Christian Raff

»Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker?

Das Variieren von Wiederholungen rechtfertigte Johann Joachim Quantz 1752 – in Abwandlung der alten Maxime »varietas delectat« – über die Hörerfahrung:[1] »Denn das Ohr wird mit dem, was es schon im Voraus vermuthet hat, nicht gerne befriediget, sondern will immerfort betrogen seyn.« Tatsächlich spielten die Möglichkeiten der improvisierten oder auskomponierten »Veränderung« von »Reprisen« – also allgemein wiederholten Teilen – in Solostücken des 18. Jahrhunderts eine bedeutsame Rolle. Zeitgenössische Quellen spiegeln das wider. Während sich die improvisatorische Praxis mangels Dokumenten nur schwer rekonstruieren lässt – sie war schon zu ihrer Zeit Anlass für Kritik und für Ausführende eine heikle Angelegenheit –, geben zahlreiche fixierte beziehungsweise auskomponierte Belege einen Eindruck von der Vielfalt der Möglichkeiten und bieten uns wertvolles Studienmaterial. In unseren Tagen versuchen historisch informierte Interpreten, sich mit den »willkürlichen Veränderungen« einstige Freiräume zurückzuerobern, obwohl sie damit in Kollision mit modernen Vorstellungen wie der des »Urtextes« geraten. Davon ausgehende Diskussionen haben sich bislang vor allem auf die Claviermusik Mozarts konzentriert, andere Komponisten aber eher vernachlässigt.[2] Daher sei an dieser Stelle der Blick stärker auf Joseph Haydn und den »Grenzfall« Ludwig van Beethoven gelenkt. Im Mittelpunkt soll dabei außerdem nicht die Frage nach dem »Wie?«, sondern die grundlegendere nach dem »Wo?« stehen.

Anmerkungen zur Theorie Die Theorie des 18. Jahrhunderts – speziell die mitteldeutsche – befasst sich verstärkt ab der Jahrhundertmitte mit den Möglichkeiten der »veränderten Reprise«. Exemplarisch seien hier die richtungsweisenden Arbeiten von Quantz (1752) und Carl Philipp Emanuel Bach (1753) angesprochen, deren Grundsätze auch noch für nachfolgende Generationen Leitlinien bleiben.[3] (So sind zum Beispiel die entsprechenden Kapitel in Daniel Gottlob Türks *Klavierschule* von 1789 noch erkennbar dieser Tradition verpflichtet.[4])

1 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 129.

2 Siehe zum Beispiel Frederick Neumann: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986, sowie Robert D. Levin: Improvised Embellishments in Mozart's Keyboard Music, in: *Early Music* 20 (1992), S. 221–236.

3 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil I, Berlin 1753.

4 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig/Halle 1789. Türk gibt unter anderem 8 Regeln, die bei »willkührlichen Verzierungen« zu befolgen sind (S. 325 f.). Sie orientieren sich im Wesentlichen an den Positionen von Quantz und C. Ph. E. Bach.

Bei Quantz werden variierte Wiederholungen im Rahmen der »willkührlichen Veränderungen« besprochen, die von den »wesentlichen Manieren« zu unterscheiden sind. Erstere sind vor allem im Adagio (im italienischen Stil), aber auch im Allegro zu ergänzen, wenn ein »simpler Gesang« vorliegt. Der Affekt (die »Leidenschaft«) des Satzes bestimmt, welche »Manieren« wie anzuwenden sind. Im »Allegro mit zwei Reprisen« soll zunächst unverändert vorgetragen werden. »Veränderungen« sollen »nicht eher als bey der Wiederholung geschehen« – dies vor allem dann, wenn »allzuöftere Wiederholungen« vorkommen. Die »Hauptnoten« der Melodie sollen trotz Variation kenntlich bleiben und deshalb auch tatsächlich erklingen. Bei Progressionen (Sequenzen) soll die gleiche Figur nur maximal zweimal verwendet werden, »das drittemal aber« muss sie etwas verändert werden, denn: »je öfter man [...] wechselsweise verfährt, je angenehmer ist es dem Gehöre.«[5]

Carl Philipp Emanuel Bach gibt in seinem *Versuch* (I. Teil 1753) ebenfalls Hinweise zur Ausführung von »Allegros mit 2 Reprisen«:[6] Man soll nicht alles verändern (problematisch sind unter anderem affektuöse, sprechende und schwer verständliche Stellen). Veränderungen müssen dem Affekt des Stückes gemäß sein. »Simple Gedancken« können »bunt« verändert werden und umgekehrt. Es ist auf den Kontext zu achten und auf das Stück als Ganzes (der »formale Ort« der Variation spielt dabei eine wichtige Rolle). In »Clavier-Sachen kan zu gleich der Baß« variiert werden – aber nicht die Harmonie.

