Folgenden eine zentrale Rolle spielen soll. Mit dieser transformierten Kadenz wird nicht nur der Beginn eines neuen Formteils angekündigt, sondern auch der im vorangehenden Formteil dominierende Siciliano-Charakter entschieden negiert. Die grundsätzliche Charakteränderung lässt sich auch anhand des prozentualen Anteils des punktierten Rhythmus nachweisen: Der A-Teil weist einen Wert von 43,5% auf, der B-Teil hingegen lediglich 2,8%. Tatsächlich lässt sich ein solches prozentuales Gefälle bei den in diesem Formschema komponierten Siciliani sowohl Haydns als auch anderer Komponisten häufig beobachten: Von den 25 Beispielen aus dem Repertoire enthalten 20 Werke einen Mittelteil, der einen geringeren Anteil des punktierten Rhythmus als der A-Teil aufweist. In 7 Stücken spielt der punktierte Rhythmus im B-Teil überhaupt keine Rolle.³⁹⁷

³⁹⁷ Haydn op. 71/1; Haydn XV:27; Neubauer F-1; Vanhal F-1; Vanhal B-2; Wranitzky G-1; Wranitzky B-1.

Beachtenswert ist jedoch, dass Haydn zwischen den in klanglich-charakteristischer Hinsicht völlig kontrastierenden Formteilen unmerklich motivische und harmonische Zusammenhänge kreiert. Das wesentliche Element, das zwischen den beiden Formteilen vermittelt, ist die diastematische Zelle der kleinen Sekunde. Dieses Motiv wird erstmals in der Grundidee, und zwar in T. 2 als Vorhalt deutlich präsentiert, wird jedoch bereits am Satzbeginn als erste melodische Bewegung angedeutet (e – f). Es erscheint im A-Teil manchmal aufwärts, manchmal abwärts gerichtet und teilweise intervallisch gedehnt als großer Sekundenschritt. Insbesondere in kadenziellen Kontexten spielt es eine wesentliche Rolle (c – h in T. 10; g – fis / fis – g in T. 14ff.; c – h / gis – a / f – e in T. 22f.). Die kleine Sekunde wird im B-Teil nicht nur als solche hervorgehoben, sondern auch in die Sechzehntel-Passage eingebettet (**Notenbeispiel 6-17b**). Ein weiterer Zusammenhang lässt sich im Abschnitt ab T. 36 erkennen, der als Rückleitung zum A'-Teil funktioniert: Haydn setzt nämlich in dessen ersten Takt den Neapolitaner (dort erklingt ein Quintsextakkord, da der c-Ton in der Bratsche unbewegt beibehalten wird). Aus einer harmonischen Perspektive veranlasst dieser Akkord, indem er als Akkord auf der VI. Stufe umgedeutet wird, die Modulation von c-Moll nach f-Moll. Andererseits suggeriert er auch, dass der ursprüngliche Charakter, der im Mittelteil negiert zu werden schien, bald „rehabilitiert“ werden soll. Diese Auffassung lässt sich dadurch unterstützen, dass der punktierte Siciliano-Rhythmus kurz danach auftritt. Hier ist also die Idee, die Haydn in der *Sinfonie Hob. I:46* verwendet hat, wieder zu beobachten – die Idee, den neapolitanischen Sextakkord als formalen Wendepunkt zu inszenieren. Wie im Finale des *Streichquartetts op. 33/5* und im langsamen Satz der *Sinfonie Hob. I:81* betrachtet wurde, entwickelt Haydn in einer strophischen Variation bestimmte Elemente über den Rahmen hinaus, um selbstständigen Variationsteilen musikalische Einheit zu verleihen. Eine derartige Zielrichtung Haydns ist auch in diesem in der ABA-Form gebauten Konzertsatz spürbar.

Dieses Stück wurde als zweiter Satz der in demselben Jahr entstandenen *Sinfonie Hob. I:89* wieder verwendet. Dies kann in erster Linie mit einer arbeitsökonomischen Absicht aufgrund von Zeitmangel erklärt werden, da Haydn auch im Finale dieser Sinfonie auf den dritten Satz des gleichen Konzertes zurückgreift. Während der Satzumfang des sinfonischen Finales anhand neu komponierter Abschnitte erweitert wird,³⁹⁸ übernimmt Haydn beim langsamen

³⁹⁸ Im Finalsatz der *Sinfonie Hob. I: 89* wurden der f-Moll-Teil (T. 92–136), die Wiederholung des Hauptthemas (T. 137–160) und eine überleitende Takte in T. 170ff. neu hinzugefügt.

Satz die Vorlage ohne Hinzufügung. Der Unterschied des Satzumfanges resultiert lediglich daraus, dass die Wiederholung des ersten Abschnittes im A-Teil, die beim Konzertsatz mit dem Wiederholungszeichen markiert wurde, nun ausgeschrieben ist. Zu fragen ist jedoch, ob es sich beim sinfonischen Satz lediglich um eine Neuinstrumentierung handelt, wie etwa Andreas Friesenhagen glauben machen will.³⁹⁹ Wie oben erwähnt, werden die ersten vier Takte des Abschnitts a im originalen Satz mechanisch wiederholt, d. h. bei der Wiederholung werden weder Noten einzelner Stimmen noch die Kombination der Einzelinstrumente verändert. Im Gegensatz dazu wird die betreffende Partie, die in der *Sinfonie Hob. I:89* wegen des Ausschreibens (T. 7–12) insgesamt fünfmal erscheint, bei jeder Rückkehr neu instrumentiert (allein der Abschnitt a des A'-Teils ist eine notengetreue Wiederholung von T. 7–12; **Tabelle 6-4**). Dadurch wandelt sich der Satz in eine Art Variation um. Bei der letzten Rückkehr (T. 65ff.) wird eine neue Begleitfigur im Sechzehntel-Wert hinzugefügt. Bemerkenswert ist dabei, dass diese Figur nicht nur wegen des Notenwerts, sondern auch wegen ihrer Gestaltungsweise (Kombination einer Akkordbrechung mit einer Nebennotenbewegung) auf die Sechzehntel-Figur im Mittelteil bezogen werden kann (**Notenbeispiel 6-17**).

³⁹⁹ Andreas Friesenhagen, Vorwort zu: *Sinfonien 1787–1789* (JHW I/14), S. VII.

		T.	Fl.	Ob. I	Ob. II	Fg.	Hr.	V. I	V. II	Va.	B.	
A	a	1	M					M	P			
		2										
		3										
		4										
	a	7		M	P				M	P		
		8										
		9				P	M					
		10			P		M/P			P		
	a'	24		M	P	M/P	M/P		M	P		
		25										
		26				P						
		27			P	M/P	M/P					
	A'	a	48		M	P	M/P	M/P	M	P		
			49									
			50				P					
			51			P	M/P	M/P				
a'		65		M	P	M/P	M/P		B	B		
		66										
		67				M						
		68			P	M/P	M/P					

Tabelle 6-4: Instrumentierung der ersten vier Takte bei den Abschnitten a und a' im zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:89*

[M= Hauptmelodie; P= Parallele Melodie; B= Neue Begleitfigur; hellgraue Ausfüllung= *Pizzicato*]

Das Verfahren, eine melodische Einheit im Rahmen einer ABA-Variation mit einer neuen Instrumentation mehrmals zu wiederholen, verwendete Haydn bereits im Adagio-Satz der *Sinfonie Hob. I:77* (1782), der als direktes Vorbild für die *Sinfonie Hob. I:89* angesehen werden kann. Dort tritt die Grundidee, die vier Takte umfasst und dem Periodenbau des Abschnitts a dient, im A-Teil bereits viermal auf, da der zweite und dritte Abschnitt innerhalb dieses Teils wiederholt wird. Diese Melodie, die zunächst allein durch die Violine I präsentiert wird, wird beim dritten Auftritt mit Flöte, beim vierten mit Flöte und Oboe vorgetragen, ohne jedoch einer melodischen Veränderung unterworfen zu werden. Im A'-Teil wird dazu eine neue Begleitfigur in Sechzehnteltriolen hinzugefügt. Während die Melodie in der *Sinfonie Hob. I:77* den gesamten Abschnitt hindurch in einer oder in mehreren Stimmen fixiert wird, verändert sich in der *Sinfonie Hob. I:89* die Kombination der melodischen Instrumente innerhalb eines Abschnittes. Der Abwechslungsreichtum hinsichtlich der

Klangfarbe wird überdies dadurch erzielt, dass Haydn auch eine parallel geführte Melodie, die dem vorangegangenen Sinfoniesatz fehlt, auf verschiedene Instrumente überträgt. Haydn greift in seinem späteren sinfonischen Œuvre viermal auf die ABA-Variation zurück, in welcher derartige klangliche Veränderung einer zu wiederholenden Melodie ausnahmslos eine wesentliche Rolle spielt (vgl. den zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:92* [1789], *Hob. I:96* [1791], *Hob. I:100* [1793/94] und *Hob. I:104* [1795]). Insofern repräsentiert der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:89* ein wichtiges Stadium der stilistischen Reifung von Haydns sinfonischen ABA-Variationen.

Der Mittelteil bietet weitere nennenswerte Änderungen. Erstens wurde die Tonrepetition der Bratsche bei der eröffnenden Kadenzformel weggelassen, wahrscheinlich in der Absicht, sowohl die Akkordschläge als auch die Sechzehntel-Passage deutlich wahrnehmbar zu machen (**Notenbeispiel 6-17a**). Zweitens wurde der Sekundschritt $c^2 - des^3$ im initialen Takt der Rückleitung (T. 42), der im Konzertsatz von der zweiten Violine vorgetragen wird, eine Oktave höher transponiert wiedergegeben. Daraus resultierend entsteht in der Flöte nun ein Viertonmotiv ($c^3 - des^3 - e^2 - f^2$). Diese Änderung trägt nicht nur zur Hervorhebung der neapolitanischen Wendung bei, sondern auch dazu, dass ein unmittelbarer Konnex mit der Kadenzformel aus T. 30–31 hergestellt wird (vgl. $g^2 - as^2 - h^1 - c^2$ in der Violine; **Notenbeispiel 6-17b**).

Aus dieser eingehenden Betrachtung geht klar hervor, dass Haydn mit der Wiederverwendung des Mittelsatzes aus dem *Konzert Hob. VIIIh:5* einerseits eine Änderung der Satzkonzeption, andererseits jedoch eine Verfestigung der Zielrichtung erreicht. Diese Änderung ist grundsätzlich in dem Sinne, dass der „monotone“ Satz mithilfe eines Verfahrens, das in Haydns sinfonischem Œuvre entwickelt wurde, zu einem hinsichtlich der Klangfarbe abwechslungsreichen Variationssatz umgestaltet wurde. Der ursprünglich als Gelegenheitsmusik entstandene Siciliano-Satz adaptierte dadurch einen Stil, der dem hohen Anspruch der Gattung Sinfonie entspricht. Andererseits ist nicht zu übersehen, dass der Siciliano-Satz wieder ein Ort wurde, wo Haydn sich mit der Variation auseinandersetzen konnte. Insofern kann der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:89* vor dem Hintergrund seiner Versuche in Siciliano-Sätzen ab den späten 1760er Jahren betrachtet werden. Die Verfestigung der Zielrichtung heißt nicht zuletzt die Verdeutlichung musikalischer Zusammenhänge zwischen den anscheinend gegensätzlichen Formteilen und innerhalb des

Mittelteils. In Rücksicht auf Haydns Handhabung erscheint es offensichtlich, dass die Übertragung auf die sinfonische Gattung mehr als eine bloße Neuinstrumentierung bedeutete, wenn auch die ursprüngliche Motivation auf die Arbeitsökonomik zurückgeführt werden kann.

a) T. 65–66

Oboe I & II
Fagott
Corni in C
Violino I
Violino II
Viola
Bassi

Brechung Kleine Sekunde
Kleine Sekunde Brechung

b) T. 30–31

Flauto
Oboe I
Oboe II
Fagott
Corni in C
Violino I & II
Viola
Bassi

c) T. 42–43

Flauto
Fagott
Corni in C
Violino I
Violino II
Viola
Bassi

bII⁶(s)

Notenbeispiel 6-17: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:89*, 2. Satz

6.3.2 Werke der 1790er Jahre

In seinen Siciliani nach 1780 stellt Haydn den Siciliano-Topos oftmals anhand einer der folgenden kompositorischen Strategien in Frage: Veränderung des Charakters im Rahmen der Variationsform (*Streichquartett op. 33/5* und *Sinfonie Hob. I:81*), Kontrastierung des Mittelteils mithilfe des *Sturm-und-Drang*-Stils (*Konzert für Orgelleiern Hob. VIIh:5*, *Sinfonie Hob. I:89*, *Klaviertrio Hob. XV:27* und *Streichquartett op. 76/5*) sowie Versetzung des Metrums (*Streichquartett op. 50/6* und *op. 54/1*). Eine besondere musikalische Wirkung wird dabei vor allem dadurch erzielt, dass Haydn am Satzanfang durch einen deutlichen Gestus dem Hörer verständlich macht, um welchen Topos es sich handelt. Dagegen ruft der Eröffnungsgestus aus dem zweiten Satz des *Streichquartetts op. 71/1* (1793) die Frage hervor, ob dieser Satz eindeutig als Siciliano charakterisiert werden kann. Einerseits erfüllt der Satz „äußere“ Voraussetzungen wie Taktart (6/8-Takt), Tempoangabe (*Adagio*), Präsenz des punktierten Rhythmus am Satzbeginn und hoher Anteil dieses Rhythmus (47,5 % im A-Teil; 33,3 % im ganzen Werk). Als eine weitere Begründung gilt Haydns Gewohnheit seit op. 9, in einer Streichquartettserie einen Siciliano-Satz einzufügen (die einzige Ausnahme vor op. 71 ist op. 64). Andererseits geht der Satz jedoch nicht von der für Haydn (und zeitgenössische Komponisten) typischen Thematik aus, die sich durch eine quadratische, tanzmäßige Struktur und eine einfache Textur auszeichnet. Darüber hinaus erscheint der punktierte Rhythmus eher in unteren Stimmen als in der ersten Violine (Violine I: 13 Mal; Violine II: 18 Mal, Viola: 26 Mal; Violoncello: 16 Mal). Insbesondere der Satzbeginn, wo die linear aufsteigenden Figuren in einer tiefen Lage im *crescendo* vorgetragen werden, ruft die Wirkung hervor, als würde dieser Rhythmus aus einem tiefen Register hervorgehen (**Notenbeispiel 6-18a**). In Bezug auf die Rahmenteile⁴⁰⁰ lässt sich kein klarer Unterschied zwischen Melodie und Begleitung erkennen, sondern alle beteiligten Instrumente, die gleichwertig behandelt werden, bilden eine Gesamttextur aus. Offensichtlich vermeidet Haydn in der Grundidee eine gewöhnliche quadratische Struktur, indem der dynamische Höhepunkt auf der ersten Zählzeit von T. 2 gesetzt und der ganze erste Takt infolgedessen diesem zugeordnet wird. Zur Negierung der quadratischen Struktur trägt außerdem bei, dass die aufsteigende Linie im Violoncello weiter durch die erste Violine übernommen wird, d. h. die Linie sich über die zweitaktige Einheit hinaus fortsetzt. Das Ziel dieser Linie, das a^2 in T. 7, stimmt somit nicht mit dem

⁴⁰⁰ Der A'-Teil ist eine fast wörtliche Wiederholung des A-Teils. Der Unterschied liegt lediglich in erneut hinzugefügten Vorschlägen und in der dreitaktigen Codetta.

dynamischen Höhepunkt überein. Im Abschnitt a' (T. 13ff.) wird die Linie sogar bis zum d^3 erweitert. Im Abschnitt b spielt ebenfalls eine aufsteigende Linie im Bass ($a - f^1$), die sich nun über drei Takte erstreckt, hinsichtlich der Harmonie eine entscheidende Rolle (**Notenbeispiel 6-18b**).

a) T. 1–8 (Abschnitt a)

Adagio

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

b) T. 9–12 (Abschnitt b)

As: I ii_5^6 $[V_5^6]$ V f: V_5^6 i Ger_5^6 V

HC

Notenbeispiel 6-18: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 71/1, 2. Satz*

Der Mittelteil (T. 21–34) unterscheidet sich von den Außenteilen durch das Verhältnis der Instrumente: Die unteren Stimmen werden überwiegend der solistisch behandelten ersten Violine untergeordnet. Der punktierte Rhythmus entfällt dort völlig. Allerdings wird in erster Linie nicht auf eine dramatische Kontrastierung Wert gelegt, wie beim *Konzert für Orgelleiern Hob. VIII:5*, sondern vielmehr darauf, den Mittelteil als konsequente Entwicklung des A-Teils zu konstruieren. Haydn gestaltet nämlich den Beginn des Mittelteils

wie eine Codetta zum A-Teil, indem die Haupttonart beibehalten wird und die im Rahmen einer kleinen Sekunde pendelnde Sechzehntel-Figur, die am Schluss des A-Teils auf die zweite Violine übertragen wurde, übernommen wird. Diese Figur wird im Mittelteil als zentrales Motiv behandelt.⁴⁰¹ Erst die Moll-Trübung in T. 22 lässt erkennen, dass ein neuer Formteil bereits angefangen hat. Ein weiteres kohärenzstiftendes Element lässt sich in der aufsteigenden Linie erkennen, die nun in die Solopassage der ersten Violine eingebettet ist (T. 26 und 34).

Das *Clarinokonzert Hob. VIIe:1* (1796) entstand wohl aus einer engen Beziehung zwischen Haydn und dem Wiener Hoftrompeter Anton Weidinger (1767–1852), bei dessen Hochzeit am 6. Februar 1797 Haydn als Trauzeuge anwesend war. Als Soloinstrument war eine von Weidinger erfundene Klappentrompete gedacht, die nicht einen pompösen, sondern eher einen sanften, mit Klarinetten- und Oboentönen vergleichbaren Klang erzeugen konnte.⁴⁰² Es liegt nahe, dass Haydn für dieses Instrument einen kantablen Siciliano als besonders passend empfunden haben könnte. Der Siciliano-Mittelsatz ist in As-Dur geschrieben, in der Tonart, die in der zeitgenössischen Siciliano-Praxis selten ausgewählt wurde. In unserem Repertoire sind tatsächlich nur drei weitere Beispiele zu finden, die Komponisten der späteren Generation zugeschrieben sind (Eybler, Gyrowetz und Wranitzky). Von dieser Tonart ausgehend moduliert die Musik in Abschnitt b in relativ ungewöhnliche Tonarten (as-Moll in T. 19–21; Ces-Dur in T. 20–26; des-Moll in T. 27–28). Die Anlage des Satzes weist nicht eine große ABA-Form, sondern eine kleine dreiteilige Form (8+16+8) auf, die mithilfe einer kompletten Wiederholung des ersten Abschnittes und durch Hinzufügung einer Coda auf 50 Takte erweitert wird. Die Melodie des ersten Abschnittes wird sowohl beim Solospiel ab T. 9 als auch bei der Rückkehr ab T. 33 unverändert wiederholt. Der Abschnitt b unterscheidet sich zwar etwa durch lang ausgehaltene Liegetöne (T. 18ff. und T. 24ff.) und tonale Ausweichungen, lässt sich jedoch – gemäß einer kleinen dreiteiligen Form – vielmehr als Entwicklungsteil anhand bereits dargestellten Materials ansehen.

In diesem relativ einfach konzipierten Siciliano-Satz lässt sich jedoch Haydns Meisterschaft in der Phrasenbildung erkennen, die ein allgemeines Stilmerkmal in Haydns Schaffen der 1790er Jahre widerspiegelt (**Notenbeispiel 6-19**). Die Grundidee setzt sich aus einer mit dem

⁴⁰¹ Diese pendelnde Figur wird bei der Schlussbildung des A'-Teils wieder aufgegriffen (T. 54ff.).

⁴⁰² Genauer zur Beschaffenheit und Struktur des Weidingerschen Instrumentes, siehe Makoto Ohmiya, Vorwort zu *Konzerte für ein Blasinstrument und Orchester* (JHW III/3), S. VIIIff.

punktierten Rhythmus beginnenden Gesangsstimme (*cantabile*) und einer Begleitung in trochäischem Rhythmus zusammen, die lediglich zur harmonischen Füllung dient. Eine stabilisierende Wirkung hat auch die Bass-Stimme, die durchgehend auf dem Grundton verbleibt. Darauf folgt die Kontrastidee, die sich in mancherlei Hinsicht von der Grundidee unterscheidet: Erstens wird der Taktschwerpunkt der Melodie wegen der Akzentsetzung auf den Auftakt und die Synkopierung versetzt. Zweitens führt Haydn die zweite Violine, die in der Grundidee untergeordnet wurde, nun als eine selbstständige Gegenstimme. Drittens wird dank der chromatischen Stimmführung in der Bratschen- und Bass-Stimme eine harmonische Bereicherung erreicht. Viertens wird in T. 4 ein neuer Notenwert (Sechzehntel) eingeführt, was die melodische Auflösung in T. 6f. vorwegnimmt. Die Kontrastierung wird überdies durch den Einsatz der Flöte klanglich unterstrichen. Die Grundidee wird bei der zweiten Präsentation (T. 5f.) nicht nur melodisch variiert, sondern auch teilweise reartikuliert, und zwar in der zweiten Hälfte von T. 6. Dadurch bringt Haydn über den Taktstrich hinaus eine im *legato* artikulierte Gruppe hervor, die in Hinsicht auf die chromatische Stimmführung und die absteigende Bewegung der Melodie auf die Kontrastidee bezogen werden kann. Diese Artikulation wird jedoch in der zweiten Hälfte von T. 7 wieder in die ursprüngliche zurückverwandelt. Indem die letzte Gruppe an die Grundidee angeknüpft wird, zeigt die Periode einen hohen Grad an musikalischer Geschlossenheit. Durch den häufigen Wechsel der Textur und der Artikulation verwirklicht Haydn also trotz der quadratischen Struktur, die eine Periode für gewöhnlich auszeichnet, eine flexible Phrasenbildung.

Notenbeispiel 6-19: Joseph Haydn: *Clarinokonzert Hob. VIIe:1*, 2. Satz, T. 1–8 (Abschnitt a)

6.3.3 Höhepunkt – Siciliani im Jahr 1797

Die beiden 1797 entstandenen Siciliani – der zweite Satz aus dem *Klaviertrio Hob. XV:27* und der Kopfsatz aus dem *Streichquartett op. 76/5* – machen deutlich, dass Haydn bis in seine späte Schaffensperiode auf den Siciliano zurückgegriffen hat. Darüber hinaus können diese beiden Sätze hinsichtlich der mehrdeutigen Formkonzeption und der avancierten Variationstechniken sowie aufgrund der wirkungsvollen Kontrastbildung zweifellos auch als Höhepunkt von Haydns Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos angesehen werden. Interessanterweise beginnen die beiden Sätze mit einem ähnlichen Eröffnungsgestus (**Notenbeispiel 6-20**): Der im Bass liegende Grundton wird mittels einer halbtönigen Abwärtsbewegung zum 6. Skalenton geführt. Der Zusammenstoß zwischen diesem Grundton und einem Dominantakkord in der zweiten Hälfte von T. 1 verursacht eine Dissonanz, die Haydn mit einem Akzentzeichen (*Klaviertrio Hob. XV:27*) oder *forzato* (*Streichquartett op. 76/5*) unterstreicht. Der Sextakkord der V. Stufe in T. 2 wird über eine Zwischendominante zum Sextakkord der IV. Stufe und schließlich weiter zum Sextakkord der II. Stufe geführt. Auch die Melodie weist eine identische Tonfolge auf. Es erscheint also interessant, im Folgenden näher zu betrachten, wie Haydn die gemeinsame „Keime“ je nach Anspruch der Gattung in zwei unterschiedlichen Sätzen entfaltet.

a) *Klaviertrio Hob. XV:27, 2. Satz, T. 1–4*

A: I ——— (V²) ——— V⁶ [V²] IV⁶ ii⁶

b) *Streichquartett op. 76/5, 1. Satz, T. 1–4*

I ——— (V₅⁶) ——— V⁶ [V²] IV⁶ ii⁶

Notenbeispiel 6-20: Ähnlichkeit des Eröffnungsgestus zwischen den Siciliani aus dem Jahr 1797

Der zweite Satz des *Klaviertrios Hob. XV:27* weist eine merkwürdige Formanlage auf, die nicht eindeutig einem geläufigen Schema zugeordnet werden kann (**Abbildung 6-3**). Unter Berücksichtigung seiner formalen Funktion lässt sich der A-Teil, in dem die Haupttonart durchgehend beibehalten wird, als erweiterter Satz ansehen: Einem achttaktigen, gewöhnlichen „Satz“ folgt eine zweite Fortsetzungsphrase, die nun auf sechs Takte erweitert wird. In Hinsicht auf die Melodie und Harmonie sind die ersten zwei Takte der zweiten Fortsetzungsphrase (T. 9–10) eine genaue Wiederholung von T. 5–6. Die zweite Fortsetzungsphrase wird dann mit neuen Begleitfiguren vollständig wiederholt (T. 15–20).⁴⁰³ Aus dieser Perspektive ließe sich der Abschnitt von T. 21–28 als Schlussgruppe ansehen. Tatsächlich evoziert der als Pedalton im Bass liegende Grundton die Funktion eines Schlussteils. Jedoch muss man bedenken, dass dieser Abschnitt tatsächlich nichts anderes als eine vollständige Rückkehr des ursprünglichen „Satzes“ ist. Die Kadenz- und die Phrasenbildung dort lässt sich daher nicht im Rahmen einer im klassischen Stil üblichen Schlussgruppenebildung auffassen. Unter Berücksichtigung der symmetrischen Disposition des

⁴⁰³ Der A'-Teil lässt sich ebenfalls als erweiterter „Satz“ interpretieren: Dort folgt auf die Präsentationsphrase die zweite Fortsetzungsphrase, dessen Kadenz zweimal in einen Trugschluss mündet (T. 62 und 65). Daraus resultiert eine Erweiterung der Fortsetzungsphrase auf 12 Takte.

ursprünglichen Satzes ließe sich der A-Teil auch als kleine dreiteilige Liedform deuten (a [T. 1–8] – b [T. 9–20] – a' [T. 21–28]). Allerdings steht diese Auffassung quer zur Konvention der klassischen Formbildung, den kontrastierenden Mittelteil (Abschnitt b) nie mit einer PAC in der Haupttonart zu schließen,⁴⁰⁴ denn der angebliche Abschnitt b ist nichts anderes als eine Wiederholungen der Fortsetzungsphrase. Es besteht überdies die Möglichkeit, den ganzen Satz als Rondoform zu interpretieren, und zwar dergestalt, dass man den Abschnitt von T. 21–28 als zweiten *Refrain* auffasst. Demzufolge würde der dramatische Mittelteil als erweitertes *Couplet II* fungieren, woraus folgender Formverlauf entstünde: *Refrain* [T. 1–8] – *Couplet I* [9–20] – *Refrain* [T. 21–28] – *Couplet II* [T. 28–52] – *Refrain* [T. 53–62] – Coda [T. 63–71]. Aus dieser Perspektive ergibt sich jedoch nicht nur das Problem eines formalen Ungleichgewichts (das Ausmaß des *Couplets II* entspricht nicht demjenigen anderer Formteile), sondern auch das Problem mit dem musikalischen Inhalt des *Couplets I*, bei dem es sich bloß um eine Wiederholung des vom *Refrain* übernommenen Kadenzvorgangs handelt. Immerhin entstammt diese formale Ambiguität aus der vollständigen Rückkehr des ersten „Satzes“ vor dem kontrastierenden Mittelteil.