Eine merkwürdige Gegenposition dazu nimmt Friedrich Wilhelm Riedt (1756) ein:[7] Seines Erachtens darf ein »Hauptgedanke« – da er durch »Veränderung nur verdunkelt und geschwächt wird [...] niemalen verändert werden« – dafür kann bei einem »im Schatten stehenden Gedanken«, der »nicht mehr als einmal anzutreffen« ist, »eine Veränderung [...] wohl Statt finden.«[8] Damit hebt sich Riedt nicht nur von Quantz und Bach ab, sondern steht auch völlig konträr zur späteren Praxis der Wiener Klassiker (siehe die oft mehrfache Variation des Hauptsatzes in Rondos und langsamen Sätzen). Die Wiederholung bleibt auch bei diesen eine der Vorbedingungen für die Veränderung, wie sich schon von Leopold Mozart erfahren lässt.[9] Im »11. Hauptstück« seiner Violinschule stellt

5 Quantz: *Versuch*, XII., XIII. und XIV. Hauptstück, S. 117, 118 ff., 136 ff. und 128.

6 Bach: *Versuch*, Teil I, S. 132 f. Auch in der »Vorrede« zu seinen *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* (1760) finden sich dazu Informationen.

7 Friedrich Wilhelm Riedt: Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bei Ausführung einer Melodie, in: Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 2, Berlin 1756, S. 95–118.

8 Ebd., S. 102 und 99.

9 Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 251: »Alle diese Auszierungen brauche man aber nur, wenn man ein Solo spielet; und dort sehr mäßig, zur rechten Zeit, und nur zur Abwechselung einiger öfter nach einander kommenden Passagen.«

er auch eine Reihe von Figuren vor (»Zurückschlag«, »Groppo«, »Cirkel«, »Halbcirkel«, »Tirata« und andere), die für solche »willkührlichen Auszierungen« in Frage kommen.[10] Sie lassen sich noch in der Musik seines Sohnes nachweisen.[11] Weitere Quellen, auf die ich hier nicht eingehen kann, würden ein differenzierteres Bild erlauben.[12] Noch aussagekräftiger als die Zeugnisse der Theorie sind allerdings die auskomponierten Belege der Zeit, denen wir uns nun zuwenden.

Wo findet sich grundsätzlich Gelegenheit für »veränderte Reprisen«? Wiederholungen (im weitesten Sinne) – als Voraussetzung für Veränderungen – enthalten bekanntlich fast alle im 18. Jahrhundert komponierten Formen auf verschiedenen Ebenen in vielfältigsten Kombinationen.[13] So können wiederkehrende Formteile bereits in sich dreiteilig angelegt sein (a b a') und zusätzlich im Kleinen wiederholte Taktgruppen enthalten.

- Aus zwei »Reprisen« – ||: :||: :|| – bestehen zum Beispiel:
    - Tanzsätze und viele andere kleine Formen;
    - Sonatensätze (im engeren Sinne);
    - teils langsame Sätze;
    - viele Themen in Variationsfolgen.
- Wiederkehrende Formteile enthalten unter anderem:
    - vom Menuett abstammende Anlagen (A B A);
    - andere Da-Capo-Formen;
    - Sonatensätze (Reprise im modernen Sinn);
    - Rondos (Refrain, teils auch Couplets).
- Im Kleinen begegnen wiederholte Takte und Taktgruppen zum Beispiel als:
    - direkte Wiederholung oder Versetzung;
    - Glieder einer Progression;
    - Vorder- und Nachsatz periodischer Anlagen (Rondo-Themen).

10 Ebd., S. 238 ff. Er schließt hier an die ältere Theorie an, die ein vergleichbares Figuren-Repertoire beschreibt (siehe Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732).

11 Im langsamen Satz aus Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonate KV 309 (formal grob: A A' B A'' B' A''') finden sich in den variierten Teilen beispielsweise verschiedene Formen der »Tirata«, des »Groppo« und des »Halbzirkels«.