Haydns künstlerische Absicht in dieser ungewöhnlichen, stark auf Wiederholung geschlossener Partien beruhenden Formkonstruktion liegt wohl darin, mehr Raum für die Variation zu schaffen. Der melodischen Gestaltung des A- und A'-Teils dient unter anderem die Variation des rhythmischen Musters: Das rhythmische Muster der Grundidee löst sich bis T. 14 schrittweise auf, ohne jedoch dessen Identität entscheidend in Frage zu stellen. Als Anhaltspunkte gelten dabei die drei Achtelnoten und eine verlängerte Note auf der vierten Zählzeit des ersten Taktes (**Notenbeispiel 6-21**). Allerdings unterscheidet sich Haydns Handhabung in zweierlei Hinsicht von derjenigen beim *Streichquartett op. 9/1*.⁴⁰⁵ Erstens ist die Reichweite der rhythmischen Veränderung nur auf die Hälfte des A-Teils beschränkt, während sich der Vorgang in op. 9/1 bis in die Reprise hinein fortsetzt. Wie **Abbildung 6-3** veranschaulicht, scheint Haydn vielmehr einen größeren Wert auf eine symmetrische Disposition zu legen. Zweitens ist das Verhältnis der oberen zu den anderen Stimmen zu nennen: Im Gegensatz zu op. 9/1, wo die untergeordnete Begleitstimmen eine wesentliche Voraussetzung für die prozessuale Veränderung der Melodie bildeten, werden beim *Klaviertrio Hob. XV:27* auch die Streichinstrumente einer freien Veränderung unterworfen.

⁴⁰⁴ Vgl. Caplin, a. a. O., S. 75.

⁴⁰⁵ Siehe **5.3.2**.

Im Blick auf ihre selbstständige Stimmführung können sie somit nicht als bloße Begleitung abgetan werden. Das Verfahren, eine unverändert wiederholte Melodie jeweils mit erneut umgestalteten Stimmen zu verzieren, erinnert speziell an den Siciliano-Satz des *Streichquartetts op. 20/5*, allgemein aber an die *Cantus-firmus*-Technik, mit der sich Haydn insbesondere in den Variationssätzen der 1790er Jahre intensiv auseinandersetzte.⁴⁰⁶ Dadurch, dass Haydn das hauptsächlich in den 1770er Jahren verwendete Verfahren mit der in seiner späten Schaffensperiode entwickelten Variationstechnik kombiniert, gelingt es ihm, eine durchaus quadratische Struktur mit einer rhythmischen Oberfläche zu verbinden.

Notenbeispiel 6-21: Joseph Haydn: *Klaviertrio Hob. XV:27*, 2. Satz, Variation des rhythmischen Musters im A-Teil

⁴⁰⁶ Siehe 5.3.3 und 5.4.3.

erfüllt, eine Erwartung, die auf der vollständigen Rückkehr des Eröffnungsthemas basiert.⁴⁰⁷ Der Abschnitt von T. 21–28 trägt im *Klaviertrio Hob. XV:27* somit nicht nur zur Bereicherung von Variationsmöglichkeiten, sondern auch zur Wirkung einer Überraschung bei.⁴⁰⁸

Im *Streichquartett op. 76/5* stellte Haydn zum ersten Mal einen Siciliano als Kopfsatz an den Anfang eines Quartettzyklus, also auf den Platz, der den höchsten kompositorischen Ansprüchen genügen muss. Dementsprechend ist dieser Satz, der 127 Takte umfasst, der längste Siciliano bei Haydn. Die Vergrößerung des Satzumfanges ist nicht zuletzt einer 52-taktigen Coda geschuldet, in der Haydn anhand eines Siciliano-Motivs eine Fuge entwickelt (siehe unten).

Das Thema birgt zwei gegensätzliche Tendenzen in sich, deren Wechselwirkung dieser achttaktigen Periode ein eigenes Gepräge verleiht (**Notenbeispiel 6-22**). Auf der einen Seite zeigt sich eine Verallgemeinerungstendenz der Melodie, die die Erkennbarkeit des zugrundeliegenden Topos gewährleistet. Zugleich ermöglicht diese einfache Gestaltung weitere melodische Variationen, denen das Thema im folgenden Satzverlauf unterzogen werden sollen. Das Thema wird mit dem rhythmischen Muster eröffnet, das nicht nur in Haydns Siciliani am häufigsten verwendet wurde, sondern daneben auch eines der bevorzugten Muster in der zeitgenössischen Praxis war.⁴⁰⁹ Darüber hinaus beruht es auf der „klassischen“ Siciliano-Thematik, die in zahlreichen Werken insbesondere nach ca. 1780 zu finden ist. Der punktierte Rhythmus tritt nämlich jeweils nach zwei Takten auf und verdeutlicht damit die periodische Formstruktur des Themas.⁴¹⁰

Neben der Verallgemeinerungstendenz ist auf der anderen Seite auch eine Tendenz zur Personalisierung der gesamten Textur festzustellen. Die Melodie wird von den Unterstimmen begleitet, die hinsichtlich des Rhythmus und der Artikulation flexibel geführt sind. Abgesehen von der ersten Hälfte von T. 1 und 5, wo der charakteristische Siciliano-Gestus zu hören ist, sind die unteren Stimmen überwiegend *legato* artikuliert. Bemerkenswert ist dabei, dass alle

⁴⁰⁷ In der *Sinfonie Hob. I:96* wird die Hörerwartung harmonischer Geschlossenheit dadurch gesteigert, dass das Eröffnungsthema bereits im A-Teil dreimal in vollständiger Gestalt erklingen ist (a – a^v – b – a).

⁴⁰⁸ Die Überraschungswirkung eines Dur-Moll-Wechsels findet sich auch innerhalb des B-Teils: In T. 35 wird der ausgehaltene Dominantakkord von a-Moll, versehen mit einer dynamischen Akzentuierung, in einen e-Moll-Dreiklang verwandelt (Vermollung), mit dem ein neuer Abschnitt anfängt.

⁴⁰⁹ Siehe **3.5.1**.

⁴¹⁰ Siehe **3.5.4**.

Takte mit Haltetönen verbunden sind. Daraus ergibt sich gegenüber der Melodie, die als quadratische, tanzartige Periode gestaltet ist, eine langatmige musikalische Einheit, die aus jeweils vier Takten besteht. Diese Auffassung wird auch durch die absteigende Basslinie unterstützt, die über den Taktstrich zwischen der Grund- und Kontrastidee hinweg fortgesetzt wird. Die freie, teilweise chromatisch kolorierte Stimmführung der unteren Stimmen hat einen wechselhaften harmonischen Rhythmus zur Folge, was wiederum ein inkongruentes Verhältnis zum symmetrischen Bau der Melodie verursacht. Darüber hinaus entsteht trotz der Melodie, in welcher der punktierte Rhythmus die erste Takthälfte markiert, ein jambisches Metrum, indem der Schwerpunkt auf die zweite Takthälfte versetzt wird. In T. 1 wird eine Dissonanz (Quintsextakkord der V. Stufe über dem liegenden Tonika-Grundton) mit einem Betonungszeichen und *forzato* unterstrichen, in T. 2 wird der bislang höchste Ton g^2 durch ein *forzato* hervorgehoben. Auf der vierten Zählzeit von T. 3 erreicht die Melodie nach einem Quintsprung (bislang der größte Sprung) den höchsten Ton h^2 . An der entsprechenden Stelle in T. 7 wird die bis zum d^3 sich erstreckende Melodie mithilfe eines spannungstragenden Akkords (Doppeldominantseptakkord mit hochalteriertem Grundton) harmonisiert. Insgesamt gesehen präsentiert Haydn dieses Thema nicht lediglich als in unbearbeiteter Rohgestalt, das nach weiteren Veränderungen und Verfeinerungen verlangen würde, sondern als eine in sich geschlossene musikalische Einheit.

Der Außenteil ist als eine Art strophische Variation über dieses Thema konzipiert, da der verkürzte Abschnitt b (T. 17–20 und T. 66–69) weniger als kontrastierender Mittelteil denn als Episode wirkt. Das Thema wird dort insgesamt viermal mit diversen melodischen Veränderungen wiederholt (bei der letzten Wiederholung wird der Vordersatz eliminiert; **Abbildung 6-4**). Dabei scheint Haydn in erster Linie darauf abzuzielen, einen engen musikalischen Zusammenhang zwischen den Variationen zu schaffen, was seine Variationstechnik im Allgemeinen kennzeichnet. Es handelt sich also nicht um eine improvisatorische Auszierung, sondern um eine durchaus kalkulierte Umgestaltung der Melodie. Diese Deutung stützt sich auf folgenden analytischen Befund (**Notenbeispiel 6-23**):

- 1) Der punktierte Rhythmus am Beginn wird bei allen Wiederholungen unverändert beibehalten.
- 2) Haydn setzt einige rhythmische Bezugspunkte, die alle Variationen miteinander verbinden (siehe graue Markierungen im **Notenbeispiel 6-23**). Melodische

Veränderungen finden somit stets in einem durch den Rhythmus genau definierten Rahmen statt.

- 3) Veränderte Figuren werden in nachkommenden Variationen mehrmals verwendet (die Figur von T. 13 beispielsweise wird unverändert auch in T. 21 und T. 70 übernommen).

Allegretto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

fz

Notenbeispiel 6-21: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 76/5*, 1. Satz, T. 1–8 (Thema)

T. 1-8

T. 9-16

T. 21-28

T. 58-65

T. 70-74

ii_6^6

$[V_5^{6<}] V_4^{(6-7)}$ I

PAC

ii_5^6

$h: Ger_5^6 V_4^{(6-7)}$ I

PAC

$It^6 V_4^{(6-7)}$ I

PAC

ii_5^6

$h: Ger_5^6 V_4^{(6-7)}$ I

PAC

$It^6 V_4^{(6-7)}$) vi $[vii^6]$

DC

Notenbeispiel 6-22: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 76/5*, 1. Satz, Variation des Themas

Was diesen Satz von Haydns bisherigen dreiteiligen Siciliani unterscheidet, ist unter anderem die Gestaltungsweise des Mittelteils und der Coda. In den Siciliano-Sätzen des *Konzerts für Orgelleiern Hob. VIII:5*, der *Sinfonie Hob. I:89* und des *Streichquartetts op. 71/1* scheint Haydns künstlerische Absicht darin gelegen zu haben, in erster Linie einen Kontrast zwischen dem A- und B-Teil zu schaffen. Diese Tendenz wird im *Klaviertrio Hob. XV:27* durch einen unerwarteten Modus- und Stilwandel fortgesetzt. Im Mittelteil des *Streichquartetts op. 76/5* hingegen kreiern zwar die Modulation in die Mollparallele und die Einführung des kontrapunktischen sowie *Sturm-und-Drang*-Stils einen Kontrast zum vorangehenden Formteil; jedoch sind dort die motivischen Prozesse offensichtlich, dass der Mittelteil vielmehr als Entwicklungsteil oder – beruft man sich auf die Terminologie der Sonatenform – als eine Art „Durchführung“ bezeichnet werden darf.⁴¹¹

Der Mittelteil ist durch Kadenzen in drei Abschnitte untergliedert. Im ersten Abschnitt (T. 29–36; **Notenbeispiel 6-24a**) herrscht eine kontrapunktische Textur vor: Das in der Cello-Stimme vorgetragene Eröffnungsmotiv entwickelt sich durch Sequenzierung in eine selbstständige Melodie, die von einer synkopierten Gegenstimme in der ersten Violine überlagert wird. Dabei erscheinen ferner aus dem Siciliano-Motiv stammende Figuren fragmentiert in den Binnenstimmen (T. 30f.), sequenziert auch in der ersten Violine (T. 30f.). Diese Sequenz dient als Anlass dafür, dass die erste Violine wieder eine führende Rolle übernimmt. Der zweite Abschnitt (T. 37–48; **Notenbeispiel 6-24b**) setzt erneut mit einer kontrapunktischen Textur ein, die allerdings mitten in T. 41 von einer Passage im *Sturm-und-Drang*-Stil abgelöst wird. Trotz des schroffen Stilwandels ist offensichtlich, dass Haydn selbst diese B-Dur-Partie nicht als reinen Fremdkörper, sondern vielmehr als Höhepunkt eines Intensivierungsprozesses konzipiert, indem er sie in den Kontext der Siciliano-Motivik integriert. Diese These lässt sich anhand folgender Merkmale erhärten:

- 1) Die von der ersten Violine vorgetragene Zweiunddreißigstel-Figur erscheint in T. 41 als Höhepunkt einer aufsteigenden Linie ($g^2 - d^3$).
- 2) Aus einer rhythmischen Perspektive lässt sich diese Figur als aufgelöste Gestalt des Siciliano-Motivs ansehen.⁴¹²

⁴¹¹ Vgl. Keller, a. a. O., S. 224.

⁴¹² Vgl. *Sinfonie Hob. I:12*, *Hob. I:31* und *Streichquartett op. 50/6*.

- 3) Die durch den *Sturm-und-Drang*-Stil geprägte Partie ist harmonisch nicht in sich geschlossen. Bei der Kadenz kommt die Musik wieder auf die Siciliano-Rhythmik zurück (T. 47).
- 4) Die Zweiunddreißigstel-Figur wird bei der Engführung am Beginn des dritten Abschnittes mit der punktierten Figur kombiniert (T. 49ff.; **Notenbeispiel 6-24c**). Die Terz-Repetition im Bass wird weiterhin in der Coda (T. 76ff.) in eine Begleitfigur zur fragmentierten Siciliano-Figur verwandelt (siehe **Notenbeispiel 6-25a**).

a) T. 29–34

b) T. 39–43

c) T. 49–53

Notenbeispiel 6-24: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 76/5*, 1. Satz, Mittelteil

a) T. 76–90

Allegro

Dux

Comes

b) T. 107–113

Notenbeispiel 6-25: Joseph Haydn: *Streichquartett op. 76/5, 1. Satz, Coda*

Die ungewöhnlich lange Coda, die durch Tempowechsel vom Hauptteil des Werkes klar abgetrennt ist, lässt sich wegen ihrer unverkennbaren Parallelität zum Mittelteil als zweiter Entwicklungsteil etikettieren. Im Anschluss an ein Wechselspiel der Violinen mithilfe des Eröffnungsmotivs greift Haydn in T. 81ff. auf die kontrapunktisch komponierte Partie von T. 29ff. zurück und verwandelt sie in ein Doppelfugato. Der aus dem eröffnenden Siciliano-Motiv abgeleitete Gedanke wird mithilfe der Fugentechnik augmentiert in verschiedenen Tonarten präsentiert. Nach einem ausgedehnten Orgelpunkt (T. 101–106) kehrt schließlich die Textur des *Sturm-und-Drang*-Stils zurück. Haydn bildet anhand der absteigenden Figur, die

nun mit der sprunghaften Achtel-Figur aus T. 46 verbunden ist, einen pompösen Schluss des Satzes. Aus dieser Betrachtung lässt sich feststellen, dass Haydn einer ursprünglich symmetrischen, kreisenden Formanlage mithilfe der Idee der strophischen Variation, motivischer Arbeit und polyphoner Satztechnik einen progressiven Charakter verleiht. In diesem Intensivierungsprozess, der in der Coda in einem Fugato im beschleunigten Tempo kulminiert, spielt das Eröffnungsmotiv als Grundbaustein für die musikalische Gestaltung eine wesentliche Rolle.⁴¹³

Wirft man einen Blick auf Haydns allgemeines Schaffen in der ABA-Form, so findet man nicht wenige Beispiele, in denen musikalische Gedanken des Mittelteils auf den ersten Teil zurückgeführt werden können. Als einfachste und klarste Darstellung des musikalischen Zusammenhangs gilt das Verfahren, den Mittelteil mit dem gleichen Gestus wie im A-Teil einsetzen zu lassen. Es handelt sich dabei in der Regel entweder um eine bloße Transposition des Themas in die Molltonart⁴¹⁴ oder um eine melodisch veränderte Gestalt, wobei allerdings die rhythmische Kontur zumeist unberührt bleibt.⁴¹⁵ Ab ca. 1790 finden sich daneben Werke, in denen das vom Thema abgetrennte Eröffnungsmotiv im Mittelteil in Verbindung mit einer grundsätzlichen Charakteränderung verarbeitet wird. Ein Paradebeispiel dafür ist der zweite Satz der *Sinfonie Hob. I:104* (1795). Das durch Doppelpunktierung gekennzeichnete Eröffnungsmotiv verwandelt sich im Anschluss an den nach g-Moll transponierten Vordersatz in ein Teilmoment der dramatischen Textur (**Notenbeispiel 6-26a**). In T. 60ff. wird es darüber hinaus motivischer Arbeit unterworfen (**Notenbeispiel 6-26b**).⁴¹⁶ Die wesentliche Gemeinsamkeit mit dem *Streichquartett op. 76/5* ist darin zu sehen, dass Haydn durch solche

⁴¹³ Die zentrale Stellung des ersten Teils lässt sich auch aus der tonalen Konzeption ableiten. J. K. Randall macht darauf aufmerksam, dass der Modulationsvorgang des ersten Teils (D-Dur [T. 1–15] – h-Moll [T. 15–16] – G-Dur [T. 17] – e-Moll [T. 18] – D-Dur [T. 19–28]) einen entscheidenden Einfluss auf die tonale Organisation des Mittelteils und der Coda ausübt. Der Modulationsvorgang des Mittelteils folgt demjenigen des A-Teils (d-Moll [T. 29–30] – F-Dur [T. 30–39] – g-Moll [T. 39–40] – B-Dur [T. 41–50]). In der Coda ist die Reihenfolge verkehrt: D-Dur (T. 76–84) – A-Dur (T. 84–87) – D-Dur (T. 87–90) – e-Moll (T. 90–92) – G-Dur (T. 92–95) – h-Moll (T. 95–96) – D-Dur (T. 96–127). Auch die Ausweichung nach A-Dur ist bereits in T. 3f. mit der harmonischen Folge Doppeldominante – Dominante im Rahmen der Haupttonart angedeutet. Vgl. J. K. Randall, *Haydn: String Quartet in D major, op. 76, no. 5*, S. 94ff.

⁴¹⁴ *Sinfonie Hob. I:104/ii*; *Streichquartett op. 64/4/iii*; *Klaviertrio Hob. XV:25/i*; *Hob. XV:26/ii* (Transposition von Fis-Dur nach a-Moll).

⁴¹⁵ *Streichquartett op. 54/2/ii*, *op. 71/2/iv*, *op. 74/3/ii*; *Klaviertrio Hob. XV:6/ii*, *Hob. XV:8/ii*, *Hob. XV:10/ii*, *Hob. XV:15/ii*, *Hob. XV:20/iii*, *Hob. XV:24/iii*, *Hob. XV:25/ii*, *Hob. XV:29/i*, *Hob. XV:31/i*, *Hob. XV:32/i*; *Klaversonate Hob. XVI:41/ii*.

⁴¹⁶ Weitere Beispiele, in denen motivische Arbeit im Mittelteil eine wesentliche Rolle spielt, sind: *Sinfonie Hob. I:77/ii*, *Hob. I:100/ii*; *Streichquartett op. 64/5/ii*, *op. 76/2/ii*; *Klaviertrio Hob. XV:26/iii*.

Umdeutung einen scharfen Kontrast zum A-Teil erzielt, ohne jedoch die Wahrnehmbarkeit des motivischen Netzwerks zu gefährden.⁴¹⁷

Eine spezifische, strenger organisierte Erscheinungsform dieser Richtung ist in der fugierten Gestaltung des Mittelteils zu sehen. Haydn setzte sich mit der Fuge selbst seit Beginn der 1760er Jahre auseinander und produzierte bis 1790 ununterbrochen geschlossene Fugenkompositionen, zumeist für die Finale mehrsätziger Werkzyklen. Daneben wurde dieser „gelehrte Stil“ als Mittel zur Entfaltung des Hauptthemas in der Exposition im Rahmen der Sonatenform angewandt (**Tabelle 6-5**).⁴¹⁸ In seiner späteren Schaffensperiode bevorzugte Haydn dagegen, den Mittelteil einer dreiteiligen Komposition anhand der Fugentechnik zu entwickeln, wobei das Fugenthema ausnahmslos aus dem Eröffnungsmotiv des A-Teils abgeleitet ist. Ihre Anwendung ermöglicht, gegensätzliche Ansprüche, also Kontrastbildung einerseits und musikalische Anknüpfung an den A-Teil andererseits, in hohem Maße zu verwirklichen.

Es erscheint sinnvoll, den Kopfsatz des *Streichquartetts op. 76/5* mit dem zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:96* (1793) zu vergleichen. Dieser Satz ist mit dem Kopfsatz von *op. 76/5* unter dem Gesichtspunkt vergleichbar, dass ein ursprünglich pastorales Thema (6/8-Takt) anhand des „gelehrten“ und *Sturm-und-Drang*-Stils grundsätzlich umgedeutet wird. Das Triolenmotiv aus T. 1 wird am Anfang des B-Teils (T. 25) in eine ununterbrochene Sechzehnteltriolen-Figur verwandelt, anhand derer Haydn ein Fugato konstruiert (**Notenbeispiel 6-27**). Auch das Verfahren, die Fugen nicht vom Anfang des Formteils an, sondern mitten im musikalischen Verlauf beginnen zu lassen, teilt der Sinfoniesatz mit *op. 76/5* (beim sinfonischen Satz wird das eigentliche Fugenthema kanonartig präsentiert; beim Streichquartettsatz folgt es unmittelbar auf ein Wechselspiel des Eröffnungsmotivs). Der unvermittelte Stilwandel, der durch Taktverschränkung und Modulation in die Molltonart unterstrichen wird (siehe oben), schafft einen Kontrast zum A-Teil. Die Korrelation der beiden Formteile enthüllt sich im A'-Teil und in der Coda, da das Thema dort in einer ununterbrochenen Sechzehnteltriolen-Passage auftritt, deren Gestus eine unverkennbare Analogie zum Fugenthema aufweist (T. 63ff.). Trotz der „Synthese“ bleibt dieser Satz dennoch an einer symmetrischen, kreisenden

⁴¹⁷ Die starke Neigung zur motivischen Vereinheitlichung im zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:104* lässt sich weiterhin darin sehen, dass die punktierte Figur auch im A'-Teil trotz weiterer melodischer Veränderungen unberührt bleibt.

⁴¹⁸ Näheres zu Haydns Fugenkompositionen findet sich in Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, S. 179–192.

Konzeption verhaftet, da Haydn in der Coda auf die ursprüngliche Vorstellungswelt zurückkommt. Dort wird nämlich der pastorale Charakter durch Nachahmungen von Vogelstimmen (der eine Nachtigall evozierende Triller in T.83ff. und Kuckuck-Rufe am Ende des Satzes) vermittelt. Die Eigentümlichkeit von op. 76/5 liegt dagegen darin, dass Haydn das Fugato in der erweiterten Coda, wo sich die musikalische Entwicklung des Mittelteils fortsetzt, plaziert. Die Kulmination erfolgt infolgedessen erst am Ende des Satzes. Durch diese, erst in der Streichquartettserie op. 76 realisierte Konzeption⁴¹⁹ erreicht Haydn eine grundlegende Transformation der ABA-Form, oder – um mit Charles Rosen zu sprechen – „die Metamorphose der dreiteiligen Form“.⁴²⁰

Vor dem Hintergrund der kompositorischen Tendenzen in Haydns allgemeinem Schaffen erreicht der Kopfsatz des *Streichquartetts op. 76/5* in Hinsicht auf die verfeinerte Themenbildung, das den ganzen Satz hindurch dominierende Variationsprinzip, die Umgestaltung der Form, die grundsätzliche Charakteränderung, die motivisch-thematische Arbeit sowie die kontrapunktische Satztechnik zweifellos einen Höhepunkt in der Auseinandersetzung mit dem Topos des Siciliano. Es handelt sich dabei aber nicht um einen Höhepunkt nur bei Haydn: Kein anderer Siciliano von Haydns Zeitgenossen ist so weiträumig entwickelt und zugleich durchorganisiert wie der Streichquartettsatz aus dem Jahr 1797. Haydns künstlerische Absicht, Ausdrucks- und Entwicklungsmöglichkeiten eines Siciliano-Gedanken intensiv zu erkunden, führt selbstverständlich zur Aktualisierung des geläufigen Topos, aber keineswegs zu dessen „Versteinerung“. Die Erweiterung des Spektrums an kompositorischen Optionen wurde auf der einen Seite dadurch ermöglicht, dass der Siciliano ein nur relativ vage einzugrenzender Topos war und gerade deswegen an verschiedene Stilrichtungen angepasst werden konnte. Auf der anderen Seite ruft jedoch eine wesentliche Umdeutung des Siciliano-Motivs unweigerlich die Frage nach der Reichweite des Topos hervor. Insbesondere der „gelehrte Stil“, wie er in der Fuge zum Ausdruck kommt, hatte hinsichtlich seiner Genese keinen Berührungspunkt mit einem volkstümlichen Typ wie der Siciliano. Da die Fuge in op. 76/5 nicht als reiner Gegenpol zur Siciliano-Textur, sondern als Folge musikalischer Entwicklung erscheint (*Allegro* war durchaus eine für den Siciliano

⁴¹⁹ Die Idee, einen Satz mit einer Fuge abzuschließen, liegt auch dem Kopfsatz des *Streichquartetts op. 76/6* zugrunde. In der letzten Variation (T. 145ff.), die zugleich die Rolle einer Coda übernimmt, verwandelt sich das Thema (*cantus-firmus*) in ein Fugenthema. Die Gemeinsamkeit mit dem Kopfsatz aus op. 76/5 liegt auch in der Tempobeschleunigung (vom *Allegretto* zum *Allegro*), die mit dem Einsatz der Fuge einhergeht.

⁴²⁰ Charles Rosen, *Der klassische Stil*, S. 390.

gangbare Tempo-Option), lässt sich umso schwerer einschätzen, ob die fugierten Behandlung des vom Siciliano-Thema abgeleiteten Motivs eine neue Dimension des Siciliano eröffnet oder doch die entscheidende Abkehr vom ursprünglichen Topos impliziert.⁴²¹ Immerhin zeigt sich in Haydns letztem Streichquartett-Siciliano eine spannungsvolle Wechselwirkung zwischen der „Gemeinsprache“ des Topos und Haydns Personalstil.

⁴²¹ Im Siciliano-Repertoire gibt es kein anderes Beispiel, das mit Haydns op. 76/5 vergleichbar wäre. In **Albrechtsberger B-1** folgt zwar auf einen als *Adagio alla Siciliana* bezeichneten Kopfsatz eine selbstständige Fuge im 6/8-Takt als zweiter Satz, deren Thema mit einer punktierten Achtelnote einsetzt. Allerdings unterscheidet sich dieses Beispiel von Haydns op. 76/5 dadurch, dass die Fuge nicht unmittelbar aus dem Siciliano-Themas abgeleitet wurde.

Komposition	Entstehungszeit	Tempoangabe	Zusatzangabe	Tonart	Takt	Form (Fugierter Teil)
Sinfonie Hob. I:3, iv	1761	Presto		G-Dur	2/2	Fuge
Sinfonie Hob. I:108, iii	1762	Andante		g-Moll	6/8	Sonatenform (Exposition)
Sinfonie Hob. I:40, iv	1763	Allegro	<i>Fuga</i>	F-Dur	2/2	Fuge
Barytontrio Hob. XI:33, iii	um 1766/67	Allegro		A-Dur	2/2	Sonatenform (Exposition)
Barytontrio Hob. XI:40, iii	um 1766/67	Allegro		D-Dur	2/2	Sonatenform (Exposition)
Barytontrio Hob. XI:53, iii	um 1767–68	Allegro		G-Dur	2/2	Fuge
Barytontrio Hob. XI:56, ii	um 1767–68	Allegro moderato		D-Dur	2/4	Sonatenform (Exposition)
Barytontrio Hob. XI:60, ii	um 1767–68	Allegro		A-Dur	4/4	Sonatenform (Exposition)
Barytontrio Hob. XI:67, iii	um 1767–68	Allegro di molto		G-Dur	2/2	Fuge
Barytontrio Hob. XI:71, iii	um 1767–68	Allegro di molto		A-Dur	2/2	Sonatenform (Exposition)
Barytontrio Hob. XI:81, iii	um 1768–71	Vivace		D-Dur	2/2	Sonatenform (Exposition)
Streichquartett op. 20/5, iv	1772		<i>Fuga a 2 soggetti</i>	f-Moll	2/2	Fuge
Streichquartett op. 20/6, iv	1772	Allegro	<i>Fuga con 3 soggetti</i>	A-Dur	4/4	Fuge
Streichquartett op. 20/2, iv	1772	Allegro	<i>Fuga a 4^{tro} soggetti</i>	C-Dur	6/8	Fuge
Barytontrio Hob. XI:97, vii	um 1771–78	Presto	<i>Fuga</i>	D-Dur	2/2	Fuge
Barytontrio Hob. XI:101, iii	um 1771–78		<i>Fuga a 3 soggetti in contrappunto doppio</i>	C-Dur	2/2	Fuge
Barytontrio Hob. XI:114, iii	um 1771–78	Presto	<i>Fuga</i>	D-Dur	2/2	Fuge
Sinfonie Hob. I:70, iv	1778/79	Allegro con brio	<i>a 3 soggetti in contrappunto doppio</i>	d-Moll	2/2	Fuge
Streichquartett op. 50/4, iv	1787	Allegro molto	<i>Fuga</i>	fis-Moll	6/8	Fuge
Streichquartett op. 55/1, iv	1788	Vivace		A-Dur	2/2	ABA-Form (B-Teil)
Fuge für Flötenuhr Hob. XIX:16	1789	Allegro	<i>Fuga</i>	C-Dur	2/2	Fuge
Streichquartett op. 64/5, iv	1790	Vivace		D-Dur	2/4	ABA-Form (B-Teil)
Notturmo Hob. II:29, iii	1790?		<i>Fuga</i>	C-Dur	2/2	Fuge
Sinfonie Hob. I:96, ii	1791	Andante		G-Dur	6/8	ABA-Form (B-Teil)
Streichquartett op. 71/3, iv	1793	Vivace		Es-Dur	6/8	ABA-Form (B-Teil)
Sinfonie Hob. I:101, iv	1793/94	Vivace		D-Dur	2/2	Rondo (Refrain 2)
Streichquartett op. 76/5, i	1797	Allegretto - Allegro		D-Dur	6/8	ABA-Form (Coda)
Streichquartett op. 76/6, i	1797	Allegretto - Allegro		Es-Dur	2/4	Variationsform (Variation IV)

Tabelle 6-5: Fuge und Fugato bei Haydn in chronologischer Reihe

The image displays a page of a musical score for Joseph Haydn's Symphony No. 196, 2nd movement, measures 24-30. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for woodwinds, strings, and percussion. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score includes the following parts: Flauto, Oboe I, Oboe II, Fagotti, Corni in G, Clarini in C, Timpano in D-G, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Bassi. The score is marked with a forte (*f*) dynamic throughout. Key performance instructions include "Comes" with an arrow pointing to the start of a new melodic line in the bassoon part, and "Dux" with an arrow pointing to the start of a new melodic line in the violin II part. The score is divided into two systems, with a double bar line and the letter "g:" indicating the start of the second system.

Notenbeispiel 6-27: Joseph Haydn: *Sinfonie Hob. I:96*, 2. Satz, T. 24–30

Schluss

In der vorliegenden Arbeit wurde Joseph Haydns Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos einerseits aus der Perspektive der zeitgenössischen Kompositionspraxis, andererseits mit Blick auf die stilistischen Wandlungen im Gesamtchaffen des Komponisten untersucht. Durch diese zweifache Kontextualisierung wurden verschiedene Facetten der Siciliano-Praxis in der Instrumentalmusik des klassischen Stils beleuchtet, die in der herkömmlichen musikwissenschaftlichen Fachliteratur bislang kaum erforscht worden waren. Im Folgenden sollen die wesentlichen Ergebnisse dieser Arbeit zusammengefasst werden.

Im ersten Teil der Dissertation wurde – dem Überblick der historischen Entwicklung des Siciliano-Topos (**Kapitel 1**) folgend – der Siciliano-Begriff des 18. Jahrhunderts sowohl anhand historischer musiktheoretischer Schriften als auch im Hinblick auf die damalige Kompositionspraxis erörtert, um so die Grundlage für die weitere Diskussion zu schaffen (**Kapitel 2**). Daraus ging hervor, dass der Siciliano auf der kompositionspraktischen Ebene wesentlich flexibler verstanden wurde und sein Spektrum dementsprechend deutlich breiter war als die relativ vereinheitlichten theoretischen Definitionen suggerieren. Es wurde auch festgestellt, dass die theoretischen Erläuterungen lediglich bestimmte Aspekte des Siciliano zur Sprache bringen. Manche Bemerkungen spiegeln die aktuelle Kompositionspraxis sogar kaum wider, wie etwa Kochs Ausführung zur „typischen“ rhythmischen Floskel des Siciliano oder das Verständnis Milchmeyers, demzufolge auch ein Werk im 9/8-Takt dem Siciliano zuzurechnen sei. Einzelne Siciliano-Kompositionen weisen in rhythmischer, melodischer, harmonischer, formaler und satztechnischer Hinsicht derart mannigfaltige Züge auf, dass es unmöglich ist, daraus einen „Standardtyp“ zu abstrahieren. Der Versuch, Siciliano-Kompositionen in mehrere Subtypen zu kategorisieren, ist ebenfalls problematisch, da dies unweigerlich zu unzähligen „Mischtypen“ und „Sonderfällen“ führen würde. Die Werke, die deutlich von angeblichen „Standardtypen“ abzuweichen scheinen, sind nicht diejenige, die als unwesentliche Ausnahmen abgetan werden dürfen. Sie dienen vielmehr als historische Zeugnisse, die die Besonderheiten des Siciliano-Topos zu Haydns Zeit bekanntmachten, also

die Eigenschaften, die durch Schlüsselwörter wie etwa Mannigfaltigkeit, Uneinheitlichkeit und Flexibilität charakterisiert werden können. Andererseits ließen sich in der Kompositionspraxis zahlreiche Exemplare ausfindig machen, die Überlappungen mit anderen Topoi zeigten. Dabei sind insbesondere die Pastorale und die Gigue von großer Bedeutung, wie dies auch in den zeitgenössischen Schriften abzulesen ist. Derartige Beispiele dokumentieren, dass der Bereich des Siciliano trotz der Differenzierungsversuche von Seiten der Theoretiker nicht trennscharf von den verwandten Topoi abgegrenzt werden konnte, sondern mit diesen vielmehr eng zusammenhing. In semantischer Hinsicht ist nämlich der Siciliano größtenteils von der Pastorale abhängig. Die unterschiedlichen Ausdrucksrichtungen des Dur- und Moll-Siciliano können erst in der Vorstellungswelt der Pastorale vermittelt werden, die zwei gegensätzliche Gefühlszustände hervorrufen kann: Heiterkeit sowie das Glück der ländlichen Idylle und Melancholie aufgrund von Vergänglichkeit und Liebesschmerz). In Hinsicht auf den tänzerischen Charakter des Siciliano, der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich herauskristallisierte, spielte das Verhältnis zur Gigue eine nicht geringe Rolle. Ohne den engen Zusammenhang der beiden Topoi wäre Haydn wohl nicht auf die Idee gekommen, den Werkzyklus des *Streichquartetts op. 33/5* mit einem Variationsatz über ein Siciliano-Thema zu schließen, da für ihn die Gigue eine präferierte Option für den Finalsatz war. Angesichts der kompositionspraktischen Ebene erscheint es somit angemessen, den Siciliano als „Begriff mit verschwommenen Rändern“ zu verstehen. Abgesehen von der Taktart (6/8- oder 12/8-Takt) – die wohl einzige unentbehrliche Voraussetzung für den Siciliano-Topos – gab es kein weiteres Merkmal, das alle Siciliani miteinander gemein hatten. Vielmehr waren einzelne Werke, die mit dem Begriff „Siciliano“ überschrieben waren, lediglich durch bestimmte Aspekte miteinander verknüpft.

Unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Siciliano-Praxis ist es somit problematisch, lediglich theoretische Definitionen als Maßstab für die Werkanalyse zu nehmen. Ein derartiges Vorgehen basiert auf der stillschweigenden Annahme, der Topos des Siciliano sei in der Zeit des klassischen Stils bereits „versteinert“ gewesen. Dies lässt sich jedoch in zweierlei Hinsicht nicht aufrechterhalten. Erstens zeichnen sich musikalische Topoi in der Kompositionspraxis für gewöhnlich durch ein breites Spektrum an Erscheinungsformen aus, wie im Falle des Siciliano-Topos exemplarisch deutlich wird. Zweitens wurden musikalische Topoi von Komponisten der „Wiener Klassik“ keineswegs bloß als invariable historische „Gemeinsprache“ rezipiert. Haydn etwa setzte sich in vielen seiner Werke kritisch mit

verschiedenen musikalischen Topoi auseinander und trug damit wesentlich zu ihrer Erweiterung und Aktualisierung bei. Unter Berücksichtigung dieser Aktualisierungstendenz können der Ausgangspunkt und Maßstab für die Werkanalyse einzig aus der Kompositionspraxis selbst ableitet werden.

Vor diesem Hintergrund zielte **Kapitel 3** darauf ab, bemerkenswerte Tendenzen und Merkmale des Siciliano anhand ausgewählter Kompositionen herauszuarbeiten, um die Umrisse der zeitgenössischen Siciliano-Praxis begrifflich zu machen. Darüber hinaus wurde Haydns Siciliano-Schaffen im Vergleich zur allgemeinen Siciliano-Praxis betrachtet. Dabei wurde festgestellt, dass Haydns Siciliani, sieht man von Aspekten wie etwa Tempoangabe oder der rhythmischen Gestaltung des ersten Taktes einmal ab, größtenteils die zeitgenössische Praxis angemessen repräsentieren. Einige Tendenzen sind sogar in aller Deutlichkeit in Haydns Siciliani ausgeprägt: Zu nennen seien vor allem 1) die Behandlung des punktierten Rhythmus, 2) die Kontrastierung des Anteils des punktierten Rhythmus in einer mehrteiligen Formanlage, und 3) die Verwendung optionaler Bestandteile wie etwa den neapolitanischen Sextakkord, den *Schleifer* oder den Liegeton am Satzanfang. Diese „äußerliche“ Anpassung an die zeitgenössischen Tendenzen führte einerseits zur klaren Wiedererkennbarkeit des zugrundeliegenden Topos, andererseits aber auch dazu, dass dadurch eine Voraussetzung für Haydns weitere kompositorische Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos gebildet wurde: Dadurch, dass ein ganzer Satz aus einem an sich einfachen, „unpersönlichen“ Siciliano-Gedanken hervorgeht, wird die für Haydn spezifische Entwicklungsweise dieses Gedankens umso deutlicher hervorgehoben. Eines der wesentlichen Merkmale von Haydns Siciliano-Kompositionen liegt gerade in der Koexistenz dieser beiden Tendenzen.

Im zweiten Teil der Dissertation wurde Haydns kompositorische Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos anhand einzelner Werke betrachtet. Da sich die Entstehungsdaten seiner Siciliano-Kompositionen von den ausgehenden 1750er Jahren bis 1797 erstreckten, also beinahe über Haydns gesamte Schaffenszeit, lassen sich dort einige stilistische Wandlungen erkennen. Daher wurden Haydns Siciliano-Schaffen in drei Stadien untergliedert, die den drei Kapiteln des zweiten Teils dieser Arbeit entsprechen. Beim ersten Stadium handelt es sich um seine Siciliani bis ca. 1770 (**Kapitel 4**). Haydns erster Siciliano, der zweite Satz aus der *Sinfonie Hob. I:27*, wurde wahrscheinlich nach einem Modell komponiert, das wohl auf einen

neapolitanischen Komponisten zurückgeht. Die in jeder Hinsicht vorhandene Einfachheit, die diesen Siciliano-Satz kennzeichnet, weicht nämlich deutlich von der Stilrichtung der langsamen Sätze aus den „Vor-Eszterházyischen“-Sinfonien, zu denen die *Sinfonie Hob. I:27* gehört, ab. Die Siciliani in den 1760er Jahren hingegen zeigen, dass Haydn mit Blick auf die je unterschiedlichen Gattungsansprüche und die wechselnden Gelegenheiten verschiedene Gestaltungs- und Entwicklungsweisen eines Siciliano-Gedankens erprobte. Dies ließ sich insbesondere durch den Vergleich dreier e-Moll-Siciliani (zweiter Satz der *Sinfonie Hob. I:12*, Kopfsatz der *Klaviersonate Hob. XVI:47^{bis}* und dritter Satz des *Streichquartetts op. 17/1*) aufzeigen, da diese innerhalb eines relativ engen Zeitraums entstandenen „Schwesterwerke“ aus einem mehr oder weniger gemeinsamen Gedanken entwickelt wurden. Darüber hinaus waren in diesem Stadium bereits Haydns kompositionsstrategische Verwendungsweisen der für den Siciliano-Topos charakteristischen Elemente erkennbar. Die punktierte Figur erklingt zumeist bereits zu Beginn aller relevanten Formabschnitte und übernimmt dadurch eine formartikulierende Funktion. Die zwei optionalen Bausteine, der neapolitanische Sextakkord und der *Schleifer*, wurden nicht nur zur Verdeutlichung des zugrundeliegenden Siciliano-Topos eingesetzt; im zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:46* etwa fungiert der Neapolitaner auch als tonaler und formaler Wendepunkt im Rahmen der Sonatenform. Im Kopfsatz des *Streichtrios Hob. V:13* und im zweiten Satz des *Oktetts Hob. X:6* trägt der *Schleifer* zur Hervorhebung kontrastierender Taktgruppen bei. Die kompositionsstrategische Verwendung der genannten Elemente lässt sich auch in den nachfolgenden Siciliano-Kompositionen erkennen (vgl. etwa die Beibehaltung der punktierten Figur in der melodischen Variation und die Funktion der beiden optionalen Komponenten im zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:81*). In diesem Sinne waren die bis ca. 1770 komponierten Werke keine bloße „Vorstufe“, sondern sie bildeten bereits eine wichtige Grundlage für Haydns weitere Auseinandersetzung mit dem Siciliano-Topos.

Das zweite Stadium bilden die Werke, die um 1770 entstanden sind (**Kapitel 5**). Die Siciliani aus diesem Zeitraum zeichnen sich dadurch aus, dass Haydn in ihnen verschiedene Variationstechniken verwendet, die auch in seinem allgemeinen Schaffen eine wesentliche Rolle spielten. Eine Besonderheit dieser Werke liegt jedoch nicht in der Einführung des Variationsprinzips an sich, sondern vielmehr darin, dass die Variationstechniken unter formalen Gesichtspunkten systematisch durchgeführt wurden. In den *Streichduos Hob. VI:3* und *Hob. VI:6* sowie in der *Klaviersonate Hob. XVI:38* führte Haydn die Idee der *veränderten*

Reprise ein, die wohl auf C. Ph. E. Bach zurückgeht. Kennzeichnend ist dabei, dass charakteristische rhythmische Figuren oder Kernnoten auch bei der melodischen Variation in der *veränderten Reprise* zumeist unberührt bleiben, weswegen die ursprüngliche Melodie trotz Veränderungen deutlich wahrgenommen werden kann. Während die *veränderten Reprisen* in den beiden Duo-Sätzen als auskomponierte Wiederholungen der Exposition aufzufassen sind, übt die *veränderte Reprise* in der *Klaviersonate Hob. XVI:38* auch einen Einfluss auf die melodische Gestaltung der formalen Reprise aus. Dadurch konnte die *veränderte Reprise* als eigenständiger Formteil in den Verlauf des Satzes integriert werden. Im dritten Satz des *Streichquartetts op. 9/1* tragen die Variation des rhythmischen Musters und der kontinuierliche Expositionstyp dazu bei, die prozessuale und zugleich zyklische Konzeption zu verwirklichen. Ein weiteres Charakteristikum dieses Satzes liegt darin, dass die punktierte Figur als Folge des melodischen Variationsvorgangs erscheint. Der Siciliano-Topos dient dort somit nicht als Ausgangspunkt des Satzes, sondern tritt erst im Nachhinein in den Vordergrund. Während die beiden oben genannten Variationsverfahren – die *veränderte Reprise* und die Variation des rhythmischen Musters – diejenige waren, mit denen sich Haydn im selben Zeitraum intensiv auseinandersetzte, wurde im dritten Satz des *Streichquartetts op. 20/5* die sogenannte *cantus-firmus*-Technik eingeführt, die in den Variationssätzen der späten 1780er und der 1790er Jahre eine bedeutende Rolle spielte. Dieser Siciliano-Satz war *de facto* der erste Ansatz dieser Variationstechnik bei Haydn und gilt somit auch als Meilenstein innerhalb von Haydns Gesamtschaffen. Die *cantus-firmus*-Variation ermöglichte dem Komponisten, das Siciliano-Thema bei jeder Wiederkehr mit einer neuen Verzierung zu kolorieren, ohne jedoch den einfachen, tanzartig-symmetrischen Charakter der ursprünglichen Melodie zu gefährden. Darüber hinaus gelang es Haydn in diesem Satz, einen musikalischen Kontrast zwischen dem Haupt- und Seitenthema herzustellen, indem das Seitenthema, das ursprünglich aus der Grundidee des Hauptthemas abgeleitet wurde, mithilfe der Variation des rhythmischen Musters gestaltet wurde. Die genannten Siciliano-Kompositionen um 1770 spiegeln einerseits Haydns zunehmendes Interesse an der Variation als Kompositionstechnik und Form wider. Andererseits öffnete die Einführung des Variationsprinzips eine neue Dimension sowohl für die Geschichte des Siciliano im Allgemeinen als auch für Haydns kompositorische Auseinandersetzung mit diesem Topos im Besonderen.

Das dritte Stadium von Haydns Siciliano-Schaffen besteht aus den Werken der 1780er und 1790er Jahre (**Kapitel 6**). Dieses Stadium zeichnet sich durch die Weiterentwicklung der Variationsverfahren und die Mannigfaltigkeit formaler Optionen aus. In formaler Hinsicht sind die strophische Variationsform und die ABA-Form unter dem Gesichtspunkt bemerkenswert, dass diesen Formschemata eine grundsätzliche Änderung im musikalischen Charakter innerhalb eines Werkes innewohnt. Aus der Analyse der betreffenden Werke ging jedoch hervor, dass Haydn dazu tendierte, auch in den augenscheinlich kontrastierenden Formteilen musikalische Zusammenhänge mit anderen Formteilen herzustellen, um so eine Vorstellung von musikalischer Einheit zu verwirklichen. Im Finalsatz aus op. 33/5 wird nicht nur die Parallelität zum ursprünglichen Siciliano-Thema in allen Variationen in hohem Maße beibehalten. Dort spielt der den ganzen Satz durchdringende Halbtonschritt auch eine wesentliche Rolle. Im zweiten Satz der *Sinfonie Hob. I:81* wird die Konzeption einer symmetrischen Form dadurch verwirklicht, dass das Thema am Schluss in der ursprünglichen Gestalt wiederkehrt. Außerdem wird auch im *Minore*-Teil (Variation II) über den neapolitanischen Sextakkord ein Zusammenhang mit dem zugrundeliegenden Siciliano-Topos erzeugt. Haydns Neigung zur Einheitsbildung in Bezug auf die gesamte Variationsreihe wurde durch den Vergleich mit Mozarts Variationsverfahren verdeutlicht, dessen Charakteristikum in der Auszierung und Verfeinerung der ursprünglichen Melodie liegt. Diese Neigung Haydns zeigt sich auch in den in der ABA-Form gestalteten Werken, obwohl deren Mittelteil in mancherlei Hinsicht einen deutlichen Kontrast zu den Rahmenteilen ausprägt. Insbesondere im B-Teil des Kopfsatzes aus dem *Streichquartett op. 76/5* wird das Siciliano-Motiv, das dem Eröffnungsthema des A-Teils entstammt, mittels motivisch-thematischer Arbeit entwickelt, woraus sich ein unverkennbarer motivischer Zusammenhang zwischen den beiden Formteilen ergibt.