12 Stellvertretend für viele andere seien hier genannt: Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757; Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1765; Georg Simon Löhlein: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavier- und Fortepiano-Spiel*, 2 Bde., Leipzig/Züllichau 1765–1781; Artikel »Veränderungen; Variationen«, in: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4. Teil, Frankfurt a. M./Leipzig ³1798, S. 702–704.

13 Auszunehmen sind hier wohl Rezitative, (freie) Fantasien und die meisten kontrapunktischen Stücke.

Diese und viele weitere grundsätzliche Möglichkeiten werden höchst unterschiedlich genutzt. Daher ist es sehr aufschlussreich (nicht nur für Interpreten), zu studieren, in welcher Art von Stücken und an welchen Stellen ein bestimmter Komponist variierte Wiederholungen anwendet:

Bei Carl Philipp Emanuel Bach begegnen sie zunächst primär in den Ecksätzen seiner Claviersonaten (siehe die *Sonaten mit veränderten Reprisen* Wq 50 von 1760). Formal handelt es sich dabei meist um »Allegros mit 2 Reprisen« (die Wiederholungen der beiden Teile sind ausnotiert und variiert), aber auch um andere Anlagen. Mittelsätze werden von Bach seltener auf diese Art variiert.[14] Darüber hinaus stattet der Komponist auch kleinere Stücke, Tanzsätze und andere Formen entsprechend aus.[15] Sein ganzes Leben experimentiert er mit den kompositorischen – und wohl auch den improvisatorischen – Möglichkeiten des Verfahrens.[16]

Demgegenüber fällt auf, dass beispielsweise in den Claviersonaten Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts keiner der Ecksätze in Sonatenform mit »veränderten Reprisen« ausgestattet ist, sondern ausschließlich andere Anlagen wie vom Menuett abstammende, Da-Capo-Formen, Rondos, auch langsame Sätze – ja sogar Variationenfolgen. Bei Haydn finden sich veränderte Wiederholungen zum Beispiel an folgenden Stellen: (A' steht für die vollständige Variation eines Teils, A* für Teile mit ausnotierten variierten Wiederholungen, A(*) für Teile mit nur einer veränderten Reprise von zwei, A(*)/A' für eine Kombination.)

Da-Capo-Anlagen:
- a) mit vollständiger Variation des Da Capo: A B A' (»Menuett + Trio«) (*Sonate* Es-Dur, Hob. XVI:49, Adagio: A* B A' + Coda – erster Teil mit »veränderten Reprisen«, D. C. ohne Wiederholung)
- b) Variation einer/beider Wiederholungen beim Da Capo: A B A* (*Sonate* G-Dur, Hob. XVI:40, Finale: A B A(*)/A')[17]

Mit Erweiterungen:
- a) vollständige Variation des Da Capo, z. B.: A B A' B' A" (*Sonate* D-Dur, Hob. XVI:33, Finale: A B A' B' A(*)/A" – siehe unten)

14 Einer der wenigen Fälle, in denen zu allen drei Sätzen »veränderte Reprisen« vorliegen, ist die *Sonate* A-Dur Wq 65/32 (komponiert 1758, erschienen 1762/63 bei Haffner in Nürnberg).

15 Siehe die beiden Sammlungen *Kurze und leichte Klavierstücke mit veränderten Reprisen* (1766/68), die sogar eine kleine »Fantasia« (Nr. 3) enthalten, in der die wiederholten Takte und die Glieder der zentralen Quintfall-Progression konsequent variiert werden.

16 Siehe dazu Erich Herbert Beurmann: Die Reprisensonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, in: AfMw 13 (1956), S. 168–179.

17 Im Da Capo hat nur der I. Teil eine veränderte Reprise, der II. Teil ist komplett variiert.

b) Variation nur der Wiederholung(en) zum Beispiel: A B A(*) B' A* (*Sonate e-Moll*, Hob. XVI:34, Finale: A B A(*) B' A*)

Rondos (selten): Veränderung des Refrains bei seiner Wiederkehr, zum Beispiel: A B A' C A'' D A''' (*Sonate* As-Dur, Hob. XVI:43, Rondo)

Variationenfolgen: variierte Wiederholungen meist bei der letzten Variation, schematisch: A A' A'' A''' … A* (z. B. *Sonate* G-Dur, Hob. XVI:27, Finale)