Im dritten Stadium setzte sich die Tendenz fort, dass Haydn sich kritisch mit der Konvention der Themenbildung im Siciliano auseinandersetzte. Ein bedeutender Ansatz für diese Tendenz wurde bereits im *Streichquartett op. 9/1* beobachtet, in dem die punktierte Siciliano-Figur entgegen der Konvention nicht im Hauptthema, sondern erst im Nachhinein in der Melodie auftritt. In den Streichquartettsätzen der späten 1780er und 1790er Jahre hingegen wird die quadratische Struktur des Siciliano-Themas durch die Erweiterung des Taktes (op. 54/1), durch die Versetzung von Taktschwerpunkten (op. 71/1) sowie durch die flexible Führung der unteren Stimmen (op. 76/5) gelockert. Das Eröffnungsthema im Mittelsatz des

Clarinokonzerts Hob. VIIe:1 lässt sich auch vor diesem Hintergrund verstehen, da es sich durch ein inkongruentes Verhältnis von artikulatorischer Gruppierung und Taktstruktur auszeichnet. Derartige Verfahren bedeuten jedoch keineswegs eine Abkehr vom herkömmlichen Siciliano-Topos; vielmehr lässt sich daran Haydns künstlerisches Bestreben ablesen, das Ausdruckspotenzial durch gezieltes Experimentieren zu erweitern.

Die oben erwähnten Tendenzen, die das dritte Stadium kennzeichnen, deren Wurzeln jedoch bereits in den um 1770 geschriebenen Werken lagen, kulminierten im Kopfsatz des *Streichquartetts op. 76/5* (1797). Bemerkenswert ist an diesem Satz die Formkonzeption, die keiner gewöhnlichen Formkategorie zugeordnet werden kann. Dem Satz wurde erstens eine erweiterte Coda hinzugefügt, die die Symmetrie der ursprünglichen ABA-Form empfindlich stört. Zweitens wurden weiterhin Aspekte der strophischen Variation (A- und A'-Teil) und der Sonatenform-Durchführung (B-Teil und Coda) integriert. Die Integration verschiedener Formkonzeptionen ermöglichte, das Siciliano-Thema – in melodischer Hinsicht weist es wiederum „unpersönliche“ Züge auf – mithilfe unterschiedlicher Verfahren weiträumig zu entwickeln: Im A- und A'-Teil wird das Thema nämlich melodischen (und zum Teil harmonischen) Veränderungen unterworfen, im B-Teil und in der Coda hingegen mithilfe von motivisch-thematischer Arbeit weiterentwickelt sowie Änderungen im musikalischen Charakter unterzogen. In den letztgenannten Formteilen knüpft das Thema sogar an den polyphonen Stil und den *Sturm-und-Drang*-Stil an, also an diejenigen Stilrichtungen, deren Genese tatsächlich keinen Berührungspunkt mit dem Siciliano-Topos hatte. Nicht zu übersehen ist dabei jedoch, dass Haydn die Erkennbarkeit des zugrundeliegenden Topos trotz grundsätzlicher Charakteränderungen dadurch gewährleistet, dass die charakteristische punktierte Figur unverändert beibehalten wird. In diesem 1797 entstandenen Satz lotete Haydn also das Entwicklungspotenzial des Siciliano-Themas in vollem Maße aus.

Andererseits lässt sich aber auch vermuten, dass Haydns Erweiterungsversuche gerade vor dem Hintergrund des Siciliano-Topos möglich waren, der aufgrund seiner unscharfen Grenzen flexibel behandelt werden konnte.

Die analytische Betrachtung im zweiten Teil dieser Arbeit machte deutlich, dass Haydns Siciliano-Kompositionen in erster Linie durch sein künstlerisches Bestreben geprägt war, auf der Grundlage des geläufigen Siciliano-Vokabulars mithilfe der Kompositionsverfahren, die in seinem allgemeinen Schaffen entwickelt wurden, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu

erschließen. Insbesondere in den „seriösen“ Gattungen wie Sinfonie, Streichquartett, Klaviertrio und Klaviersonate lässt sich eine ausgesprochene Wechselwirkung zwischen der „Gemeinsprache“ des Topos und dem Personalstil erkennen. Haydns kompositorische Auseinandersetzung hatte somit eine Aktualisierung des Siciliano-Topos zur Folge und keineswegs dessen „Versteinerung“ (Wiesend).⁴²² Die Siciliano-Kompositionen Haydns dokumentieren, dass die Tradition des Siciliano auch in der Zeit des klassischen Stils durchaus lebendig war. „Die wahre Tradition ist“ – so äußerte sich Igor Strawinsky in seinem Vortrag über die musikalische Komposition – „nicht Zeuge einer abgeschlossenen Vergangenheit; sie ist eine lebendige Kraft, welche die Gegenwart anregt und belehrt“.⁴²³ Und Strawinsky fährt fort: „man knüpft an eine Tradition an, um etwas Neues zu machen“.⁴²⁴ Für Haydn war der Siciliano nichts anderes als eine Tradition im Sinne von Strawinsky, also etwas, das die notwendige Grundlage für die Schaffung von Neuem bildete.

⁴²² Siehe **Einleitung**, Anm. 3.

⁴²³ Igor Strawinsky, *Schriften und Gespräche*, S. 207.

⁴²⁴ Ebd., S. 208.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Historische Schriften

- Agricola, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst*. Berlin 1757. Nachdruck, Celle 1966.
- Anonym: Rezension zu *XII Variations sur le Thème: Ein Mädchen oder Weibchen, pour le Pianoforte, avec un Violoncelle obligé, composé par L. van Beethoven. No. 6. à Vienne chez F. Traeg. (Prix 12 Gr.)*. *VIII Variations sur le Thème: Mich brennt' ein heisses Fieber, pour le Pianoforte, composé par L. van Beethoven. No. 7. à Vienne chez F. Traeg. (Prix 11 Gr.)* In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1/23 (März 1799), Sp. 366–368.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 2 Bde. Berlin 1753 u. 1762. Nachdruck, hrsg. von Wolfgang Horn, Kassel 2003.
- Brossard, Sébastien de: *Dictionnaire de Musique*. Paris, 1703. Nachdruck, Amsterdam 1964.
- Daube, Johann Friedrich: *Der Musikalische Dilettant*. Wien 1773. Nachdruck, in: *Musiktheoretische Quellen 1750–1800; gedruckte Schriften von J. Riepel, H. Chr. Koch, J. F. Daube und J. A. Scheibe*, hrsg. von Ulrich Kaiser, Berlin 2007.
- Gerber, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. 4 Bde. Leipzig 1812–1814. Nachdruck, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790–1792) und Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812–1814)*, hrsg. von Ottmar Wessely, Graz 1966–1977.
- Gervasoni, Carlo: *La scuola della musica*. Piacenza 1800. Nachdruck, Bologna 1969.
- Grassineau, James: *A Musical Dictionary*. London 1740. Nachdruck, New York 1966.
- Kirnberger, Johann Philipp: *Recueil d'Airs de danse Caractéristiques*. Berlin/Amsterdam 1777. Nachdruck, hrsg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden/Leipzig 1995.
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. 1. Teil: Rudolstadt 1782; 2. Teil: Leipzig 1787; 3. Teil: Leipzig 1793. Studienausgabe, hrsg. von Jo Wilhelm Siebert, Hannover 2007.
- *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main, 1802. Nachdruck, Hildesheim 1964.
- *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für die Dilettanten*. Leipzig 1807. Nachdruck, Hildesheim 1981.

- Kollmann, Augustus Frederic Christopher: *An Essay on Practical Musical Composition. According to the Nature of That Science and the Principles of the Greatest Musical Authors*. London 1799. Nachdruck, New York 1973.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin 1765. Nachdruck, Hildesheim 1970.
- Mattheson, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg 1713. Nachdruck, Hildesheim 1993.
- *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739. Studienausgabe, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel 1999.
- Michaelis, C. F.: *Ueber die musikalische Wiederholung und Veränderung*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 5/13 (Dezember 1803), Sp. 197–200.
- Milchmeyer, Johann Peter: *Die wahre Art Pianoforte zu spielen*. Dresden 1797.
- Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg 1756. Nachdruck, Kassel 2002.
- Quanz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Berlin 1752. Nachdruck, Kassel 1983.
- Riedt, Friedrich Wilhelm: *Betrachtungen über die willkürlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bey Ausführung einer Melodie*. In: Friedrich Wilhelm Marpurg (Hrsg.): *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, S. 95–118. Berlin 1756.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 4 Bde. Leipzig, 1771–1774. Nachdruck, Hildesheim 1967–1970.
- Tosi, Pier Francesco: *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna 1723.
- Türk, Daniel Gottlob: *Klavierschule*. Leipzig/Halle 1789. Nachdruck, Kassel 1997.
- Vogler, Georg Joseph: *Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied God Save the King*. Frankfurt am Main 1793.
- Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig 1732. Nachdruck, Kassel 1967.
- Wilke, Johann Georg: *Musikalisches Handwörterbuch*. Weimar 1786.
- Zedler, Johann Heinrich: *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. 64 Bde. Halle/Leipzig 1732–1754.

Historische Biographien und Dokumente

- Bartha, Dénes (Hrsg.): *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel 1965.
- Carpani, Giuseppe: *Haydn. Sein Leben*. Milano 1812. Deutsche Übersetzung von Johanna Fürstauer. St. Pölten/Salzburg 2009.

Dies, Albert Christoph: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Wien 1810. Nachdruck, Kassel 1976.

Griesinger, Georg August: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig 1810. Nachdruck, Hildesheim 1981.

Kataloge

Augsbach, Horst (Hrsg.): *Johann Joachim Quantz. Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV)*. Stuttgart 1997.

Benton, Rita (Hrsg.): *Ignace Pleyel: A Thematic Catalogue of His Compositions*. New York 1977.

Brown, A. Peter (Hrsg.): *Carlo d'Ordonez 1734–1786: A Thematic Catalog*. Detroit 1978.

Deutsch, Otto Erich (Hrsg.): *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Kassel 1978.

Evans, Angela u. Robert Dearling (Hrsg.): *Josef Mysliveček (1737–1781): A Thematic Catalogue of His Instrumental and Orchestral Works*. München 1999.

Gericke, Hannelore: *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*. Graz/Köln 1960.

Haberkamp, Gertraut (Hrsg.): *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog*. München 1981.

Helm, Eugene: *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*. New Haven 1989.

Herrmann, Hildegard (Hrsg.): *Thematisches Verzeichnis der Werke von Joseph Eybler*. München 1976 (= Musikwissenschaftliche Schriften 10).

Hill, George R. (Hrsg.): *A Thematic Catalog of the Instrumental Music of Florian Leopold Gassmann*. Hackensack 1976 (= Music Indexes and Bibliographies 12).

Hoboken, Anthony van (Hrsg.): *Joseph Haydn: thematisch-bibliographisches Werverzeichnis*. 3 Bde. Mainz 1957–1978.

Kinsky, Georg u. Hans Halm (Hrsg.): *Das Werk Beethovens: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. München 1955.

Köchel, Ludwig von (Hrsg.): *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. Wiesbaden ⁸1983.

Larsen, Jens Peter (Hrsg.): *Drei Haydn Kataloge*. Kopenhagen 1941.

LaRue, Jan (Hrsg.): *A Catalogue of 18th-Century Symphonies*. Bloomington 1988.

Michelitsch, Helga: *Das Orchester- und Kammermusikwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog*. Wien 1966 (= Tabulae musicae austriacae VI).

Padrta, Karel: *Franz Krommer (1759–1831): Thematischer Katalog seiner musikalischen Werke*. Prag 1997.

Poštolka, Milan (Hrsg.): *Thematisches Verzeichnis der Sinfonien Pavel Vranickýs*. Prag 1967.

Weinmann, Alexander (Hrsg.): *Johann Georg Albrechtsberger: Thematischer Katalog seiner weltlichen Kompositionen*. Wien 1987 (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 1/5).

——— (Hrsg.) *Themen-Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptiste Wanhal*. Wien 1987.

Sekundärliteratur

Agawu, Kofi: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton 1991.

——— *Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects*. In: *Passagen: IMS Kongress Zürich 2007*, hrsg. von Laurenz Lütteken u. Hans-Joachim Hinrichsen, S. 38–69. Kassel 2008.

Allanbrook, Wye Jamison: *Rhythmic Gesture in Mozart. Le nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago 1983.

——— *Mozart's K331, First Movement: Once More, with Feeling*. In: Danuta Mirka u. Kofi Agawu (Hrsg.): *Communication in Eighteenth-Century Music*, S. 254–282. Cambridge 2008.

Badura-Skoda, Eva: *Siciliana-Tempi and Haydn's Sicilianos*. In: László Vikárius u. Vera Lampert (Hrsg.): *Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, S. 127–138. Lanham 2005.

Barrett-Ayres, Reginald: *Joseph Haydn and the String Quartet*. London 1974.

Bockholdt, Rudolf: *Liebe zu einer unterschätzten Komposition Joseph Haydns. Die Finalsätze von Haydns „Russischem“ Quartett in G-Dur und Mozarts „Haydn“-Quartett in d-Moll*. In: Ders.: *Studien zur Musik der Wiener Klassik. Eine Aufsatzsammlung zum 70. Geburtstag des Autors*, S. 61–70. Bonn 2001.

Bonds, Mark Evan: *The Sincerest Form of Flattery? Mozarts «Haydn» Quartets and the Question of Influence*. In: *Studi musicali* 22/2 (1993), S. 365–409.

——— *Haydn's 'cours de la composition' and the Sturm und Drang*. In: W. Dean Sutcliffe (Hrsg.): *Haydn Studies*, S. 152–176. Cambridge 1998.

Brook, Barry S.: *Sturm und Drang and the Romantic Period in Music*. In: *Studies in Romanticism* 9/4 (1970), S. 269–284.

- Brown, A. Peter: *Problems of Authenticity in Two Haydn Keyboard Works (Hoboken XVI:47 and XIV:7)*. In: *Journal of American Musicological Society* 25/1 (1972), S. 85–97.
- *Joseph Haydn and C. P. E. Bach: The Question of Influence*. In: Jens Peter Larsen, Howard Serwer u. James Webster (Hrsg.): *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference Washington D. C., 1975*, S. 158–164. New York 1981.
- *Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style*. Bloomington 1986.
- Caplin, William: *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York 1998.
- *On the Relation of Musical Topoi to Formal Function*. In: *Eighteenth-Century Music* 2/1 (2005), S. 113–124.
- Carapezza, Paolo Emilio: *Canzoni popolari alla siciliana cioè alla catanese ed alla palerminata*. In: *Rivista italiana di musicologia* 8 (1978), S. 118–141.
- Cherbuliez, Antoine-Elysée: *Bemerkungen zu den „Haydn“-Streichquartetten Mozarts und Haydns „russischen“ Streichquartetten*. In: *Mozart-Jahrbuch* 1959, S. 28–45.
- Cobbett, Walter Willson (Hrsg.): *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. 2 Bde. London 1929–1930.
- Danckwardt, Marianne: *Mozarts „ganz neue besondere Art“ zu schreiben: Der Kopfsatz aus dem Streichquartett KV 458 (1784)*. In: *Mozart-Jahrbuch* 1984/85, S. 24–31.
- *Hornsignale in Joseph Haydns Sinfonien*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 67/1 (2010), S. 36–44.
- Dent, Edward J.: *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*. London 1905. Nachdruck, London 1960.
- Drabkin, William: *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*. Westport 2000.
- Edwall, Harry R.: *Ferdinand IV and Haydn's Concertos for the Lira organizzata*, in: *Musical Quarterly* 48/2 (1962), S. 190–203.
- Edward, George: *The Nonsense of an Ending: Closure in Haydn's String Quartets*. In: *Musical Quarterly* 75/3 (1991), S. 227–254.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* 29 (1955), S. 323–349.
- Feder, Georg: *Probleme einer Neuordnung der Klaviersonaten Haydns*. In: Anna Amalie Abert u. Wilhelm Pfannkuch (Hrsg.): *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, S. 92–103. Kassel 1963.
- *Haydn's Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*. München 1998.
- Finscher, Ludwig: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*. Kassel 1974.
- *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber 2000.

- „*Sturm und Drang*“ in der Musikgeschichte? In: Hermann Danuser (Hrsg.): *Ludwig Finscher. Geschichte und Geschichten: Ausgewählte Aufsätze zur Musiktheorie*, S. 53–74. Mainz 2003.
- Fischer, Kurt von: Einleitung zu: *Die Variation*, S. 3–6. Köln ca. 1956 (= Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte 11).
- *Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*. In: Dagmar Weise (Hrsg.): *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, S. 117–130. Bonn 1957.
- *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. frç. 6771 (Codex Reina=PR)*. In: *Musica disciplina* 11 (1957), S. 38–78.
- Fischer, Wilhelm: *Zwei neapolitanische Melodietypen bei Mozart und Haydn*. In: *Mozart-Jahrbuch* 1960/61, S. 7–21.
- Flotzinger, Rudolf: „*Wiener Klassik*“ und „*Volksmusik*“. In: Ingrid Fuchs (Hrsg.): *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien. Bericht*, Bd. I, S. 209–216. Tutzing 1993.
- Gallo, F. Alberto: *Due ‚Siciliane‘ del Trecento*. (= *Ricerche sulla musica A. S. Giustina di Padova all’inizio del Quattrocento II.*) In: *Annales musicologiques* 7 (1964–1977), S. 43–50.
- Geiringer, Karl: *Joseph Haydn: Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Eine Biographie*. München ²1986.
- Gerlach, Sonja: *Die chronologische Ordnung von Haydns Sinfonien zwischen 1774 und 1782*. In: *Haydn-Studien* 2/1 (1969), S. 34–66.
- *Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie*. München 1996 (= *Haydn-Studien* 7/1-2).
- Gjerdingen, Robert: *Music in the Galant Style*. New York 2007.
- Grave, Floyd u. Margaret Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*. New York 2006.
- Gresham, Carolyn D.: *Stylistic Features of Haydn’s Symphonies from 1768 to 1772*. In: Jens Peter Larsen, Howard Serwer u. James Webster (Hrsg.): *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference Washington D.C., 1975*, S. 431–434. New York 1981.
- Haid, Gerlinde: *Siciliano als Typus Weihnachtlicher Volksmusik*. In: Thomas Hochradner u. Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *175 Jahre »Stille Nacht! Heilige Nacht!« Symposiumsbericht*, S. 135–146. Salzburg 1994 (= Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte 5).
- Hailparn, Lydia: *Variation Form from 1525 to 1750*. In: *The Music Review* 22 (1961), S. 283–287.
- Harrison, Bernard: *Haydn’s Keyboard Music. Studies in Performance Practice*. Oxford 1997.
- Hatten, Robert S.: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington/Indianapolis 2004.
- Heartz, Daniel: *Haydn, Mozart and the Viennese School 1740–1780*. New York 1995.
- Heimo, Ethan: *Haydn’s Symphonic Forms. Essays in Compositional Logic*. Oxford 1995.

- Hell, Helmut: *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. N. Porpora – L. Vinci – G. B. Pergolesi – L. Leo – N. Jommelli*. Tutzing 1971 (= Münchner Veröffentlichung zur Musikgeschichte 19).
- Hepokoski, James u. Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford 2006.
- Hughes, Rosemary: *Haydn*. London ⁵1989.
- Irving, John: *Mozart: The 'Haydn' Quartets*. Cambridge 1998.
- Istvánsffy, Tibor: *Zur Rezeption der ungarischen (Zigeuner)-Musik bei Haydn, Mozart und Beethoven*. In: Anita Awosusi (Hrsg.): *Die Musik der Sinti und Roma*, Bd. 1: *Die ungarische „Zigeunermusik“*, S. 101–126. Heidelberg 1996.
- Jung, Hermann: *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*. Bern 1980 (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 9).
- Kamien, Roger: *Aspects of the Neapolitan Sixth Chord in Mozart's Music*. In: Hedi Siegel (Hrsg.): *Schenker Studies*, S. 94–106. New York 1990.
- Keller, Hans: *The Great Haydn Quartets. Their Interpretation*. Lonon 1986.
- Kimmel, William: *The Phrygian Inflection and the Appearance of Death in Music*. In: College Music Symposium 20 (1980), S. 42–76.
- Kirkendale, Warren: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*. Tutzing 1966.
- Kolk, Joel: „*Sturm und Drang*“ and Haydn's Opera. In: Jens Peter Larsen, Howard Serwer u. James Webster (Hrsg.): *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference Washington D.C., 1975*, S. 440–445. New York 1981.
- Kos, Koraljka: *Die angeblichen Zitate von Volksmusik in Werken der Wiener Klassiker*. In: Ingrid Fuchs (Hrsg.): *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien. Bericht*, Bd. I, S. 225–240. Tutzing 1993.
- Krones, Hartmut: *Beobachtungen zur Sonatenhauptsatzform im Streichquartettsschaffen einiger Zeitgenossen Joseph Haydns*. In: Haydn-Studien 7, 3/4 (1998), S. 328–343.
- *Annotation zum Sturm und Drang bei Joseph Haydn*. In: Bert Siegmund (Hrsg.): *Sturm und Drang in Literatur und Musik. XXIX. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 11. bis 13. Mai 2001*, S. 109–122. Michaelstein 2004.
- Krummacher, Friedhelm: *Geschichte des Streichquartetts I: Die Zeit der Wiener Klassik*. Laaber 2005 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 6/1).
- Kunze, Stefan: *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*. Laaber 1993 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 1).
- Landon, H. C. Robbins: *The Symphonies of Joseph Haydn*. London 1955.
- *Haydn: Chronicle and Works I: The Early Years 1732–1765*. London 1994.
- *Haydn: Chronicle and Works II: Haydn at Eszterháza 1766–1790*. London 1994.

- Lang, Robert: *Entstehung und Tradition des Begriffs „Neapolitan Sixth“*. In: *Die Musikforschung* 52, 3 (1999), S. 306–317.
- *»Neapolitanische Schule«. Lokalstilistische Ausprägungen in der Oper des Settecento*. Frankfurt am Main 2001 (= *Perspektiven der Opernforschung* 8).
- Larsen, Jens Peter: *Eine bisher unbeachtete Quelle zu Haydns frühen Klavierwerken*. In: Dagmar Weise (Hrsg.): *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, S. 188–195. Bonn 1957.
- *Der Stilwandel in der österreichischen Musik zwischen Barock und Wiener Klassik*. In: Vera Schwarz (Hrsg.): *Der junge Haydn. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und Klassik. Bericht der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz*, S. 18–30. Graz 1972.
- Leisinger, Ulrich: *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*. Laaber 1994 (= *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft* 23).
- Mackensen, Karsten: *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts*. Kassel 2000.
- Mayeda, Akio: *Nicola Antonio Porpora und der junge Haydn*. In: Vera Schwarz (Hrsg.): *Der junge Haydn. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und Klassik. Bericht der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz*, S. 41–58. Graz 1972.
- McKay, Nicholas: *On Topics Today*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4, 1/2 (2007), S. 159–183.
- Monelle, Raymond: *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington 2006.
- Monk, Dennis Craig: *Style Change in the Slow Movement of the Viennese Symphony: 1740–1777*. 2 Bde. Dissertation, University of California, 1971.
- Novack, Saul: *The Significance of the Phrygian Mode in the History of Tonality*. In: *Muscellanea musicologica* 9 (1977), S. 82–127.
- November, Nancy: Rezension zu William Drabkin: *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets* (Westport 1999). In: *Music Analysis* 21/2 (2002), S. 245–255.
- Petrobelli, Pierluigi: *Haydn e lo Sturm und Drang*. In: Chigiana. *Rassegna annuale di studi musicologici* 36 (1979), S. 65–72.
- Pirrotta, Nino: *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*. In: *L'Ars Nova italiana del trecento. Convegni di studio 1961–1967*, S. 97–112. Florenz 1968.
- *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*. In: F. Alberto Gallo (Hrsg.): *L'Ars Nova italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17–22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia*, S. 431–441. Bologna 1970.

- *New Glimpses of an Unwritten Tradition*. In: Laurence Berman (Hrsg.): *Words and Music: The Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt by Sundry Hands*, S. 271–291. Harvard 1972.
- *La siciliana trecentesca*. In: *Musica popolare e musica d'arte nel tardo medioevo. Testi della I Giornata di studi sulla Musica medievale Palermo, maggio 1981*, S. 297–308. Palermo 1982.
- Raab, Armin, Christine Siegert u. Wolfram Steinbeck (Hrsg.): *Das Haydn-Lexikon*. Laaber 2010.
- Randall, J. K.: Haydn: *String Quartet in D Major, Op. 76, No. 5*. In: *The Music Review* 21 (1960), S. 94–105.
- Ratner, Leonard G.: *Classical Music: Expression, Form and Style*. New York 1980.
- Robinson, Michael F.: *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford 1972.
- Rosen, Charles: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*. Deutsche Übersetzung von Traute M. Marshall. Kassel 1999.
- Rummenhüller, Peter: *Sprachähnlichkeit von Musik im Zeitalter der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*. In: Helga de la Motte-Haber u. Oliver Schwab-Felisch (Hrsg.): *Musiktheorie*, S. 127–137. Laaber 2005 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2).
- Sandberger, Adolf: *Zur Geschichte der Haydn'schen Streichquartetts*. In: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte I*, S. 224–265, München 1921. Nachdruck, Hildesheim 1973.
- Schleuning, Peter: *Sturm und Drang in der Musik – Sturm im Wasserglas oder Drang der Forschung?* In: Bert Sigmund (Hrsg.): *Sturm und Drang in Literatur und Musik. XXIX. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 11. bis 13. Mai 2001*, S. 31–50. Michaelstein 2004.
- Schmid, Ernst Fritz: *Joseph Haydn und Carl Philipp Emanuel Bach*. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (1931/1932), S. 299–312.
- Schmitz-Gropengießer, Frauke: Art.: *Pastorale*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 24. Auslieferung (1996).
- Art.: *Siciliana, Siciliano*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 31. Auslieferung (2001).
- Schwarz-Herion, Konrad: „... auf eine ganz neu Besondere Art ...“ *Die Entwicklung der thematisch-motivischen Arbeit in Haydn's Sinfonien aus der Zeit zwischen 1773 und 1781 und ihre Voraussetzungen*. Frankfurt am Main 2003.
- Schwindt-Gross, Nicole: *Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte. Ein Aspekt der Takttheorie im 18. Jahrhundert*. In: *Musiktheorie* 4/3 (1989), S. 203–222.
- Schwindt, Nicole: *Haydn, Fux und das „Kaiserlied“ als cantus-firmus-Variation*. In: *Musiktheorie* 17/3 (2002), S. 231–243.
- Sigmund, Bert (Hrsg.): *Sturm und Drang in Literatur und Musik. XXIX. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 11. bis 13. Mai 2001*. Michaelstein/Döbel 2004.
- Sigmund-Schultze, Walther: *Das Siciliano bei Händel*. In: *Händel-Jahrbuch* 3 (1957), S. 44–73.

- *Mozarts „Haydn-Quartette“*, in: Bence Szabolcsi u. Dénes Bartha (Hrsg.): *Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns. Veranstaltet von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Budapest 17.–22. September 1959*, S. 137–146. Budapest 1961.
- Sisman, Elaine R.: *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge 1993.
- Solerti, Angelo (Hrsg.): *Le origini del melodramma: testimonianze dei contemporanei*. Turin 1903. Nachdruck, Hildesheim 1969.
- Somfai, László: *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn. Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*. Englische Übersetzung von Charlotte Greenspan. Chicago 1995.
- Steblin, Rita: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Ann Arbor 1983.
- Strawinsky, Igor: *Schriften und Gespräche*. Deutsche Übersetzung von Richard Tüngel u. Heinrich Strobel. Mainz 2009.
- Strohm, Reinhard: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*. 2 Bde. Köln 1976 (= *Analecta musicologica* 16).
- *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven 1979 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25).
- Sutcliffe, W. Dean: *Haydn: String Quartets, Op. 50*. Cambridge 1992.
- Szabolcsi, Bence: *Haydn und die ungarische Musik*. In: Bence Szabolcsi u. Dénes Bartha (Hrsg.): *Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns. Veranstaltet von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Budapest 17.–22. September 1959*, S. 159–175. Budapest 1961.
- Tiby, Ottavio: *Il problema della «siciliana» dal trecento al settecento*. In: *Biletino. Centro di stidi filospentro di studi filogofici e linguistici siciliani* 2 (1954), S. 245–270.
- *L'origine popolare della Siciliana e la sua evoluzione del Trecento a Bach ed Haendel*. In: Wilfried Brennecke usw. (Hrsg.): *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953*, S. 194–196. Kassel 1954.
- *La siciliana nella musica d'arte. Conclusione sul problema della datazione*. In: Alberto Favara: *Corpus di musiche popolari siciliane*, hrsg. von Ottavio Tiby, Bd. 1, S. 61–83. Palermo 1957.
- Todd, Larry: *Joseph Haydn and the Sturm und Drang: A Revaluation*. In: *The Music Review* 41/3 (1980), S. 172–196.
- Wackernagel, Bettina: *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten. Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*. Tutzing 1975 (= Würzburger musikhistorische Beiträge 2).
- Webster, James: *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*. Cambridge 1991.
- *Haydn's Symphonies between Sturm und Drang and 'Classical Style': Art and Entertainment*. In: W. Dean Sutcliffe (Hrsg.): *Haydn Studies*, S. 218–245. Cambridge 1998.

- *Haydns Opus 9 und Opus 17. Zur Kritik der Ideologie des „klassischen“ Streichquartetts.* In: Georg Feder u. Walther Reicher (Hrsg.): *Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & das Streichquartett“.* Im Rahmen des „Haydn Streichquartett Weekend“ Eisenstadt 1.–5. Mai 2002, S. 89–122. Tutzing 2003.
- Wiesend, Reinhard: *Siciliana. Literarische und musikalische Traditionen.* Habilitation, Universität Würzburg, 1986.
- *Zur Verwendung der Siciliana beim frühen Händel.* In: Bernd Baselt (Hrsg.): *Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz »Georg Friedrich Händel – Persönlichkeit, Werk, Nachleben« anlässlich der 34. Händelfestspiele der Deutschen Demokratischen Republik in Halle (Saale) vom 25. bis 27. Februar 1985,* S. 85–94. Leipzig 1987.
- *«Erbarme dich», alla siciliana.* In: Wolfgang Osthoff u. Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Bach und die italienische Musik/ Bach e la musica italiana,* S. 19–41. Venedig 1987 (= Centro Tedesco di Studi Veneziani 36).
- *Siciliana als Vortragsart?* In: Hans Joachim Marx (Hrsg.): *Aufführungspraxis der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989,* S. 173–183. Laaber 1990.
- Wilkins, Nigel: *The Codex Reina: A Revised Description (Paris, Bibl. Nat., ms.n.a.fr.6771).* In: *Musica disciplina* 17 (1963), S. 57–73.
- Wiora, Walther: *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst.* Kassel 1957 (= Die Musik im alten und neuen Europa 1).
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen,* hrsg. von Joachim Schulte. Frankfurt am Main 2003. Originalausgabe, Oxford 1953.
- Wolff, Helmut Cristian: *Der Siciliano bei J. S. Bach und G. Fr. Haendel.* In: *Atti del congresso internazionale di musiche popolari mediterranee e del convegno dei bibliotecari musicali,* S. 301–308. Palermo 1959.
- Young, David: *Haydn's Opus 33 Number 4: A Neglected Masterpiece?* In: Georg Feder u. Walther Reicher (Hrsg.): *Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & das Streichquartett“.* Im Rahmen des „Haydn Streichquartett Weekend“ Eisenstadt 1.–5. Mai 2002, S. 123–134. Tutzing 2003.
- Zechmeister, Gustav: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst der Kärntnertor von 1747 bis 1776.* Wien 1971 (= Theatergeschichte Österreichs III/2).
- Zenck, Claudia Maurer: *Vom Takt. Untersuchungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert.* Wien 2001.
- Zürcher, Johann: *Über einige Fragmente Mozarts. Fragen, Hypothesen, Vorschläge.* In: *Mozart-Jahrbuch* 1980–83, S. 414–429.

Appendix A

Siciliano-Kompositionen bei Joseph Haydn

Werktitel, Satz

- 1) Entstehungszeit
- 2) Taktart
- 3) Tempoangabe
- 4) Haupttonart
- 5) Taktzahl
- 6) Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus im gesamten Satz
- 7) Form: Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus in einzelnen Formteilen
 - a. Expositionstyp
 - b. Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus im Eröffnungsthema
- 8) Erster Auftritt des punktierten Rhythmus
- 9) Eröffnungsgestus: Rhythmisches Muster (T. 1 – T. 2)
- 10) Eröffnungsgestus: Melodie (T. 1)
- 11) Neapolitanischer Sextakkord
- 12) *Schleifer*
- 13) Bemerkung

Anmerkung:

7) a.: Soweit das Werk auf der Sonatenform beruht, wurde hier der Expositionstyp eingetragen. Bei der zweiteiligen Exposition wurde der prozentuale Anteil des punktierten Rhythmus jedes Teils in Klammern eingetragen.

7) b.: Unter dem „Eröffnungsthema“ verstehen sich entweder das Hauptthema in der Sonatenform oder die erste melodische und harmonische Einheit in anderen Formschemata.

8): Die Ziffer mit Klammern zeigt, ob der punktierte Rhythmus in der ersten Takthälfte (1) oder in der zweiten Takthälfte (2) erscheint.

9): Siehe **Appendix C**; Rhythmische Muster, die nicht in **Appendix C** zu finden sind, wurde mit „/“ bezeichnet. Der Auftakt und extemporale Verzierungen wurden außer Acht gelassen.

10): Hier wurde nur eingetragen, wenn der punktierte Rhythmus im ersten Takt des Werks auftritt. Die melodische Bewegung bei der punktierten Figur wurde **dick** markiert. Das Alterierungszeichen wurde nur hinzugefügt, wenn die Melodie chromatisch geführt wird (z. B. 4-#4-5). Der Auftakt und extemporale Verzierungen wurden außer Acht gelassen.

Instrumentalwerk

Sinfonie F-Dur Hob. I:27, 2. Satz

- 1) 1757–60
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano**. Andante
- 4) C-Dur
- 5) 49
- 6) 19,4%
- 7) Sonatenform 3: 23,5% – 10,0% – 23,5%
 - a. Zweiteilig (14,3% – 30,0%)
 - b. 14,3%
- 8) T. 3 (1)
- 9) P – m
- 10) –
- 11) Nein
- 12) Nein

Sinfonie E-Dur Hob. I:12, 2. Satz

- 1) 1763
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) e-Moll
- 5) 69
- 6) 5,8%
- 7) Sonatenform 3: 7,4% – 6,3% – 3,8%
 - a. Zweiteilig (13,6% – 3,1%)
 - b. 13,6%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – /
- 10) **5-6-5** | 5-3-1
- 11) Ja
- 12) Nein

Sinfonie D-Dur Hob. I:31, 2. Satz

- 1) 1765
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) G-Dur
- 5) 78
- 6) 17,3%
- 7) Sonatenform 3: 17,1% – 17,4% – 17,5%
 - a. Zweiteilig (12,5% – 19,6%)
 - b. 21,4%
- 8) T. 1 (1)
- 9) H – c
- 10) **5-6-5** | 5-4-2-7-5-4
- 11) Ja
- 12) Nein

Sinfonie H-Dur Hob. I:46, 2. Satz

- 1) 1772
- 2) 6/8
- 3) Poco adagio
- 4) h-Moll
- 5) 66
- 6) 6,1%
- 7) Sonatenform 3: 6,8% – 9,4% – 3,6%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 21,4%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – e
- 10) **1-2-1** | 3-2-1
- 11) Ja
- 12) Nein

Sinfonie D-Dur Hob. I:62, 2. Satz

- 1) 1780
- 2) 6/8
- 3) Allegretto
- 4) D-Dur
- 5) 105
- 6) 1,0%
- 7) Sonatenform 3: 0,0% – 0,0% – 2,4%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 0,0%
- 8) T. 64 (2)
- 9) J – j
- 10) –
- 11) Nein
- 12) Ja
- 13) Die Siciliano-Figur nur in der Reprise

Sinfonie G-Dur Hob. I:81, 2. Satz

- 1) 1784
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) D-Dur
- 5) 60
- 6) 31,7%
- 7) Variationsform (Thema + 4 Var.): 70,8%
– 12,5% – 0,0% – 8,3% – 66,7%
a. –
b. 50,0%
- 8) T. 1 (1)
- 9) S – 1
- 10) **3-4-2** | 1-3-2-1
- 11) Ja
- 12) Ja
- 13) Strophische Variation

Sinfonie F-Dur Hob. I:89, 2. Satz

- 1) 1787
- 2) 6/8
- 3) Andante con moto
- 4) C-Dur
- 5) 76
- 6) 32,2%
- 7) ABA-Form: 41,4% – 2,8% – 41,4%
a. –
b. 33,3%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – b
- 10) **3-4-5** | 5-1-5
- 11) Ja
- 12) Ja
- 13) Übertragung aus dem zweiten Satz des
Konzerts für Orgelleiern Hob. VIII: 5;
ABA-Variation

Streichquartett C-Dur op. 9/1 (Hob. III:19), 3. Satz

- 1) 1769/1770
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) F-Dur
- 5) 67
- 6) 18,7%
- 7) Sonatenform 3: 18,3% – 27,3% – 15,4%
a. Kontinuierlich
b. 0,0%
- 8) T. 12 (1)
- 9) T – 1
- 10) –
- 11) Ja
- 12) Ja
- 13) Variation des rhythmischen Musters

Streichquartett E-Dur op. 17/1 (Hob. III:25), 3. Satz

- 1) 1771
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) e-Moll
- 5) 75
- 6) 28,0%
- 7) Sonatenform 3: 33,8% – 29,2% – 17,4%
a. Zweiteilig (38,9% – 29,5%)
b. 0,0%
- 8) T. 2 (1)
- 9) / – a
- 10)
- 11) Ja
- 12) Nein

Streichquartett f-Moll op. 20/5 (Hob. III:35), 3. Satz

- 1) 1772
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) F-Dur
- 5) 85
- 6) 21,2%
- 7) Sonatenform 3: 24,4% – 16,7% – 19,0%
a. Zweiteilig (40,0% – 9,5%)
b. 50,0%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – a
- 10) **5-6-5** | 5-6-3
- 11) Nein
- 12) Nein
- 13) Variation des rhythmischen Musters,
cantus-firmus-Variation

Streichquartett G-Dur op. 33/5 (Hob. III:41), 4. Satz

- 1) 1781
- 2) 6/8
- 3) Allegretto
- 4) G-Dur
- 5) 106
- 6) 38,7%
- 7) Variationsform (Thema + 3 Var. +
Coda): 65,6% – 0,0% – 59,4% – 65,6%
– 0,0%
a. –
b. 62,5%
- 8) T. 1 (1)
- 9) C – a
- 10) **5-4-5** | **5-4-5**
- 11) Nein
- 12) Nein
- 13) Strophische Variation

Streichquartett D-Dur op. 50/6 (Hob. III:49),**2. Satz**

- 1) 1787
- 2) 6/8
- 3) Poco adagio
- 4) d-Moll
- 5) 66
- 6) 18,2%
- 7) Sonatenform 3: 14,0% – 28,9% – 13,6%
 - a. Zweiteilig (15,0% – 10,0%)
 - b. 25,0%
- 8) T. 1 (2)
- 9) F – y
- 10) 5-1 **5-6-5**
- 11) Nein
- 12) Nein
- 13) *cantus-firmus*-Variation

Streichquartett D-Dur op. 76/5 (Hob. III:69),**1. Satz**

- 1) 1797
- 2) 6/8
- 3) Allegretto
- 4) D-Dur
- 5) 127
- 6) 20,5%
- 7) ABA-Form + Coda: 23,2% – 19,0% – 5,6% – 25,0%
 - a. –
 - b. 31,3%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – c
- 10) **1-7-1** | 2-7-5
- 11) Nein
- 12) Ja
- 13) ABA-Variation

Streichquartett G-Dur op. 54/1 (Hob. III:58),**2. Satz**

- 1) 1788
- 2) 6/8
- 3) Allegretto
- 4) C-Dur
- 5) 112
- 6) 18,2%
- 7) Sonatenform 3: 2,8% – 0,0% – 2,3%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 8,3%
- 8) T. 3 (1)
- 9) J – a
- 10) –
- 11) Nein
- 12) Nein

Trio G-Dur Hob. IV:7, 2. Satz

- 1) 1784
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) g-Moll
- 5) 38
- 6) 27,6%
- 7) Sonatenform 1: 33,3% – 20,6%
 - a. Zweiteilig (31,3% – 34,6%)
 - b. 31,3%
- 8) T. 1 (1)
- 9) A – c
- 10) **5-3-1** | 1-
- 11) Nein
- 12) Nein

Streichquartett B-Dur op. 71/1 (Hob. III:69),**2. Satz**

- 1) 1793
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) F-Dur
- 5) 57
- 6) 33,3%
- 7) ABA-Form: 47,5% – 0,0% – 41,3%
 - a. –
 - b. 62,5%
- 8) T. 1 (1)
- 9) C – a
- 10) **1-2-3** | **4-5-6**
- 11) Nein
- 12) Nein

Trio C-Dur Hob. IV:1, 2. Satz

- 1) 1794
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) G-Dur
- 5) 41
- 6) 22,0%
- 7) Sonatenform 1: 17,6% – 25,0%
 - a. Zweiteilig (37,5% – 0,0%)
 - b. 37,5%
- 8) T. 1 (1)
- 9) A – a
- 10) **1-7-1** | 2-4
- 11) Nein
- 12) Nein
- 13) Spätere Fassung

Streichtrio F-Dur Hob.V:2, 1. Satz

- 1) -1765?
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) F-Dur
- 5) 44
- 6) 38,6%
- 7) Sonatenform 2: 35,7% – 37,0%
 - a. Zweiteilig (43,8% – 30,8%)
 - b. 43,8%
- 8) T. 1 (1)
- 9) S – 1
- 10) **1-2-1** | 3-1-5-6
- 11) Nein
- 12) Ja

Streichtrio B-Dur Hob.V:13, 1. Satz

- 1) -1765?
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) B-Dur
- 5) 58
- 6) 31,0%
- 7) Sonatenform 3: 36,4% – 21,4% – 31,8%
 - a. Zweiteilig (50,0% – 25,0%)
 - b. 58,3%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – a
- 10) **5-6-5** | 5-6-7
- 11) Nein
- 12) Ja

Streichtrio D-Dur Hob.V:21, 1. Satz

- 1) -1765?
- 2) 12/8
- 3) **Siciliano.** Adagio
- 4) D-Dur
- 5) 30
- 6) 79,2%
- 7) Sonatenform 3: 80,0% – 75,0% – 81,3%
 - a. Zweiteilig (75,0% – 85,0%)
 - b. 75,0%
- 8) T. 1 (1)
- 9) C – a
- 10) **3-2-1** | 1-2-3
- 11) Nein
- 12) Nein

Streichduo B-Dur Hob.VI:3, 2. Satz

- 1) -1769?
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) Es-Dur
- 5) 52
- 6) 30,8%
- 7) Sonatenform 3 mit *veränderter Reprise* (Exposition): 47,1% – [17,6%] – 50,0% – 19,2%
 - a. Zweiteilig (75,0% – 22,0%; 25,0% – 11,1%)
 - b. 75,0%; 25,0%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – a
- 10) **5-3-1** | 1-6-4
- 11) Nein
- 12) Nein
- 13) *Veränderte Reprise*

Streichduo C-Dur Hob.VI:6, 2. Satz

- 1) -1769?
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) c-Moll
- 5) 68
- 6) 27,2%
- 7) Sonatenform 2 mit *veränderter Reprise* (Exposition): 31,6% – [18,4%] – 30,0%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 50,0%; 37,5%
- 8) T. 1 (1)
- 9) A – a
- 10) **3-2-1** | 1-
- 11) Ja
- 12) Nein
- 13) *Veränderte Reprise*

Clarinokonzert Es-Dur Hob.VIIe:1, 2. Satz

- 1) -1796
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) As-Dur
- 5) 50
- 6) 19,0%
- 7) ABA-Form: 25,0% – 12,5% – 19,4%
 - a. –
 - b. 25,0%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – b
- 10) **1-2-3** | 2-4-7
- 11) Nein
- 12) Nein

Konzert für Orgelleiern C-Dur Hob.VIIh:1, 2. Satz

- 1) 1786?
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) G-Dur
- 5) 82
- 6) 6,7%
- 7) Sonatenform 4: 6,3% – 8,9% – 4,5%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 8,3%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – y
- 10) **1-2-3** | 3-4-3
- 11) Nein
- 12) Nein

Barytontrio D-Dur Hob.XI:5, 1. Satz

- 1) 1765–1766
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) D-Dur
- 5) 10
- 6) 10,0%
- 7) Zweiteilige Form (ab): 12,5% – 8,3%
 - a. –
 - b. 12,5%
- 8) T. 1 (1)
- 9) H – c
- 10) **1-2-1** | 7-5-4-2-1-7
- 11) Nein
- 12) Nein

Konzert für Orgelleiern F-Dur Hob.VIIh:5, 2. Satz

- 1) 1787?
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) C-Dur
- 5) 70
- 6) 32,1%
- 7) ABA-Form: 43,5% – 2,8% – 41,4%
 - a. –
 - b. 33,3%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – b
- 10) **3-4-5** | 5-1-5
- 11) Ja
- 12) Ja

Barytontrio A-Dur Hob.XI:35, 1. Satz

- 1) 1766–1767
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) A-Dur
- 5) 32
- 6) 34,4%
- 7) Sonatenform 2: 36,7% – 32,4%
 - a. Zweiteilig (56,3% – 14,3%)
 - b. 50,0%
- 8) T. 1 (1)
- 9) C – k
- 10) **5-6-5** | **5-6-4**
- 11) Nein
- 12) Nein

Oktett A-Dur Hob.X:6, 2. Satz

- 1) 1775?
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) a-Moll
- 5) 43
- 6) 29,1%
- 7) Sonatenform 2: 27,5% – 30,4%
 - a. Zweiteilig (25,0% – 29,2%)
 - b. 25,0%
- 8) T. 1 (1)
- 9) A – c
- 10) **5-6-5** | 5-4
- 11) Ja
- 12) Ja

Barytontrio A-Dur Hob.XI:51, 1. Satz

- 1) 1767–1768
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano.** Adagio
- 4) A-Dur
- 5) 41
- 6) 18,3%
- 7) Sonatenform 2: 17,5% – 19,0%
 - a. Zweiteilig (31,8% – 0,0%)
 - b. 41,7%
- 8) T. 1 (1)
- 9) A – e
- 10) **3-4-3** | 3-5
- 11) Nein
- 12) Nein

Barytontrio G-Dur Hob.XI:77, 1. Satz

- 1) 1768–1771
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) G-Dur
- 5) 40
- 6) 7,5%
- 7) Sonatenform 2: 10,0% – 5,0%
 - a. Zweiteilig (22,2% – 0,0%)
 - b. 16,7%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – /
- 10) **5-6-5** | 5-1-5
- 11) Nein
- 12) Nein

Klaviertrio C-Dur Hob.XV:27, 2. Satz

- 1) 1797
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) A-Dur
- 5) 71
- 6) 4,2%
- 7) ABA-Form: 7,3% – 0,0% – 5,3%
 - a. –
 - b. 12,5%
- 8) T. 1 (2)
- 9) F – c
- 10) 5-3-1 | **2-7-5**
- 11) Ja
- 12) Nein
- 13) ABA-Variation

Barytontrio C-Dur Hob.XI:109, 1. Satz

- 1) 1771–1778
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) C-Dur
- 5) 48
- 6) 18,8%
- 7) Sonatenform 3: 15,0% – 25,0% – 17,9%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 37,5%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – a
- 10) **1-3-5** | 5-3-1
- 11) Nein
- 12) Nein

Klaviersonate e-Moll Hob.XVI:47^{bis}, 1. Satz

- 1) um 1765?
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) e-Moll
- 5) 47
- 6) 16,0%
- 7) Sonatenform 3: 18,4% – 10,0% – 16,7%
 - a. Zweiteilig (25,0% – 13,6%)
 - b. 25,0%
- 8) T. 2 (1)
- 9) T – a
- 10) –
- 11) Nein
- 12) Ja

Klaviertrio D-Dur Hob.XV:7, 2. Satz

- 1) 1785
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) d-Moll
- 5) 32
- 6) 25,0%
- 7) Sonatenform 2: 9,4% – 40,6%
 - a. Zweiteilig (56,3% – 14,3%)
 - b. 25,0%
- 8) T. 1 (1)
- 9) C – m
- 10) **5-4-3** | **6-5-4**
- 11) Nein
- 12) Nein

Klaviersonate F-Dur Hob.XVI:23, 2. Satz

- 1) um 1773
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) f-Moll
- 5) 39
- 6) 5,1%
- 7) Sonatenform 2: 7,5% – 2,6%
 - a. Zweiteilig (37,5% – 0,0%)
 - b. 37,5%
- 8) T. 1 (1)
- 9) G – a
- 10) **5-6-5** | 1-2-3
- 11) Nein
- 12) Ja

Klaviersonate Es-Dur Hob.XVI:38, 2. Satz

- 1) 1770–1775
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) c-Moll
- 5) 45
- 6) 22,2%
- 7) Sonatenform 1/3 mit veränderter Reprise
(Exposition): 23,1% – [19,2%] – 16,7%
– 26,9%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 37,5%; 37,5%
- 8) T. 1 (1)
- 9) I – f
- 10) **3-2-1** | 7-6
- 11) Ja
- 12) Nein
- 13) *Veränderte Reprise*

Vokalwerk**Die Schöpfung Hob. XXI:2, 1. Teil, Nr. 4b:
Aria „Nun beut die Flur das frische Grün“**

- 1) 1796–1798
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) B-Dur
- 5) 89
- 6) 11,8%
- 7) Sonatenform 3: 8,6% – 9,4% – 13,2%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 12,5%
- 8) T. 1 (1)
- 9) A – j
- 10) **1-7-1** | 2-3
- 11) Nein
- 12) Ja

**Die Schöpfung Hob. XXI:2, 2. Teil, Nr. 9a:
Recitativo „Gleich öffnet sich der Erde
Schoß“**

- 1) 1796–1798
- 2) 4/4 – 6/8 – 4/4
- 3) Presto – Andante – Adagio
- 4) A-Dur (Andante)
- 5) –
- 6) –
- 7) –
 - a. –
 - b. –
- 8) –
- 9) N – a (Beginn des Andante-Teils)
- 10) **5-6-5** | 3-2-1-7-6
- 11) Nein
- 12) Ja
- 13) Siciliano nur in der ersten Hälfte des
Andante-Teils

L'infedeltà delusa Hob. XXVIII:5, Akt I, Nr.**12: Aria „Chi s'impaccia di moglie“**

- 13) 1773
- 14) 6/8
- 15) Adagio
- 16) Es-Dur
- 17) 128
- 18) 9,8%
- 19) Sonatenform 2: 8,6% – 11,2%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 25,0%
- 20) T. 2 (1)
- 21) D – a
- 22) –
- 23) Nein
- 24) Nein

Twelve Sentimental Catches and Glee Hob.**XXXIc:16, Nr. 3: Glee „Hail to the Myrtle shade“**

- 1) 1795
- 2) 6/8
- 3) Allegretto
- 4) A-Dur
- 5) 21
- 6) 16,7%
- 7) Zweiteilige Form (ab): 33,3% – 4,2%
 - a. –
 - b. 40,0%
- 8) T. 1 (1)
- 9) B – g
- 10) **5-4-3** | 1-7-6
- 11) Nein
- 12) Ja
- 13) Bearbeitung

La Vera Costanza Hob. XXVIII:8, Akt I, Nr.**12: Aria „Io son poverina“**

- 1) 1779/1785
- 2) 6/8
- 3) Allegretto
- 4) G-Dur
- 5) 67
- 6) 14,9%
- 7) ABA-Form: 10,8% – 27,3% – 15,8%
 - a. –
 - b. 12,5%
- 8) T. 2 (1)
- 9) / – g
- 10) –
- 11) Nein
- 12) Nein

Twelve Sentimental Catches and Glee Hob.**XXXIc:16, Nr. 8: Glee „Ye little loves“**

- 1) 1795
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano**
- 4) Es-Dur
- 5) 16
- 6) 9,4%
- 7) Einteilig
 - a. –
 - b. 40,0%
- 8) T. 2 (1)
- 9) D – a
- 10) –
- 11) Nein
- 12) Ja
- 13) Bearbeitung: Die Bezeichnung *Siciliano* geht wohl auf Lord Abingdon zurück (siehe **Einleitung**).