Die Formalisierung mittels Buchstaben gibt freilich nur einen unzureichenden Eindruck vom differenzierten Einsatz variativer Verfahren bei Haydn. Am Rondo der *Sonate* As-Dur, Hob. XVI:43 sei das angedeutet: Der Refrain (A) hat zwei Reprisen ||: :||: :||, mit denen Haydn unterschiedlich verfährt: Beim zweiten Refrain (A') erhält der erste Teil eine »veränderte Reprise«, der zweite ist komplett variiert und wird wiederholt. Im dritten Refrain (A'') hat der erste Teil keine Wiederholung, ist aber leicht verändert, der zweite Teil ist wieder komplett variiert. Beim vierten Refrain (A''') wird wie beim zweiten verfahren. Weitere Differenzierungen werden sichtbar, wenn man die kleine Reprise innerhalb des Refrains berücksichtigt (a b a'), mit der ebenfalls variativ verfahren wird. (Die Möglichkeit, innerhalb des kleinen, periodisch gebauten a-Teils den Nachsatz gegenüber dem Vordersatz zu verändern, nutzt Haydn hier fast nicht.) Insgesamt ist ein intensives Bemühen um Abwechslung sichtbar.

Bei Mozart finden wir variierte Wiederholungen unter anderem in den bei ihm viel häufigeren Rondos (KV 284 »Rondeau en Polonaise«, KV 494, 511 – oft schon als Variation des Nachsatzes im Thema selbst), in langsamen Sätzen verschiedener Bauart (KV 309, 311, 332, 457) und in Variationenfolgen (KV 284, XI. und XII. Variation). Das sind einige der möglichen Satztypen und Orte, an denen gegebenenfalls auch ein Interpret – nach genauem Studium der komponistenspezifischen Verfahren – »Veränderungen« anbringen könnte. Ein Beispiel: Das Andante cantabile der *Claviersonate* C-Dur KV 330 (1783) zeigt eine grob dreiteilige, einer Menuett-Anlage nachgebildete Form. Das Da Capo ist im Autograf nur verbal gefordert (ohne Wiederholungen), aber nicht ausnotiert. Hier hätten Interpreten Gelegenheit zu variieren – das legt jedenfalls ein Vergleich mit anderen vom Menuett abstammenden und anderen langsamen Sätzen Mozarts nahe.

Vom Menuett abstammende Formen mit »veränderten Reprisen« Das Menuett spielt als formales Paradigma bei den Wiener Klassikern eine wichtige Rolle – insbesondere bei Haydn. Exemplarisch seien daher Sätze mit variierten Wiederholungen betrachtet, die sich formal auf Menuett-Anlagen zurückführen lassen (was ein kurzer historischer Ex-

kurs veranschaulichen mag).[18] Neben dem vokalen Vorbild der verzierten Wiederaufnahme in der Da-Capo-Arie (A B A') wirken hier wohl zwei weitere, ältere Variationspraktiken aus dem Bereich der Instrumentalmusik nach:

a) die Praxis der nachfolgenden Doublierung (Variation) von Tanzsätzen;[19]
b) die der sofortigen »Veränderung« bei Wiederholung eines Teils.

Letztere lässt sich in auskomponierter Form zu Beginn des 18. Jahrhunderts nachweisen: Johann Matthesons Sammlung *Pièces de Clavecin* (erschienen 1714) enthält neben zahlreichen Tänzen mit nachfolgenden Variationen (»Doubles«) auch ein Menuett mit ausnotierten, »veränderten Reprisen« (Suite VII, letzter Satz). Allerdings wird hier nicht die Oberstimme (wie üblich), sondern der Bass variiert (»Double de la Basse«).

Johann Mattheson: Menuett aus den *Pièces de Clavecin*, VII. Suite – Grundbauplan:

a_1	b	a_2	
‖: 8 HK I :‖:	8 K V	8 K I :‖	(K = Kadenz, HK = Halbkadenz)
B-Dur	F-Dur	B-Dur	

Auskomponierte Form:

a_1	a_1'	|	b	a_2	b'	a_2'	‖
8 HK I	8 HK I	|	8 K V	8 K I	8 K V	8 K I	‖
B-Dur			F-Dur	B-Dur	F-Dur	B-Dur	

Dem formalen Ort trägt die Art der Variation Rechnung: Entsprechende Abschnitte zeigen ähnliche Variationsmuster (a_1' und a_2' – Gerüsttöne in Achtelfiguration aufgelöst), kontrastierende Abschnitte – hier der variierte Mittelteil b' – unterscheiden sich davon klar durch anders geartete Variation (auffällige Sechzehntelfiguren, vereinfachter harmonischer Gang). Längere notengetreue Wiederholungen werden auch zwischen sich entsprechenden variierten Abschnitten vermieden (vergleiche a_1' – a_2'). Diese eigentlich erst von Carl Philipp Emanuel Bach angedeuteten Prinzipien (siehe oben) lassen sich dann auch an vielen späteren Stücken mit »veränderten Reprisen« erkennen.

Größere Formen entstehen aus dem Menuett durch die Erweiterung der Anlage – zum Beispiel mittels Wiederaufnahme des Trios und zweites Da Capo des Menuetts nach dem Schema A B A B A. Diesen Aufbau zeigt bereits die einsätzige sechste von Carl

18 Vgl. Christian Raff: Zu den Sätzen im »Tempo di Minuetto« in der Instrumentalmusik der Wiener Klassiker, in: *Mozart Studien*, Bd. 19, hg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2010, S. 11–42.

19 Siehe Margarete Reimann: Zur Entwicklungsgeschichte des Double. Ein Beitrag zur Geschichte der Variation, in: *Musikforschung* 5 (1952), S. 317–332, und 6 (1953), S. 97–111.

Philipp Emanuel Bachs *Sonaten mit veränderten Reprisen* Wq 50 (»Amalien-Sonaten«, komponiert 1759, gedruckt 1760):

Carl Philipp Emanuel Bach: VI. *Reprisensonate* c-Moll, Allegro moderato (3/4):

A_1*	B_1* (a b a')	A_2*	B_2*	A_3*
Minore	Maggiore	Minore	Maggiore	Minore
‖: 8 :‖: 8 + 8 :‖	‖: 8 :‖: 14 :‖	‖: :‖: :‖	‖: :‖: :‖	‖: :‖: :‖

Statt der im Schema notierten Wiederholungen, die die Grundstruktur verdeutlichen sollen, hat Carl Philipp Emanuel Bach zu allen zehn Teilen verschiedene »veränderte Reprisen« auskomponiert – er nutzt also die maximalen Möglichkeiten. Außerdem dient ihm der periodische Bau des zweiten Teils im Minore- sowie des ersten Teils im Maggiore-Abschnitt für Veränderungen. Demgegenüber wird die kleine Reprise innerhalb des B-Teils (a b a') kaum angetastet. Auch beim Eintritt der beiden Da-Capo-Teile (A_2 und A_3) hält sich der Komponist zunächst mit Variationen zurück, damit die Wiederaufnahmen erkennbar bleiben. Durch eine wohl kalkulierte, formal differenzierende Variationstechnik tritt der Komponist der Gefahr einer völligen Verwischung der Form, einem »Ertrinken« der Zuhörenden in einer Flut von Varianten entgegen. Auf das Vorbild der Menuett-Anlage verweisen hier noch der 3/4-Takt, die geradtaktige Syntax (Achttakter), die Einteilung in Großabschnitte mit je zwei Reprisen und die Da-Capo-Struktur. Von »Doppelvariationen« kann hier nicht gesprochen werden, da die Variation primär die Wiederholungen betrifft. Möglicherweise war dieser Satz Vorbild für Haydn – beim hohen Verbreitungsgrad der Amalien-Sonaten und Haydns Bewunderung für Carl Philipp Emanuel Bach ist das zu vermuten.[20] Zumindest fällt auf, dass bei Haydn wenig später sehr ähnliche Anlagen begegnen (speziell bei Sätzen im »Tempo di Menuet«):

Joseph Haydn hat »veränderte Reprisen« gerne in Schlusssätzen auskomponiert. Formal handelt es sich dabei nicht um Sonatensätze, sondern meist um vom Menuett-Finale abgeleitete Anlagen mit Da-Capo-Struktur oder Erweiterungen davon. Am Finale der *Sonate* D-Dur Hob. XVI:33 (erschienen 1778) ist das gut zu erkennen (siehe gegenüberliegende Seite oben).