Orlando Paladino Hob. XXVIII:11, Akt I, Nr.**15: Cavatina „La mia bella m'ha detto di no“**

- 1) 1782
- 2) 6/8
- 3) Andantino
- 4) E-Dur
- 5) 34
- 6) 20,6%
- 7) Zweiteilige Form (ab): 29,8% – 0,0%
 - a. –
 - b. 50,0%
- 8) T. 1 (1)
- 9) C – /
- 10) **5-6-5** | **5-6-7**
- 11) Nein
- 12) Nein

Appendix B

Siciliano-Kompositionen in der Instrumentalmusik zwischen ca. 1750 und 1820

Abkürzung

Komponist:

Werktitel, Satz

- 1) Entstehungszeit
- 2) Taktart
- 3) Tempoangabe
- 4) Taktzahl
- 5) Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus im gesamten Satz
- 6) Form: Prozentualer Anteil des punktierten Rhythmus in einzelnen Formteilen
 - a. Expositionstyp
 - b. Eröffnungsthema
- 7) Erster Auftritt des punktierten Rhythmus
- 8) Eröffnungsgestus: Rhythmisches Muster (T. 1 – T. 2)
- 9) Eröffnungsgestus: Melodie (T. 1)
- 10) Neapolitanischer Sextakkord
- 11) *Schleifer*
- 12) Quelle
- 13) Bemerkung

Anmerkung:

- 6) a.: Soweit das Werk auf der Sonatenform beruht, wurde hier der Expositionstyp eingetragen. Bei der zweiteiligen Exposition wurde der prozentuale Anteil des punktierten Rhythmus jedes Teils in Klammern eingetragen.
- 6) b.: Unter dem „Eröffnungsthema“ verstehen sich entweder das Hauptthema in der Sonatenform oder die erste melodische und harmonische Einheit in anderen Formschemata.
- 7): Die Ziffer mit Klammern zeigt, ob der punktierte Rhythmus in der ersten Takthälfte (1) oder in der zweiten Takthälfte (2) erscheint.
- 8): Siehe **Appendix C**; Rhythmische Muster, die nicht in **Appendix C** zu finden sind, wurde mit „/“ bezeichnet. Der Auftakt und extemporale Verzierungen wurden außer Acht gelassen.
- 9): Hier wurde nur eingetragen, wenn der punktierte Rhythmus im ersten Takt des Werks auftritt. Die melodische Bewegung bei der punktierten Figur wurde **dick** markiert. Das Alterierungszeichen wurde nur hinzugefügt, wenn die Melodie chromatisch geführt wird (z. B. 4-#4-5). Der Auftakt und extemporale Verzierungen wurden außer Acht gelassen.
- 12): Soweit es sich um eine Handschrift handelt, wurden hier der Fundort (angegeben mit Bibliotheksigel; siehe **Vorbemerkung** dieser Arbeit) und die Signatur angegeben. Bei einem historischen Druck wurden der originale Werktitel auf der Titelseite, der Verleger und die Plattennummer angegeben. Außerdem wurden der Fundort und die Signatur des angesehenen Exemplars mit Klammern angegeben.

Albrechtsberger C-1

Johann Georg Albrechtsberger:

Streichquartett C-Dur op. 10/5 S.97, 1. Satz

- 25) 1792
- 26) 6/8
- 27) Adagio
- 28) 48
- 29) 19,8%
- 30) Sonatenform 3: 26,5% – 4,2% – 23,7%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 16,7%
- 31) T. 1 (1)
- 32) B – /
- 33) **5-6-5** | 1-7-6
- 34) Nein
- 35) Nein
- 36) A-Wgm, IX 107
- 37) Siehe **Notenbeispiel 3-4a**

Albrechtsberger Es-1

Johann Georg Albrechtsberger:

Streichquartett Es-Dur op. 26/2, 1. Satz

- 1) 1807
- 2) 6/8
- 3) Andantino
- 4) 58
- 5) 35,3%
- 6) Sonatenform 2: 28,8% – 40,6%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 45,8%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – n
- 9) **5-4-3** | 2-1-7
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, Mus.Hs.11634

Albrechtsberger e-1

Johann Georg Albrechtsberger:

Streichtrio e-Moll S.47, 2. Satz

- 1) 1784
- 2) 6/8
- 3) Andantino **alla Siciliana**
- 4) 74
- 5) 46,6%
- 6) ABA-Form: 60,4% – 40,9% – 39,3%
 - a. –
 - b. 68,8%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – d
- 9) **1-2-3** | 3-2-1
- 10) Ja

11) Ja

12) Johann Georg Albrechtsberger, *Trio per due Violini e Violoncello*, hrsg. von Ferenc Brodsky. Wien 1968 (=Diletto musicale 289).13) Siehe **Notenbeispiel 2-6****Albrechtsberger F-1**

Johann Georg Albrechtsberger:

Quartett für Cembalo C-Dur S.16, 2. Satz

- 1) Spätestens 1785
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 64
- 5) 27,3%
- 6) Zweiteilige Form: 29,7% – 25,0%
 - a. –
 - b. 50,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – d
- 9) **5-4-3** | 2-3-4
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wgm, XI 4590

Albrechtsberger F-2

Johann Georg Albrechtsberger:

Notturmo C-Dur S.20, 2. Satz

- 1) 1775
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano**. Andante
- 4) 48
- 5) 29,2%
- 6) Sonatenform 3: 31,3% – 25,0% – 31,3%
 - a. Zweiteilig (33,3% – 30,0%)
 - b. 33,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – e
- 9) **5-3-1** | 1-6-3
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) H-Bn, Ms.Mus.2.544

Albrechtsberger F-3

Johann Georg Albrechtsberger:

Streichquartett F-Dur, 1. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Allegro
- 4) 142
- 5) 24,6%
- 6) Sonatenform 3: 25,0% – 14,3% – 26,3%
 - a. Zweiteilig (25,0% – 25,0%)
 - b. 33,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – b
- 9) **1-7-1** | 2-1-2
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Johann Georg Albrechtsberger,
Instrumentalwerke, hrsg. von Oskar
Kapp. Graz 1959 (=DTÖ Jg. XVI/2, 33).

Albrechtsberger G-1

Johann Georg Albrechtsberger:

Sonate für großes Ensemble G-Dur op. 17/2

S.144, 1. Satz

- 1) 1799
- 2) 6/8
- 3) Andante grazioso
- 4) 55
- 5) 15,5%
- 6) Sonatenform 3: 25,0% – 0,0% – 14,6%
 - a. Zweiteilig (25,0% – 25,0%)
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (2)
- 8) F – c
- 9) 1- | **2-4-7**
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) A-Wn, MS31613-4°
(TROIS SONATES à deux Choeurs
savoir: deux Violons, Alto et Basse du
premier, et deux Violons, Alto et Basse
du deuxième Choeur. Bureau d'Arts et
d'Industrie, Pl.-Nr. 176.)

Albrechtsberger G-2

Johann Georg Albrechtsberger:

Concertino G-Dur S.21, 1. Satz

- 1) 1776
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano**. Andante
- 4) 64
- 5) 39,8%
- 6) Sonatenform 3: 45,7% – 25,6% – 46,5%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – m
- 9) **2-1-2** | 5-

10) Nein

11) Nein

12) H-Bn, Ms.Mus.2.542

Albrechtsberger A-1

Johann Georg Albrechtsberger:

Streichquartett A-Dur S.91, 1. Satz

- 1) 1786
- 2) 6/8
- 3) Andantino
- 4) 46
- 5) 46,7%
- 6) Sonatenform 2: 47,5% – 46,2%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 62,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – d
- 9) **3-4-5** | 5-6-7
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, Mus.Hs.11616

Albrechtsberger a-1

Johann Georg Albrechtsberger:

Streichtrio a-Moll op. 8/5 S.66, 1. Satz

- 1) 1789
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 62
- 5) 7,3%
- 6) Sonatenform 3: 6,9% – 12,5% – 6,0%
 - a. Zweiteilig (16,7% – 0,0%)
 - b. 16,7%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – g
- 9) **1-5-3** | 1-3-1
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, S.m.12568

Albrechtsberger B-1

Johann Georg Albrechtsberger:

Streichquintett B-Dur op. 12/1 S.131, 1. Satz

- 1) 1795
- 2) 6/8
- 3) Adagio **alla Siciliana**
- 4) 48
- 5) 22,9%
- 6) Sonatenform 3: 25,0% – 16,7% – 25,0%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 16,7%
- 7) T. 1 (2)
- 8) M – o
- 9) 1- | **1-5-3**
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) A-Wn, S.m.11410
- 13) Siehe **Notenbeispiel 2-4**

Asplmayr C-1

Franz Asplmayr:

Streichquartett C-Dur, 1. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Allegro non troppo
- 4) 70
- 5) 23,6%
- 6) Sonatenform 3: 27,6% – 2,8% – 34,8%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 50,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – a
- 9) **1-2-1** | 7-5-6
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wgm, IX 1116

Asplmayr F-1

Franz Asplmayr:

Partita F-Dur, 4. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 8
- 5) 6,3%
- 6) Zweiteilige Form: 12,5% – 0,0%
 - a. –
 - b. 12,5%
- 7) T. 2 (1)
- 8) D – a
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) CZ-Pnm, XXII A 201

Asplmayr C-2

Franz Asplmayr:

Streichtrio G-Dur, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 52
- 5) 9,6%
- 6) Sonatenform 1: 7,4% – 12,0%
 - a. Zweiteilig (18,2% – 0,0%)
 - b. 21,4%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – e
- 9) **1-2-3** | 3-2-1-7-1
- 10) Ja
- 11) Ja
- 12) CZ-Pnm, XXII A 156

Asplmayr f-1

Franz Asplmayr:

Streichtrio f-Moll, 1. Satz

- 1) –
- 2) 12/8
- 3) Largo e appassionato
- 4) 64
- 5) 21,1%
- 6) Sonatenform 2: 26,6% – 15,6%
 - a. Zweiteilig (4,2% – 40,0%)
 - b. 4,2%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – b
- 9) **5-6-5** | 5-1-5-7
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) CZ-Pnm, XXII A 151

Asplmayr e-1

Franz Asplmayr:

Streichtrio G-Dur, 2. Satz

- 1) ca. 1770
- 2) 6/8
- 3) Andante affettuoso
- 4) 49
- 5) 19,4%
- 6) Sonatenform 3: 16,7% – 34,4% – 4,2%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 30,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – d
- 9) **5-6-5** | 5-1-7
- 10) Ja
- 11) Ja
- 12) CZ-Pnm, XXII A 128

Asplmayr G-1

Franz Asplmayr:

Streichtrio D-Dur, 4. Satz

- 1) ca. 1770
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 29
- 5) 43,1%
- 6) Zweiteilige Form: 23,1% – 59,4%
 - a. –
 - b. 16,7%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – v
- 9) 1-5 | **5-6-5**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) CZ-Pnm, XXII A 163

Asplmayr G-2

Franz Asplmayr:

Partita G-Dur, 2. Satz

- 1) ca. 1770
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 10
- 5) 25,0%
- 6) Zweiteilige Form: 25,0% – 25,0%
 - a. –
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – b
- 9) **3-4-2** | 1-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) CZ-Pnm, XXII A 245

C.Ph.E.Bach e-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate e-Moll H.13 (Wq.65/5), 2. Satz

- 1) 1735
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano**
- 4) 50
- 5) 37,0%
- 6) Sonatenform 2: 47,2% – 31,3%
 - a. Zweiteilig (45,0% – 50,0%)
 - b. 50,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – /
- 9) **5-6-5** | 5-1-3
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) BCollW III

C.Ph.E.Bach c-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate c-Moll H.121 (Wq.65/31), 3.

Satz

- 1) 1757
- 2) 6/8
- 3) Allegro scherzando
- 4) 74
- 5) 8,1%
- 6) ABA-Form: 12,5% – 5,4% – 9,5%
 - a. –
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – c
- 9) **1-3-2** | 1-7-1
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) BCollW VI

C.Ph.E.Bach e-2

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate e-Moll H.287 (Wq.61/5), 1. Satz

- 1) 1785
- 2) 6/8
- 3) Allegretto
- 4) 33
- 5) 10,6%
- 6) Sonatenform 3: 14,3% – 5,6% – 10,0%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 30,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) G – f
- 9) **3-4-5** | 5-
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) BCollW II

C.Ph.E.Bach Es-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate Es-Moll H.16 (Wq.65/7), 2. Satz

- 1) 1744
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano**
- 4) 21
- 5) 64,3%
- 6) Einteilige Form
 - a. –
 - b. 37,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – p
- 9) **1-3-5** | 1-6
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) BCollW III
- 13) Frühe Fassung

C.Ph.E.Bach F-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate F-Dur H.269 (Wq.56/4), 1. Satz

- 1) 1780
- 2) 6/8
- 3) Andantino
- 4) 47
- 5) 2,1%
- 6) Zweiteilige Form mit *veränderter Reprise + Coda*: 5,0% – (0,0%) – 5,0% – (0,0%) – 0,0%
 - a. –
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) I – q
- 9) **5-6-5** | 5-3-5
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) BCollW II

C.Ph.E.Bach fis-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate fis-Moll H.73 (Wq.63/4), 3. Satz

- 1) 1753
- 2) 6/8
- 3) Allegro **siciliano** e scherzando
- 4) 66
- 5) 15,2%
- 6) Sonatenform 2: 18,8% – 9,6%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 18,2%
- 7) T. 1 (1)
- 8) G – h
- 9) **5-6-5** | 5-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) BCW I/3
- 13) Siehe **Notenbeispiel 2-10**

C.Ph.E.Bach G-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate E-Dur H.213 (Wq.65/46), 2.

Satz

- 1) 1766
- 2) 6/8
- 3) Larghetto
- 4) 43
- 5) 5,8%
- 6) Sonatenform 3: 9,4% – 4,2% – 3,3%
 - a. Zweiteilig (10,0% – 0,0%)
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – /
- 9) **3-4-5** | 5-1
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) BCollW IV

C.Ph.E.Bach g-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate B-Dur H.206 (Wq.54/4), 2. Satz

- 1) 1766
- 2) 6/8
- 3) Andantino **Siciliano**
- 4) 32
- 5) 21,9%
- 6) Zweiteilige Form mit *veränderter Reprise*: 25,0% – (18,6%) – 37,5% – (6,3%)
 - a. –
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) O – r
- 9) **5-1-5** | 5-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) BCW I/3

C.Ph.E.Bach A-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Rondo A-Dur H.276 (Wq.58/1)

- 1) 1782
- 2) 6/8
- 3) Andantino
- 4) 111
- 5) 9,0%
- 6) Rondoform (ABACA): 14,0% – 8,9% – 12,5% – 4,0% – 6,3%
 - a. –
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – c
- 9) **3-4-3** | 2-1
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) BCollW I

C.Ph.E.Bach a-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate a-Moll H.131 (Wq.62/21), 3.

Satz

- 1) 1758
- 2) 6/8
- 3) Allegretto. **Siciliano** e scherzando
- 4) 66
- 5) 21,2%
- 6) Sonatenform 3: 22,0% – 16,7% – 26,5%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) G – a
- 9) **3-4-5** | 5-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) BCW I/5.2

C.Ph.E.Bach a-2

Carl Philipp Emanuel Bach:

Quintett a-Moll H.537 (Wq.93), 3. Satz

- 1) 1788
- 2) 6/8
- 3) Allegro assai
- 4) 95
- 5) 10,0%
- 6) Sonatenform 3: 7,4% – 15,9% – 2,1%
 - a. Zweiteilig (6,3% – 7,9%)
 - b. 6,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – /
- 9) **1-3-2** | 1-7-1
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Carl Philipp Emanuel Bach, *Quartett a-Moll für Klavier, Flöte, Viola, Violoncello*, hrsg. von Ernst Fritz Schmid. Kassel 1952.

C.Ph.E.Bach B-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate B-Dur H.212 (Wq.65/45), 3. Satz

- 1) 1766
- 2) 6/8
- 3) Allegro
- 4) 50
- 5) 35,0%
- 6) Sonatenform 2: 31,6% – 37,1%
 - a. Zweiteilig (25,0% – 38,9%)
 - b. 37,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) I – f
- 9) **1-2-3** | 3-2
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) BCollIW IV

C.Ph.E.Bach B-2

Carl Philipp Emanuel Bach:

Sonate g-Moll H.525 (Wq.89/1), 3. Satz

- 1) 1775/76
- 2) 6/8
- 3) Allegro
- 4) 64
- 5) 16,4%
- 6) Sonatenform 2: 15,0% – 17,6%
 - a. Zweiteilig (8,3% – 19,4%)
 - b. 16,7%
- 7) T. 1 (1)
- 8) I – /
- 9) **5-6-7** | 3-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Carl Philipp Emanuel Bach, *Sechs Trios für Klavier, Violine und Violoncello*, Bd. 1, hrsg. von Ernst Fritz Schmid. Kassel 1952.

C.Ph.E.Bach h-1

Carl Philipp Emanuel Bach:

Cembalokonzert D-Dur H.433 (Wq.27), 2. Satz

- 1) 1750
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano**
- 4) 95
- 5) 30,0%
- 6) Ritornello-Form (R1 – S1 – R2 – S2 – R3 – S3 – R4): 50,0% – 23,8% – 55,0% – 13,3% – 50,0% – 15,9% – 38,9%
 - a. –
 - b. 50,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **5-6-5** | 5-

10) Ja

11) Nein

12) Carl Philipp Emanuel Bach, *Harpsicord Concerto in D Major*, hrsg. von Elias N. Kulukundis. Madison 1970.**C.Ph.E.Bach h-2**

Carl Philipp Emanuel Bach:

Sinfonie G-Dur H.655 (Wq.180), 2. Satz

- 1) 1757
- 2) 6/8
- 3) Largo
- 4) 59
- 5) 1,7%
- 6) Sonatenform 1: 2,2% – 1,4%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 8,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) K – c
- 9) **5-6-5** | 5-3
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) BCW III/1

C.Ph.E.Bach h-3

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate h-Moll H.512 (Wq.76/4), 3. Satz

- 1) 1763
- 2) 6/8
- 3) Allegretto **siciliano**
- 4) 104
- 5) 6,7%
- 6) Sonatenform 3: 7,1% – 8,0% – 5,4%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 8,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – b
- 9) **5-6-5** | 4-3-2
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Carl Philipp Emanuel Bach, *Sonate h-Moll für Violine und konzertierendes Cembalo*, hrsg. von Hugo Ruf. Mainz 1965.

C.Ph.E.Bach h-4

Carl Philipp Emanuel Bach:

Klaviersonate h-Moll H.191 (Wq.112/13), 2.

Satz

- 1) 1765
- 2) 6/8
- 3) Largo
- 4) 59
- 5) 1,7%
- 6) Sonatenform 1: 2,2% – 1,4%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 8,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) K – c
- 9) **5-6-5** | 5-3
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) BCW I/8.1

Beethoven E-1

Ludwig van Beethoven:

Klaviertrio G-Dur op. 1/2, 2. Satz

- 1) 1794/95
- 2) 6/8
- 3) Largo con espressione
- 4) 124
- 5) 11,7%
- 6) Sonatenform 1: 8,7% – 13,5%
 - a. Zweiteilig (10,0% – 7,1%)
 - b. 18,8%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – /
- 9) 1-2 | **3-2-1**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) BeeAGA xi/80
- 13) Siehe **Notenbeispiel 3-7a**

Beethoven B-1

Ludwig van Beethoven:

Oktett Es-Dur op. 103, 2. Satz

- 1) vor 1792, 1793
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 127
- 5) 8,7%
- 6) Sonatenform 1: 7,3% – 9,7%
 - a. Zweiteilig (9,1% – 4,5%)
 - b. 12,5%
- 7) T. 2 (2)
- 8) –
- 9) Nein
- 10) Nein
- 11) BeeNGA VI/1

Brandl G-1

Johann Evangelist Brandl:

Streichquartett D-Dur op. 17/3, 3. Satz

- 1) 1799
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 125
- 5) 14,0%
- 6) Sonatenform 3: 11,1% – 34,4% – 10,9%
 - a. Zweiteilig (16,1% – 5,8%)
 - b. 21,4%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – j
- 9) **3-4-3** | 5-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Six / Quatuors / pour / deux Violons,
Alte & Basse / [...] / Oeuvre XVII / Liv.
I. (D-Mbs, 4 Mus.pr.16729-1)
- 13) Joseph Haydn gewidmet

Dittersdorf Es-1

Carl Ditters von Dittersdorf:

Sinfonie Es-Dur, 1. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Allegro moderato
- 4) 128
- 5) 45,7%
- 6) Sonatenform 3: 44,3% – 47,9% – 46,1%
 - a. Zweiteilig (46,0% – 42,9%)
 - b. 50,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – d
- 9) **5-6-5** | 5-1
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) CZ-Pnm, XXII B 288

Dittersdorf G-1

Carl Ditters von Dittersdorf:

Concerto pastorale D-Dur, 2. Satz

- 1) 1766
- 2) 6/8
- 3) Andante moderato
- 4) 72
- 5) 4,2%
- 6) Sonatenform 2: 5,0% – 3,1%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 18,8%
- 7) T. 2 (1)
- 8) D – a
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-SEI, V1230

Dittersdorf A-1

Carl Ditters von Dittersdorf:

Streichtrio E-Dur, 2. Satz

- 1) 1771–1773
- 2) 6/8
- 3) Pastorale. Andantino
- 4) 32
- 5) 12,5%
- 6) Sonatenform 3: 10,7% – 16,7% – 12,5%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 0,0%
- 7) T. 13 (1)
- 8) –
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) Carl Ditters von Dittersdorf, *Divertimento in E*, hrsg. von Marco Boschini u. Angela Pachovsky. Wien 2002 (=Diletto musicale 1319).
- 13) Siehe **Notenbeispiel 3-16b**

Dussek C-1

Jan Ladislav Dussek:

Streichquartett G-Dur op. 60/1, 2. Satz

- 1) 1807
- 2) 6/8
- 3) Larghetto non troppo lento
- 4) 69
- 5) 3,6%
- 6) Sonatenform 3: 3,4% – 4,5% – 3,4%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – d
- 9) 3-5 | **3-4-5**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Trois / QUATUORS / Pour 2 Violons, Alto / et Violoncello / [...] / Oeuv. 60 Liv. I. Breitkopf & Härtel, Pl-Nr. 423. (D-Mbs, 4 Mus.pr.16729-1)

Eybler F-1

Joseph Eybler:

*Sonate für zwei Violoncelli d-Moll op. 7/2**H.204*, 2. Satz

- 1) 1800
- 2) 6/8
- 3) Andante cantabile
- 4) 62
- 5) 8,1%
- 6) Sonatenform 3: 14,0% – 0,0% – 4,3%
 - a. Zweiteilig (24,2% – 0,0%)

b. 12,5%

- 7) T. 1 (1)
- 8) F – s
- 9) 3-4-#4 | **5-6-5**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) Joseph Leopold Eybler, *Zwei Sonaten für zwei Violoncelli op. 7*, hrsg. von Bernhard Päuler. Winterthur 1998 (=Basso Amadeus 20).

Eybler G-1

Joseph Eybler:

Sinfonie D-Dur H.159, 3. Satz

- 1) Vor 1799
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 82
- 5) 15,9%
- 6) Sonatenform 3: 18,1% – 1,8% – 33,3%
 - a. Zweiteilig (27,3% – 3,6%)
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – b
- 9) **1-7-1** | 2-3
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) GarlandSym B/V

Eybler As-1

Joseph Eybler:

Streichquartett Es-Dur op. 10/1 H.193, 2. Satz

- 1) 1808?
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 57
- 5) 31,6%
- 6) Sonatenform 2: 25,0% – 36,4%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 32,1%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **3-2-1** | 1-7
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) TROIS QUATUORS / pour / Deux Violons, Alto & Violoncelle / [...] / Oeuv. X. Traeg, Pl-Nr. 411. (A-Wn, MS.10123)

Eybler A-1

Joseph Eybler:

Streichquartett A-Dur op. 10/2 H.194, 4. Satz

- 1) 1808?
- 2) 6/8
- 3) Andante – Presto
- 4) 199
- 5) 12,6%
- 6) Variationsform (Thema + 7 Var.): 30,0%
– 17,5% – 12,5% – 0,0% – 0,0% –
30,0% – 23,3% – 0,0%
a. –
b. 25,0%
- 7) T. 2 (1)
- 8) D – a
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) TROIS QUATUORS / pour / Deux
Violons, Alto & Violoncelle / [...] /
Oeuv. X. Traeg, Pl-Nr. 411.
(A-Wn, MS.10123)

Eybler a-1

Joseph Eybler:

*Sonate für Violine und Klavier A-Dur op. 9/1
H.199, 2. Satz*

- 1) 1807?
- 2) 6/8
- 3) Andante. **Siciliano**
- 4) 37
- 5) 52,0%
- 6) ABA-Form: 60,7% – 25,0% – 58,1%
a. –
b. 62,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – a
- 9) **5-4-5 | 1-7-1**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) Joseph Eybler, *3 Sonaten op. 9*, hrsg.
von Alexander Weinmann. Zürich 1973.

Gassmann c-1

Florian Leopold Gassmann:

Sinfonie Es-Dur H.85, 2. Satz

- 1) 1769
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 70
- 5) 35,0%
- 6) Sonatenform 3: 51,7% – 0,0% – 34,6%

a. Zweiteilig (59,4% – 42,9%)

b. 68,8%

- 7) T. 1 (1)
- 8) A – d
- 9) **5-6-5 | 5-4**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) GarlandSym B/10
- 13) Siehe **Notenbeispiel 3-1**

Gassmann E-1

Florian Leopold Gassmann:

Streichquartett E-Dur H.467, 1. Satz

- 1) 1765–1769
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 34
- 5) 42,6%
- 6) Sonatenform 2 (45,8% – 40,9%)
a. Zweiteilig (58,3% – 33,3%)
b. 58,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – f
- 9) **5-6-7 | 1-3-5**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) RRMCE 16

Gassmann A-1

Florian Leopold Gassmann:

Streichquartett A-Dur H.475, 1. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante/Andantino
- 4) 47
- 5) 17,0%
- 6) Sonatenform 2: 20,0% – 14,8%
a. Zweiteilig (25,0% – 12,5%)
b. 37,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) Z – x
- 9) **5-6-5 | 5-3-4**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, Mus.Hs.11857

Gassmann a-1

Florian Leopold Gassmann:

Streichquartett a-Moll H.456, 1. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Larghetto
- 4) 39
- 5) 14,1%
- 6) Sonatenform 2: 18,8% – 10,9%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – b
- 9) **5-6-5** | 5-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle composés par Florian Gassmann. Bureau d'Arts et d'Industrie. (A-Wn, MS 10125-4°)

Gassmann B-1

Florian Leopold Gassmann:

Streichquartett B-Dur H.479, 1. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 50
- 5) 8,0%
- 6) Sonatenform 3: 10,0% – 0,0% – 10,0%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 7,1%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – 1
- 9) **5-6-5** | 5-3-1
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) I-MOe, D.99, Nr. 1

Gassmann B-2

Florian Leopold Gassmann:

Divertimento B-Dur H.483, 1. Satz

- 1) 1769
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 38
- 5) 19,7%
- 6) Sonatenform 2: 12,5% – 25,0%
 - a. Zweiteilig (14,3% – 11,1%)
 - b. 14,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – j
- 9) **5-6-5** | 5-7
- 10) Nein

11) Nein

- 12) Florian Leopold Gassmann, *Tři Divertimenta pro hoboj, 2 violy a violoncello*, hrsg. von Miloslav Klement. Prag 1971.

Gluck d-1

Christoph Willibald Gluck:

Don Juan, 1. Akt, erste Arie

- 1) 1761
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 20
- 5) 95,0%
- 6) Zweiteilige Form: 93,8% – 95,8%
 - a. –
 - b. 93,8%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – a
- 9) **3-4-3** | 2-1-#7
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) Christoph Willibald Gluck, *Don Juan/Semiramis*, hrsg. von Richard Engländer. Kassel 1966 (=Sämtliche Werke II/1).
- 13) Siehe **Notenbeispiel 2-5**

Gyrowetz C-1

Adalbert Gyrowetz:

Klaviertrio F-Dur op. 51/1, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 49
- 5) 3,1%
- 6) Sonatenform 1: 2,9% – 3,3%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 12,5%
- 7) T. 2 (1)
- 8) U – a,
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Trois / SONATES / pour le / Piano-Forté, / avec accompagnement d'um / Violon ou Flûte et Violoncelle, [...] Oeuvre 51. André, Pl-Nr. 1628. (IMSLP)

Gyrowetz D-1

Adalbert Gyrowetz:

Klaviertrio G-Dur op. 36, 4. Satz

- 1) ca. 1790
- 2) 6/8
- 3) Larghetto
- 4) 11
- 5) 9,1%
- 6) Einteilig
 - a. –
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (2)
- 8) F – e
- 9) 3-4 | **2-3-1**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) DIVERTISSEMENT / pour le / PIANO FORTE / avec Violon & Violoncelle, / [...] / Oeuvre 36^{me}. André, Nr. 1235. (D-Mbs, 4 Mus.pr.38548)

Gyrowetz D-2

Adalbert Gyrowetz:

Klaviertrio C-Dur op. 18/1, 2. Satz

- 1) ca. 1800
- 2) 6/8
- 3) Larghetto
- 4) 65
- 5) 16,2%
- 6) ABA-Form: 25,0% – 2,0% – 25,0%
 - a. –
 - b. 50,0%
- 7) T. 1 (2)
- 8) C – d
- 9) **5-3-1** | **1-7-6**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) Trois / SONATES / Pour le / Piano Forte / avec l'accompagnement d'un / Violon & Violoncelle / [...] / Oeuv. 18. Gombart, Pl-Nr. 138. (IMSLP)

Gyrowetz D-3

Adalbert Gyrowetz:

Klaviertrio A-Dur op. 51/3, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Larghetto
- 4) 58
- 5) 29,3%
- 6) ABA-Form: 35,7% – 12,5% – 35,7%
 - a. –
 - b. 56,3%
- 7) T. 1 (1)

8) C – a

9) **1-7-6** | **5-4-3**

10) Nein

11) Nein

12) Trois / SONATES / pour le / Piano-Forté, / avec accompagnement d'un / Violon ou Flûte et Violoncelle, [...] Oeuvre 51. André, Pl-Nr. 1628. (IMSLP)

Gyrowetz F-1

Adalbert Gyrowetz:

Klaviertrio C-Dur op. 8/1, 2. Satz

- 1) 1793
- 2) 6/8
- 3) Andantino
- 4) 60
- 5) 10,0%
- 6) Sonatenform 2: 8,7% – 10,8%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 8,3%
- 7) T. 9 (1)
- 8) U – a
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Trois Sonates / pour / Piano-Forté, / avec Violon & Violoncelle obligés, / [...] / Oeuvre 8. Artaria, Pl-Nr. 435. (A-Wn, MS27208)

Gyrowetz G-1

Adalbert Gyrowetz:

Klaviertrio D-Dur op. 17/1, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andantino
- 4) 57
- 5) 9,6%
- 6) Sonatenform 2: 7,7% – 11,3%
 - a. Zweiteilig (12,5% – 5,6%)
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (2)
- 8) F – a
- 9) 1- | **3-2-1**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) Trois / SONATES / pour le / Piano-Forté, / avec accompagnement / de Flûte ou Violon et Basse ad libitum / [...] / Oeuvre 17. Seconde édition. André, Pl-Nr. 2182. (D-Mbs, 2 Mus.pr.10715)

Gyrowetz g-1

Adalbert Gyrowetz:

Klaviertrio g-Moll op. 17/2, 3. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Allegretto
- 4) 178
- 5) 2,5%
- 6) Rondoform (ABACA + Coda): 8,3% – 0,0% – 7,0% – 0,0% – 3,8% – 0,0%
 - a. –
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – c
- 9) 1-2 | **3-2-1**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) Trois / SONATES / pour le / Piano-Forté, / avec accompagnement / de Flûte ou Violon et Basse ad libitum / [...] / Oeuvre 17. Seconde édition. André, Pl-Nr. 2182. (D-Mbs, 2 Mus.pr.10715)

Gyrowetz As-1

Adalbert Gyrowetz:

Trio Es-Dur op. 43, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 82
- 5) 10,4%
- 6) Sonatenform 3: 8,9% – 16,7% – 8,3%
 - a. Zweiteilig (3,3% – 15,4%)
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – c
- 9) 5-3 | **1-7-6**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) GRAND TRIO / pour le Pianoforte / Clarinette ou Violon et Violoncelle concertans / [...] / Op 43. Bureau des Arts, Pl-Nr. 397. (D-Mbs, 2 Mus.pr.10715)

Hoffmeister Es-1

Franz Anton Hoffmeister:

Streichquintett B-Dur op. 3/1, 3. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante sostenuto
- 4) 105

- 5) 10,4%
- 6) Variationsform (Thema + 7 Var. + Coda): 43,8% – 0,0% – 12,5% – 0,0% – 0,0% – 5,4% – 0,0% – 25,0% – 7,4%
 - a. –
 - b. 43,8%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **3-4-5** | 1-
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) Grand / QUINTETTO / Pour / Violons, Altos et Violoncelle / [...] / Oeuvre III^{me} des Quintets pour Violon. / No. 1. Hoffmeister, Pl-Nr. 6. (IMSLP)

Hoffmeister A-1

Franz Anton Hoffmeister:

Streichquintett D-Dur op. 3/1, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Poco Adagio
- 4) 86
- 5) 4,7%
- 6) Sonatenform 3: 5,0% – 5,3% – 3,7%
 - a. Zweiteilig (8,0% – 0,0%)
 - b. 13,3%
- 7) T. 5 (1)
- 8) D – b
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Tilman Sieber (Hrsg.), *Das klassische Streichquintett. Die Geschichte einer Gattung in Einzelwerken.* Mainz 2005.

Koželuch c-1

Leopold Koželuch:

Klaviersonate Es-Dur op. 26/3, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Larghetto **alla siciliana**
- 4) 54
- 5) 29,6%
- 6) Sonatenform 2: 22,4% – 38,0%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 32,1%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **3-2-1** | 1-3
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) Leopold Koželuch, *Pět sonát. Pět Sonaten.* Prag 1959 (=Musica viva historica 51).

Koželuch a-1

Leopold Koželuch:

Streichquartett A-Dur op. 33/2, 2. Satz

- 1) um 1790
- 2) 6/8
- 3) Andante – Allegro
- 4) 20
- 5) 65,0%
- 6) Zweiteilige Form: 50,0% – 66,7%
 - a. –
 - b. 50,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **3-2-1** | 1-3
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) RRMCE 42
- 13) Siciliano als Einleitung zum Allegro-Hauptteil im 2/4-Takt

Koželuch a-2

Leopold Koželuch:

Klaviertrio A-Dur op. 20/2, 2. Satz

- 1) 1782
- 2) 6/8
- 3) Andantino con variazioni
- 4) 80
- 5) 10,0%
- 6) Variationsform (Thema + 7 Var. + Coda): 31,3% – 0,0% – 6,3% – 0,0% – 6,3% – 6,3% – 0,0% – 6,3% – 12,5%
 - a. –
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) W – 1
- 9) **3-4-2** | 1-2-4-3-2-1
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) JOURNAL DE MUSIQUE / POUR LES DAMES / Livre II / Trois Sonates / pour le Clavecin ou Piano Forté, / avec Violon / et Violoncelle / [...] André Pl-Nr. 165. (IMSLP)

Krommer h-1

Franz Krommer:

Streichquintett d-Moll op. 34/2, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante. Allegretto
- 4) 136
- 5) 3,3%
- 6) Sonatenform 3: 2,9% – 3,8% – 3,4%
 - a. Zweiteilig (4,1% – 0,0%)

b. 18,8%

- 7) T. 1 (2)
- 8) F – /
- 9) 5- | **5-6-5**
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) Trois / QUATUORS / pour / deux Violons, Alto, et Violoncelle / composés et dédiés / A son Altesse Monseigneur Le Prince Regnant / de Lobkowitz &c. &c. / par / FRANÇOIS KROMMER / Oeuvre 34. Artaria, Pl-Nr. ?. (D-Mbs, 4 Mus.pr.37369)

J.Chr.Monn D-1

Johann Christoph Monn:

Divertimento D-Dur, 2. Satz

- 1) Mitte der 1760er Jahre? (nach 1770?)
- 2) 6/8
- 3) Andante **siciliano**
- 4) 62
- 5) 22,6%
- 6) Sonatenform 3: 16,7% – 26,5% – 27,8%
 - a. Zweiteilig (12,5% – 22,7%)
 - b. 25,0%
- 7) T. 3 (1)
- 8) V – e
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) RRMCE 32

J.Chr.Monn d-1

Johann Christoph Monn:

Streichtrio F-Dur, 5. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante **siciliano**
- 4) 90
- 5) 55,6%
- 6) Sonatenform 3: 63,0% – 47,6% – 61,9%
 - a. Zweiteilig (75,0% – 50,0%)
 - b. 81,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – a
- 9) **3-2-1** | **3-2-1**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wgm, IX1077/Q16707

J.Chr.Monn B-1

Johann Christoph Monn:

Klaviersonate F-Dur, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) **Siciliana**
- 4) 49
- 5) 99,0%
- 6) Sonatenform 3: 100,0% – 100,0% – 96,4%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 100,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – a
- 9) **1-2-1 | 5-6-7**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Hans Kann (Hrsg.): *Klaviermusik aus Österreich. Barock – Klassik – Biedermeier*. Wien 1965.

W.A.Mozart c-1

Wolfgang Amadé Mozart:

Sinfonie C-Dur KV 96 (111^b), 2. Satz

- 1) 1771
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 43
- 5) 55,8%
- 6) Sonatenform 2: 52,6% – 58,3%
 - a. Zweiteilig (42,9% – 58,3%)
 - b. 42,9%
- 7) T. 3 (1)
- 8) D – b
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) NMA IV/11/2

W.A.Mozart d-1

Wolfgang Amadé Mozart:

Klavierstück d-Moll KV 15^u

- 1) 1764
- 2) 6/8
- 3) –
- 4) 34
- 5) 35,3%
- 6) Sonatenform 2: 40,0% – 31,6%
 - a. Zweiteilig (25,0% – 45,5%)
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) G – c
- 9) **1-3-5 | 6-**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) NMA IX/27/1
- 13) Londoner Skizzenbuch Nr. 20

W.A.Mozart d-2

Wolfgang Amadé Mozart:

Streichquartett d-Moll KV 421 (417^b), 4. Satz

- 1) 1783
- 2) 6/8
- 3) Allegretto ma non troppo
- 4) 142
- 5) 15,1%
- 6) Variationsform (Thema + 5 Var.): 52,1% – 0,0% – 0,0% – 2,1% – 15,6% – 20,0%
 - a. –
 - b. 56,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – a
- 9) **1-7-1 | 3-2-1**
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) NMA VIII/20/Abt.1/2
- 13) Siehe **Notenbeispiel 6-12, 6-14**

W.A.Mozart d-3

Wolfgang Amadé Mozart:

Violinsonate d-Moll KV 377, 2. Satz

- 1) 1781
- 2) 2/4 – 6/8
- 3) Andante (Var. VI: **Siciliana**)
- 4) (Var. VI: 32)
- 5) (Var. VI: 65,6%)
- 6) Variationsform (Thema + 6 Var.)
 - a. –
 - b. 81,3%
- 7) Var. VI: T. 1 (1)
- 8) Var. VI: C – /
- 9) **1-7-1 | 3-2-1**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) NMA VIII/23/2
- 13) Siciliano nur in der Variation VI; Siehe **Notenbeispiel 6-13**

W.A.Mozart Es-1

Wolfgang Amadé Mozart:

Divertimento Es-Dur KV 252 (240^a), 2. Satz

- 1) 1776
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 43
- 5) 9,3%
- 6) Sonatenform 3: 11,1% – 0,0% – 11,1%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 20,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **5-6-5 | 3-1**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) NMA VII/17/1

W.A.Mozart F-1

Wolfgang Amadé Mozart:

Sinfonie C-Dur KV 425, 2. Satz

- 1) 1783
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 104
- 5) 2,4%
- 6) Sonatenform 3: 2,8% – 1,7% – 2,6%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 8,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) N – c
- 9) **5-6-5** | 3-2-1-7-6
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) NMA IV/11/8
- 13) Siehe **Notenbeispiel 3-16a**

W.A.Mozart F-2

Wolfgang Amadé Mozart:

Quintett F-Dur KV370 (368^b), 3. Satz

- 1) 1781
- 2) 6/8
- 3) Rondeau. Allegro
- 4) 178
- 5) 5,1%
- 6) Sonatenrondo (ABACA) (6,8% – 4,8% – 7,1% – 1,6% – 5,7%) = Sonatenform 4 (5,5% – 3,8% – 5,7%)
 - a. Zweiteilig (2,9% – 6,7%)
 - b. 4,5%
- 7) T. 1 (2)
- 8) L – d
- 9) 1- | **3-2-1**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) NMA VIII/20/Abt.2

W.A.Mozart F-3*

Wolfgang Amadé Mozart:

Streichquartett F-Dur KV Anh.73 (589^b)

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) –
- 4) –
- 5) –
- 6) –
 - a. –
 - b. –
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – b
- 9) **5-4-3** | **3-2-1**
- 10) –
- 11) –
- 12) NMA VIII/20/Abt.1/3
- 13) Fragment eines Finalsatzes zu einem Streichquartett

W.A.Mozart f-1

Wolfgang Amadé Mozart:

Klaviersonate F-Dur KV280 (189^e), 2. Satz

- 1) 1774
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 60
- 5) 20,0%
- 6) Sonatenform 3: 22,9% – 20,8% – 16,7%
 - a. Zweiteilig (56,3% – 6,3%)
 - b. 56,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **5-6-5** | 5-1
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) NMA IX/25/1

W.A.Mozart fis-1

Wolfgang Amadé Mozart:

Klavierkonzert A-Dur KV488, 2. Satz

- 1) 1786
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 99
- 5) 9,6%
- 6) Sonatenform 1: 9,6% – 9,6%
 - a. Zweiteilig (14,7% – 0,0%)
 - b. 12,8%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – c
- 9) **5-6-5** | 5-1-3
- 10) Ja
- 11) Ja
- 12) NMA V/15/7
- 13) Siehe **Notenbeispiel 3-8**

W.A.Mozart G-1

Wolfgang Amadé Mozart:

Klaviertrio G-Dur KV 564, 3. Satz

- 1) 1788
- 2) 6/8
- 3) Allegretto
- 4) 159
- 5) 29,6%
- 6) Rondoform (ABACA + Coda): 37,5% – 43,8% – 31,6% – 0,0% – 37,5% – 42,6%
 - a. –
 - b. 37,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **1-2-1** | 7-5
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) NMA VIII/22/Abt.2

W.A.Mozart g-1

Wolfgang Amadé Mozart:

6 Variationen für Violine und Klavier g-Moll
KV360 (374^b)

- 1) 1781
- 2) 6/8
- 3) Andantino
- 4) 126
- 5) 9,1%
- 6) Variationsform (Thema + 6 Var.): 0,0%
– 0,0% – 16,7% – 13,9% – 0,0% –
19,4% – 13,9%
a. –
b. –
- 7) Var. II: T. 2 (1)
- 8) Var. II: D – a,
- 9) –
- 10) Ja
- 11) Ja?
- 12) NMA VIII/23/2
- 13) Kein Siciliano-Thema (das französische
Lied „*Au bord d'une fontaine*“).
Siciliano ab Var. II; Siehe **Notenbeispiel**
3-9

W.A.Mozart A-1

Wolfgang Amadé Mozart:

Klaviersonate A-Dur KV331 (300ⁱ), 1. Satz

- 1) 1783
- 2) 6/8
- 3) Andante grazioso
- 4) 134
- 5) 3,7%
- 6) Variationsform (Thema + 6 Var.): 22,2%
– 2,8% – 0,0% – 0,0% – 0,0% – 2,8% –
0,0%)
a. –
b. 25,%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **3-4-3** | 5-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) NMA IX/25/2
- 13) Siehe **Notenbeispiel 6-11**

W.A.Mozart A-2*

Wolfgang Amadé Mozart:

Rondo zu einem Streichquartett A-Dur KV
Anh.72 (464^a)

- 1) 1784–1785?
- 2) 6/8
- 3) –

- 4) –
- 5) –
- 6) –
a. –
b. 3,6%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – /
- 9) **5-6-5** | 5-6-7
- 10) –
- 11) –
- 12) NMA VIII/20/Abt.1/3
- 13) Fragment eines Rondosatzes zu einem
Streichquartett

W.A.Mozart A-3*

Wolfgang Amadé Mozart:

Rondo zu einem Konzert A-Dur KV Anh.64
(488^c)

- 1) 1785–1786?
- 2) 6/8
- 3) –
- 4) –
- 5) –
- 6) –
a. –
b. 37,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **5-#4-5** | 1-5
- 10) –
- 11) –
- 12) NMA V/15/8
- 13) Fragment eines Rondosatzes zu einem
Klavierkonzertes

W.A.Mozart a-1

Wolfgang Amadé Mozart:

Rondo für Klavier a-Moll KV 511

- 1) 1787
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 132
- 5) 6,9%
- 6) Rondoform (ABACA + Coda): 10,0% –
0,0% – 18,8% – 8,8% – 8,3% – 8,3%
a. –
b. 18,8%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **5-#4-5** | 1-
- 10) Ja
- 11) Ja?
- 12) NMA IX/27/2
- 13) Siehe **Notenbeispiel 3-12**

Mysliveček C-1

Josef Mysliveček:

Violinkonzert G-Dur 9a:G1, 2. Satz

- 1) Späte 1760er Jahre oder frühe 1770er Jahre
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 60
- 5) 5,0%
- 6) Sonatenform 2: 6,5% – 3,4%
 - a. Zweiteilig (7,7% – 5,6%)
 - b. 6,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – m
- 9) **1-2-1** | 3-5
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wgm, IX 16992/Q 16467
- 13) **Notenbeispiel 4-4b, 4-5c**

Neubauer F-1

Franz Christoph Neubauer:

Streichquartett C-Dur op. 6/1, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Un poco Adagio
- 4) 92
- 5) 4,9%
- 6) ABA-Form: 8,0% – 0,0% – 6,3%
 - a. –
 - b. 25,0%
- 7) T. 2 (2)
- 8) D – /
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) IV / Quatuors / pour deux Violons, / Viola / et Violoncelle / [...] / Oeuvre 6^{me}. André, Pl-Nr. 523. (D-Mbs, 2Mus.pr.677)

Neubauer a-1*

Franz Christoph Neubauer:

Duo a-Moll op. 4/1, 1. Satz

- 1) 1790er Jahre?
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) (25)
- 5) (26,0%)
- 6) Einleitung zum Sonatenform-Hauptteil (Allegro moderato)
 - a. –
 - b. –
- 7) T. 1 (1)

- 8) B – g
- 9) **5-3-1** | 1-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) RRMCE 21

Neubauer B-1

Franz Christoph Neubauer:

Streichquartett F-Dur op. 6/3, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Cantabile
- 4) 59
- 5) 6,8%
- 6) Dreiteilige Form (A-A¹-A²): 6,0% – 15,6% – 0,0%
 - a. –
 - b. 12,5%
- 7) T. 3 (1)
- 8) / – k
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) IV / Quatuors / pour deux Violons, / Viola / et Violoncelle / [...] / Oeuvre 6^{me}. André, Pl-Nr. 523. (D-Mbs, 2Mus.pr.677)

Neubauer B-2

Franz Christoph Neubauer:

Streichquartett F-Dur op. 6/4, 3. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Allegro
- 4) 175
- 5) 18,3%
- 6) Rondoform (ABACA): 14,3% – 0,0% – 22,7% – 37,2% – 15,0%
 - a. –
 - b. 37,5%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – c
- 9) 5-3 | **1-2-3**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) IV / Quatuors / pour deux Violons, / Viola / et Violoncelle / [...] / Oeuvre 6^{me}. André, Pl-Nr. 523. (D-Mbs, 2Mus.pr.677)
- 13) **Notenbeispiel 2-12**

Neubauer B-3

Franz Christoph Neubauer:

Duo für zwei Violinen d-Moll op. 35/3, 2. Satz

- 1) ca. 1800
- 2) 6/8
- 3) Larghetto
- 4) 32
- 5) 25,0%
- 6) ABA-Form: 37,5% – 12,5% – 37,5%
 - a. –
 - b. 37,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **3-4-3** | 5-1
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Trois / SONATINES / faciles et progressives / pour / Deux Violons / [...] / Oeuv. 35. Böhme, Pl-Nr. 5. (D-Mbs, 4Mus.pr.66558)
- 13) **Notenbeispiel 3-7b**

Noëlli C-1

Georg Noëlli:

Sonate C-Dur »Pastorella«, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Poco Adagio
- 4) 47
- 5) 7,4%
- 6) Sonatenform 3: 5,6% – 15,0% – 5,3%
 - a. Zweiteilig (16,7% – 0,0%)
 - b. 16,7%
- 7) T. 3 (2)
- 8) P – 1
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) D-SWI, Mus.4050
- 13) **Notenbeispiel 2-9**

Ordenez C-1

Carlo d'Ordenez:

Sinfonie G-Dur I:G4, 2. Satz

- 1) Spätestens 1769
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 28
- 5) 16,1%
- 6) Sonatenform 3: 16,7% – 10,0% – 18,2%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (2)
- 8) Q – t

9) 5- | **5-4-3**

10) Nein

11) Nein

12) Dennis Craig Monk, *Style Change in the Slow Movement of the Viennese Symphony: 1740-177, Bd. II.* Dissertation, University of California, 1971 (Nur 2. Satz).13) **Notenbeispiel 4-4a, 4-5b****Ordenez D-1**

Carlo d'Ordenez:

Sinfonie A-Dur I:A9, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante un poco Adagio
- 4) 45
- 5) 17,8%
- 6) Sonatenform 3: 22,2% – 10,0% – 17,6%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 16,7%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – b
- 9) **1-7-1** | 3-7-1
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) H-KE, KO/46

Ordenez E-1

Carlo d'Ordenez:

Sinfonie A-Dur I:A5, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 46
- 5) 21,7%
- 6) Sonatenform 3: 25,0% – 9,1% – 26,5%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 50,0%
- 7) T. 1 (2)
- 8) B – d
- 9) **1-2-1** | 5-3-1
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) CZ-Pnm, XXXIV B 139

Ordenez F-1

Carlo d'Ordenez:

Sinfonie C-Dur I:C2, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Larghetto
- 4) 61
- 5) 3,3%
- 6) Sonatenform 3: 5,9% – 0,0% – 3,6%
 - a. Zweiteilig (11,1% – 0,0%)
 - b. 11,1%
- 7) T. 7 (1)
- 8) R – i
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Carlos de Ordóñez, *Sinfonías concierto para violín en re mayor*, hrsg. von Miguel Simarro Grande u. Angel Oliver. Madrid 2004 (=Música hispana 26).

Ordenez G-1

Carlo d'Ordenez:

Sinfonie D-Dur I:D9, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante lento
- 4) 55
- 5) 14,5%
- 6) Sonatenform 3: 6,3% – 23,5% – 13,6%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 14,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – d
- 9) **1-2-1** | 5-1-3
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Carlos de Ordóñez, *Sinfonías concierto para violín en re mayor*, hrsg. von Miguel Simarro Grande u. Angel Oliver. Madrid 2004 (=Música hispana 26).

Ordenez G-2

Carlo d'Ordenez:

Streichtrio C-Dur V:C2, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 25
- 5) 8,0%
- 6) Sonatenform 3: 9,1% – 8,3% – 6,3%
 - a. Zweiteilig (8,3% – 10,0%)

b. 8,3%

- 7) T. 1 (1)
- 8) A – c
- 9) **5-6-5** | 5-4
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) D-B, Mus.ms.16365/10

Ordenez A-1

Carlo d'Ordenez:

Streichquartett A-Dur IV:A3, 1. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 50
- 5) 22,0%
- 6) Sonatenform 3: 29,2% – 25,0% – 13,9%
 - a. Zweiteilig (25,0% – 31,3%)
 - b. 25,0%
- 7) T. 2 (2)
- 8) D – b
- 9) **5-6-5** | 5-4
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, Mus.Hs.12152

Ordenez A-2

Carlo d'Ordenez:

Sinfonie D-Dur I:D5, 5. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andantino **siciliano** un poco lento
- 4) 62
- 5) 17,7%
- 6) Sonatenform 3: 12,5% – 17,4% – 21,7%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – k
- 9) **5-6-5** | 1-7-6
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) I-MOe, D.292

Ordenez B-1

Carlo d'Ordenez:

Streichtrio F-Dur V:F4, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andantino **alla Siciliana**
- 4) 30
- 5) 21,7%
- 6) Sonatenform 3: 16,7% – 16,7% – 29,2%
 - a. Zweiteilig (25,0% – 12,5%)
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **3-2-1** | 7-5
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) A-M, V 99

Pichl F-1

Václav Pichl:

Quintett F-Dur op. 5/5, 3. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Allegretto *mà moderato*
- 4) 258
- 5) 8,7%
- 6) Rondoform (ABACADA): 11,8% – 7,4% – 11,8% – 3,1% – 11,8% – 3,2% – 11,8%
 - a. –
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – d
- 9) **5-6-5** | 3-6-5
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) SEI DIVERTIMENTI / à Cinque
Stromenti / [...] / OPERA V. J. J.
Hummel, Pl-Nr. 510.
(IMSLP)

Pichl B-1

Václav Pichl:

Streichquintett d-Moll op. 30/2, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Larghetto
- 4) 49
- 5) 4,1%
- 6) Sonatenform 3: 4,8% – 0,0% – 4,5%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 11,1%
- 7) T. 7 (2)
- 8) D – i
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, MS27587-4°

Pleyel C-1

Ignaz Pleyel:

Streichtrio G-Dur B.407, 2. Satz

- 1) 1788
- 2) 6/8
- 3) Adagio non troppo
- 4) 104
- 5) 7,2%
- 6) Sonatenform 1: 7,5% – 6,9%
 - a. Zweiteilig (18,8% – 2,7%)
 - b. 18,8%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – b
- 9) 1- | **1-2-3**
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) Six Trios / pour / deux Violons / et /
Violoncelle. / [...] / Oeuvre 21^m. André,
Pl-Nr. 248.
(A-Wn, MS.16375)

Pleyel D-1

Ignaz Pleyel:

Violinduo G-Dur B.510, 3. Satz

- 1) 1788
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 42
- 5) 7,1%
- 6) Sonatenform 3: 6,7% – 7,7% – 7,1%
 - a. Zweiteilig (12,5% – 0,0%)
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – d
- 9) **5-6-5** | 1-3-6
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, IX 29417

Pleyel E-1

Ignaz Pleyel:

Streichquartett A-Dur B.327, 2. Satz

- 1) 1786
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 142
- 5) 19,7%
- 6) Sonatenform 3: 17,9% – 20,0% – 22,0%
 - a. Zweiteilig (26,7% – 7,7%)
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – b
- 9) **5-6-5** | 1-7-6
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) D-Rtt, Pleyel 22/III

Pleyel e-1

Ignaz Pleyel:

Violinduo e-Moll B.518, 1. Satz

- 1) 1789
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 55
- 5) 9,1%
- 6) Sonatenform 1: 10,3% – 7,7%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – 1
- 9) **3-2-1** | 1-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, MS27336

Pleyel g-1

Ignaz Pleyel:

Streichquartett G-Dur B.340, 2. Satz

- 1) 1786
- 2) 6/8
- 3) Adagio molto
- 4) 44
- 5) 18,2%
- 6) Sonatenform 2: 22,7% – 13,6%
 - a. Zweiteilig (37,5% – 14,3%)
 - b. 37,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – 1
- 9) **5-4-3** | **3-2-1**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wgm, IX 32166

Pleyel F-1

Ignaz Pleyel:

Duo für Pianoforte und Violine F-Dur B.580, 2. Satz

- 1) 1798
- 2) 6/8
- 3) Andante moderato. **Siciliano**
- 4) 34
- 5) 0,0%
- 6) ABA-Form: 0,0% – 0,0% – 0,0%
 - a. –
 - b. 0,0%
- 7) –
- 8) J – b
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, MS28782-qu-4°
- 13) **Notenbeispiel 2-13b**

Pleyel a-1

Ignaz Pleyel:

Streichquintett a-Moll B.276, 1. Satz

- 1) 1786–1787
- 2) 6/8
- 3) Andantino **Siciliano**
- 4) 16
- 5) 25,0%
- 6) Zweiteilige Form: 31,3% – 18,8%
 - a. –
 - b. 31,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – b
- 9) **5-4-3** | **3-2-1**
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) D-Rtt, Pleyel 29

Pleyel G-1

Ignaz Pleyel:

Streichquintett D-Dur B.274, 2. Satz

- 1) 1786–1787
- 2) 6/8
- 3) Adagio non troppo
- 4) 78
- 5) 15,4%
- 6) Variationsform (Thema + 3 Var.): 21,9% – 7,5% – 9,4% – 21,2%
 - a. –
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – d
- 9) 5- | **5-6-5**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) D-Rtt, Pleyel 29

Pleyel a-2

Ignaz Pleyel:

Sinfonia concertante A-Dur B.114, 3. Satz

- 1) 1792
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 63
- 5) 8,7%
- 6) Zweiteilige Form: 11,5% – 4,2%
 - a. –
 - b. 18,8%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – b
- 9) **5-6-5** | 1-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) CZ-Pnm, II C 95

Pleyel B-1

Ignaz Pleyel:

Streichquintett Es-Dur B.271, 2. Satz

- 1) 1785–1786
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 64
- 5) 1,6%
- 6) Rondoform (ABACA + Coda): 3,6% – 0,0% – 0,0% – 0,0% – 6,3% – 0,0%
 - a. –
 - b. 12,5%
- 7) T. 2 (1)
- 8) F – f
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) D-Rtt, Pleyel 29

Schubert C-1*

Franz Schubert:

Klaviersonate C-Dur D 613

- 1) 1818
 - 2) 6/8
 - 3) –
 - 4) –
 - 5) –
 - 6) –
 - a. –
 - b. 6,3%
 - 7) T. 8 (1)
 - 8) J – b
 - 9) –
 - 10) Ja
 - 11) Ja
 - 12) SchNGA VII/2/2
 - 13) Fragment wohl zum Finalsatz;
- Notenbeispiel 3-10**

Schubert e-1

Franz Schubert:

Klaviersonate E-Dur D 157, 2. Satz

- 1) 1815
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 112
- 5) 13,4%
- 6) Rondoform (ABACA): 40,6% – 0,0% – 9,4% – 0,0% – 36,8%
 - a. –
 - b. 37,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) G – a
- 9) **3-4-3** | 2-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) SchNGA VII/2/1

Schubert G-1

Franz Schubert:

Streichquartett Nr. 4 D-Dur D 74, 2. Satz

- 1) 1813
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 84
- 5) 25,6%
- 6) ABA-Form: 10,5% – 42,7% – 8,3%
 - a. –
 - b. 16,7%
- 7) T. 3 (1)
- 8) D – b
- 9) –
- 10) Ja
- 11) Ja
- 12) SchNGA VI/4

Schubert G-2

Franz Schubert:

Sinfonie Nr. 1 D-Dur D 82, 2. Satz

- 1) 1813
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 127
- 5) 25,2%
- 6) Fünfteilige Form (ABABA + Coda): 38,6% – 10,0% – 30,0% – 2,6% – 36,4% – 28,6%
 - a. –
 - b. 30,8%
- 7) T. 3 (1)
- 8) X – d
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) SchNGA V/1

Schubert a-1

Franz Schubert:

Streichquartett Nr. 4 C-Dur D 32, 2. Satz

- 1) 1812
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 78
- 5) 24,4%
- 6) ABA-Form: 37,5% – 15,3% – 28,8%
 - a. –
 - b. 33,3%
- 7) T. 3 (2)
- 8) D – b
- 9) –
- 10) Ja?
- 11) Nein
- 12) SchNGA VI/3

Schubert a-2

Franz Schubert:

Klaviersonate a-Moll D 537 (op. post. 164), 1. Satz

- 1) 1817
- 2) 6/8
- 3) Allegro ma non troppo
- 4) 196
- 5) 14,3%
- 6) Sonatenform 3: 21,1% – 0,0% – 19,6%
 - a. Zweiteilig (42,6% – 5,4%)
 - b. 20,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – b
- 9) **5-4-3 | 3-2-1**
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) SchNGA VII/2/1
- 13) **Notenbeispiel 3-6c, 3-11**

Schubert B-1

Franz Schubert:

Streichquartett Nr. 5 B-Dur D 36, 2. Satz

- 1) 1812
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 61
- 5) 7,4%
- 6) ABA-Form: 0,0% – 0,0% – 19,6%
 - a. –
 - b. 0,0%
- 7) T. 41 (1)
- 8) D – i
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) SchNGA VI/3

Schubert B-2

Franz Schubert:

Oktett F-Dur D 803, 2. Satz

- 1) 1824
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 166
- 5) 7,8%
- 6) Sonatenform 1: 5,2% – 10,1%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 12,5%
- 7) T. 7 (1)
- 8) X – c
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) SchNGA VI/1

Vanhal C-1

Johann Baptist Vanhal:

Flötensonate C-Dur Xlc:5-1, 1. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante **siciliano**
- 4) 30
- 5) 16,7%
- 6) ABA-Form: 25,0% – 12,5% – 25,0%
 - a. –
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **3-7-1 | 5-**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Johann Baptiste Vanhal, *Drei leichte Sonaten für Flöte und Klavier*, hrsg. von Albrecht Imbescheid. Wien 1978.

Vanhal C-2

Johann Baptist Vanhal:

Klaviersonate C-Dur XIII:172/XIVB:21

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante cantabile
- 4) 17
- 5) 14,7%
- 6) Einteilig
 - a. –
 - b. 31,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) I – f
- 9) **5-4-3 | 4-6**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, S.A.82.E.67
- 13) **Notenbeispiel 3-6b**

Vanhal C-3

Johann Baptist Vanhal:

Quartett G-Dur op. 5/2 III:G3, 3. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano**
- 4) 44
- 5) 0,0%
- 6) Sonatenform 3: 0,0% – 0,0% – 0,0%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 0,0%
- 7) –
- 8) / – /
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) CH-E
- 13) **Notenbeispiel 2-13c**

Vanhal c-1

Johann Baptist Vanhal:

Sinfonie Es-Dur Eb-1, 2. Satz

- 1) 1763–1765?
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 60
- 5) 20,0%
- 6) Sonatenform 3: 26,0% – 6,7% – 22,5%
 - a. Zweiteilig (6,3% – 35,3%)
 - b. 6,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – b
- 9) **5-6-5** | 5-1
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) D-Rtt, Vanhal 38

Vanhal E-1

Johann Baptist Vanhal:

Sinfonie A-Dur A4, 3. Satz

- 1) 1773–1774?
- 2) 6/8
- 3) Cantabile
- 4) 76
- 5) 13,2%
- 6) Sonatenform 3: 14,6% – 10,0% – 14,8%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 12,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) B – b
- 9) **5-6-5** | 1-3-6
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Johann Baptiste Vanhal, *Sinfonia in A*, hrsg. von Paul Bryan. Wien 1984 (=Diletto musicale 327).

Vanhal F-1

Johann Baptist Vanhal:

Sonatine für Pianoforte F-Dur XIII:165, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 31
- 5) 29,0%
- 6) ABA-Form: 56,3% – 0,0% – 56,3%
 - a. –
 - b. 56,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) H – u
- 9) **1-5-3** | 1-7-1-7-1
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) CZ-Pnm, XV D 314

Vanhal F-2

Johann Baptist Vanhal:

Variation für Pianoforte und Violine F-Dur XId:7

- 1) –
- 2) 6/8 – 3/8
- 3) Andante cantabile
- 4) 177
- 5) 6,2%
- 6) Variationsform (Thema + 6 Var.): 50,0% – 0,0% – 0,0% – 0,0% – 0,0% – 0,0% – 0,0%
 - a. –
 - b. 75,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – a
- 9) **1-2-3** | **2-3-4**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) CZ-Pnm, XLII E 566
- 13) Der Titel der Ausgabe bei Eder: *Tema alla Siciliana con sei variazioni*

Vanhal f-1

Johann Baptist Vanhal:

Sinfonie F-Dur F3, 2. Satz

- 1) Späte 1760er oder 1770er Jahre
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano**. Andante
- 4) 49
- 5) 37,8%
- 6) Sonatenform 3: 55,0% – 30,0% – 21,4%
 - a. Zweiteilig (62,5% – 50,0%)
 - b. 62,5%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – a
- 9) **3-2-1** | 1-5
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) RRMCE 17

Vanhal G-1

Johann Baptist Vanhal:

Klaviersonate G-Dur XIII:138, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante **alla Siciliana**
- 4) 25
- 5) 58,0%
- 6) Zweiteilige Form + Coda: 75,0% – 81,3% – 22,2%
 - a. –
 - b. 75,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – a
- 9) **3-4-2** | 1-7
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) *Trois Sonatines / pour le Piano-Forte / [...]. Maisch, Pl-Nr. 405. (A-Wgm, VII 3388)*

Vanhal G-2

Johann Baptist Vanhal:

Quartett D-Dur III:DA, 3. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 35
- 5) 34,3%
- 6) Sonatenform 2: 37,5% – 31,6%
 - a. Zweiteilig (56,3% – 18,8%)
 - b. 56,3%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – a
- 9) **1-2-3** | **2-1-7**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) **SIX / QUATUORS /**
CONCERTANTES / Pour Flute, Violon,
Alto, et Basse / Avec des Cors. / [...] /
Œuvre 5^E. Huberty, Pl-Nr. 138 (CH-E)

Vanhal G-3

Johann Baptist Vanhal:

Sonatine für Pianoforte G-Dur XIII:96, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) **Siciliano**
- 4) 34
- 5) 0,0%
- 6) ABA-Form: 0,0% – 0,0% – 0,0%
 - a. –

b. 0,0%

- 7) –
- 8) D – b
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) CZ-Pnm, XXV A 233
- 13) **Notenbeispiel 2-13b**

Vanhal A-1

Johann Baptist Vanhal:

Streichquartett A-Dur Va:A4, 1. Satz

- 1) ca. 1784–1785
- 2) 6/8
- 3) Allegro moderato
- 4) 163
- 5) 6,1%
- 6) Sonatenform 3: 6,0% – 4,3% – 7,6%
 - a. Zweiteilig (6,9% – 4,8%)
 - b. 18,2%
- 7) T. 5 (1)
- 8) D – c
- 9) –
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) *Johann Baptiste Vanhal, Six Quartets. An Edition and Commentary, hrsg. von David Wyn Jones. Cardiff 1980.*

Vanhal B-1

Johann Baptist Vanhal:

Duo B-Dur VIIa:25, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante **alla Siciliana**
- 4) 32
- 5) 28,1%
- 6) Sonatenform 3: 25,0% – 25,0% – 33,3%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 50,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – e
- 9) **5-3-1** | **1-4-2**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, MS41919

Vanhal B-2

Johann Baptist Vanhal:

Klaviersonate B-Dur XIII:73, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante **alla Siciliana**
- 4) 70
- 5) 18,6%
- 6) ABA-Form: 27,1% – 0,0% – 27,1%
 - a. –
 - b. 50,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – e
- 9) **5-3-1** | **5-4-2**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) IV Sonatinen per il Forte-piano.
Chemische Druckerei, Pl-Nr. 191
(D-B, DMS.O.67364)

Wagenseil fis-1

Georg Christoph Wagenseil:

Sinfonie A-Dur M.434, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 42
- 5) 20,2%
- 6) Sonatenform 2: 18,8% – 21,2%
 - a. Zweiteilig (16,7% – 20,0%)
 - b. 16,7%
- 7) T. 1 (1)
- 8) O – p
- 9) **5-6-5** | 6-4
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wgm, XIII 8096/Q 18491

Wagenseil d-1

Georg Christoph Wagenseil:

Streichtrio F-Dur M.454, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Larghetto
- 4) 41
- 5) 4,9%
- 6) Sonatenform 3: 6,7% – 0,0% – 7,7%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 16,7%
- 7) T. 1 (1)
- 8) O – b
- 9) **1-2-3** | 2-3-4-5-6
- 10) Ja
- 11) Ja
- 12) A-Wn, Mus.Hs.3748

Wagenseil fis-2

Georg Christoph Wagenseil:

Cembalokonzert A-Dur M.326, 2. Satz

- 1) Bis ca. 1770
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 87
- 5) 6,3%
- 6) Sonatenform 3: 5,8% – 4,8% – 8,7%
 - a. Zweiteilig (11,9% – 0,0%)
 - b. 20,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) H – u
- 9) **5-6-5** | 3-5-1-3
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) D-Rtt, Wagenseil 18
- 13) **Notenbeispiel 3-5b**

Wagenseil Es-1

Georg Christoph Wagenseil:

Sinfonie c-Moll M.366, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 37
- 5) 8,1%
- 6) Sonatenform 3: 8,3% – 7,7% – 8,3%
 - a. Kontinuierlich
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) K – n
- 9) **1-7-6** | 5-#4
- 10) Ja?
- 11) Nein
- 12) A-Wgm, XIII 1316/Q 18489

Wranitzky D-1

Paul Wranitzky:

Streichquartett A-Dur op. 32/2, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Allegretto un poco
- 4) 77
- 5) 11,0%
- 6) Dreiteilige Form (A-A¹-A²): 20,5% – 6,6% – 8,8%
 - a. –
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – b
- 9) 3- | **3-2-3**
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Six / QUATUORS / pour deux Violons Alto et Basse / [...] / Œuvre 32 (Divisés en deux Parties.) [...]. Sieber, Pl-Nr. 161. (IMSLP)
- 13) **Notenbeispiel 3-2b**

Wranitzky D-2

Paul Wranitzky:

Streichquintett D-Dur op. 18/2, 3. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Rondo. Allegro
- 4) 241
- 5) 12,9%
- 6) Rondoform (ABACA + Coda): 26,8% – 5,2% – 26,8% – 8,3% – 26,8% – 0,0%
 - a. –
 - b. 37,5%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – a
- 9) 1- | **3-2-1**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) A-Wn, MS31168-4°
- 13) **Notenbeispiel 3-15**

Wranitzky E-1

Paul Wranitzky:

Duo für zwei Violinen E-Dur op. 20/3, 1. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Adagio
- 4) 39
- 5) 7,7%
- 6) ABA-Form: 8,3% – 12,5% – 5,3%
 - a. –
 - b. 12,5%

- 7) T. 1 (1)
- 8) B – e
- 9) **1-2-1** | 1-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) A-Wn, MS15637-4°

Wranitzky e-1

Paul Wranitzky:

Streichquartett G-Dur op. 2/2, 2. Satz

- 1) 1790
- 2) 6/8
- 3) Poco Adagio
- 4) 74
- 5) 17,6%
- 6) ABA-Form: 20,8% – 9,5% – 20,7%
 - a. –
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (1)
- 8) C – d
- 9) **1-7-1** | **1-7-1**
- 10) Ja
- 11) Nein
- 12) III / QUARTETTI / per / Due Violini / Viola, e Violoncello / [...] / Opera II. Hoffmeister, Pl-Nr. 188. (IMSLP)

Wranitzky G-1

Paul Wranitzky:

Sinfonie D-Dur op. 37, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 82
- 5) 14,6%
- 6) ABA-Form: 25,0% – 0,0% – 20,6%
 - a. –
 - b. 31,3%
- 7) T. 1 (2)
- 8) E – o
- 9) 1- | **3-2-1**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) A-Wn, MS27430

Wranitzky As-1

Paul Wranitzky:

Streichquintett Es-Dur op. 18/6, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante
- 4) 56
- 5) 16,1%
- 6) Sonatenform 3: 15,9% – 19,2% – 14,3%
 - a. Zweiteilig (20,8% – 10,0%)
 - b. 25,0%
- 7) T. 1 (2)
- 8) F – s
- 9) 3-5-1 | **3-2-1**
- 10) Nein
- 11) Ja
- 12) A-Wn, MS31168-4°
- 13) **Notenbeispiel 3-14**

Wranitzky B-1

Paul Wranitzky:

Streichquartett Es-Dur op. 32/5, 2. Satz

- 1) –
- 2) 6/8
- 3) Andante sostenuto
- 4) 22
- 5) 13,6%
- 6) ABA-Form: 18,8% – 0,0% – 18,8%
 - a. –
 - b. 18,8%
- 7) T. 1 (1)
- 8) A – d
- 9) **3-4-3** | 3-
- 10) Nein
- 11) Nein
- 12) Six / QUATUORS / pour deux Violons
Alto et Basse / [...] / Œuvre 32 (Divisés
en deux Parties.) [...]. Sieber, Pl-Nr. 162.
(IMSLP)

Appendix C

Rhythmische Muster für T. 1 und T. 2

Rhythmische Muster für T. 1

A



B



C



D



E



F



G



H



I



J



K



L



M



N



O



P



Q



R



S



T



U



V



W



X



Y



Rhythmische Muster für T. 2

a



b



c



d



e



f



g



h



i



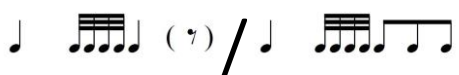
j



k



l



m



n



o



p



q



r



s



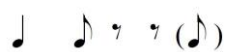
t



u



v



w



x



y