Im Unterschied zu Carl Philipp Emanuel Bach tendiert Haydn häufig zur vollständigen Variation wiederkehrender Teile oder spielt mit verschiedenen Möglichkeiten – hier sind es drei: »Menuett« und »Trio« haben noch die üblichen Wiederholungszeichen (genaue Wiederholung). Das erste Da Capo des Menuetts (A') und die Wiederaufnahme

20 Die Amalien-Sonaten erfuhren bereits zu Bachs Lebzeiten fünf Ausgaben.

Joseph Haydn: *Sonate* D-Dur Hob. XVI:33, Finale: Tempo di Menuet: A B A' B' A(*)/A''

Menuett-Normanlage			Erweiterung der Anlage	
»Menuett«	»Trio«	»1. D.C.«	»Trio-Wh.«	»2. D.C.«
A	B (Minore)	A' (var.)	B' (var.)	A(*)/A''
‖: 8 :‖: 8 :‖	‖: 8 :‖: 8 :‖	‖: :‖: :‖	‖: :‖: :‖	‖ 8 Var. 8 ‖: :‖
				→ veränd. Reprise

des Trios (B') sind bereits vollständig variiert. Den ersten Teil des zweiten Da Capo (A(*)/A'') hebt Haydn durch genaue Wiederaufnahme des Anfangs formal hervor (Reprisen-Wirkung). Erst seine Wiederholung komponiert er dann als »veränderte Reprise« aus. Der zweite Teil ist wieder komplett variiert. Durch die enge Verwandtschaft des A- und B-Teils (auch die Variationen A' und B' sind durch gemeinsame Figuren in Verbindung gebracht) sowie die Zunahme der kleinen Notenwerte wirkt der Satz fast wie eine Variationsfolge.

Das Finale der *Sonate* E-Dur Hob. XVI:22 (um 1773 komponiert) steht Carl Philipp Emanuel Bach noch näher: Sowohl beim ersten als auch beim zweiten Da Capo sind hier beide Teile mit »veränderten Reprisen« versehen. Die Wiederaufnahme des Trios (B') ist bereits komplett variiert.

Joseph Haydn: *Sonate* E-Dur Hob. XVI:22, Tempo di Menuet: A B A* B' A**

A	B (Minore)	A*	B'	A**
$a_1 + a_2$ | $b + a_2'$				
‖: 4 + 4 :‖: 4 + 4 :‖	‖: 8 :‖ 6 ‖	‖: :‖: :‖	‖: 8 :‖ 6 ‖	‖: :‖: :‖
		veränd. Reprisen		veränd. Reprisen

Im ersten Da Capo (A*, Takt 31 ff.) nutzt Haydn in den »veränderten Reprisen« (Takt 39 ff. und 55 ff.) zur Melodievariation die Einheit stiftende Sechzehntelfigur des Hauptsatzes (Takt 1–8) – die linke Hand und die Harmonie werden kaum verändert. Trotz dieses engen Zusammenhangs sind die unvariierten und die variierten Teile klar unterschieden – durch die Anzahl der kleinen Notenwerte, die Linienführung und den ausgreifenderen Ambitus. Die Variation präsentiert sich als Steigerung. Im zweiten Da Capo (A**, Takt 77 ff.) heben sich die »veränderten Reprisen« (Takt 85 ff. und 101 ff.) durch ihre Achtelfiguren – Brechungen mit Nebennoten – von den Bezugstakten ab, die primär Halbe, Viertel und die Sechzehntelfigur verwenden. Die Art der Veränderung (hier ihr Rhythmus und ihre Notenwerte) unterstützt die Artikulation der Form. Entsprechend wird der Kontrast-Funktion des B-Teils auch bei der Variation (B') Rechnung getragen: Haydn wählt dafür eine deutlich andere Art der Veränderung, die erstmals die linke Hand aufwertet. Diese übernimmt Takt 63 ff. die Sechzehntelfiguren der Oberstimme

(Takt 17 ff.)[21] zur Umspielung ihrer Gerüsttöne, während sich die rechte Hand rhythmisch dem Bass der Bezugstakte annähert. Dadurch entsteht der Eindruck eines Stimmtauschs zwischen B und B'. So wird an diesem Satz sichtbar, wie wichtig bei der Variation eine differenzierte Wahl der Mittel ist, da sie einerseits für Zusammenhang und andererseits für Unterscheidungen zu sorgen hat.

Auch im Kleinen meidet Haydn ästhetisch bedenkliche genaue Wiederholungen wie Versetzungen – so schon in der *Sonate* in D-Dur Hob. XVI:14 (komponiert bis 1766 ?): Im Hauptsatz beginnt der zweite Vierer als Wiederholung des ersten, steht aber eine Oktave höher. Der 3. Takt wird in Takt 7 bereits vorhaltsartig variiert (die Endungen der Vierer sind differenziert in Grund- und Quintabsatz). Im anschließenden »Monte« (Takt 9–16), das den Übergang in die Quinttonart vermittelt, ist der erste Zweier bei seiner Wiederholung rechts diminuiert (Durchgänge und Sextolen). Die Transposition ist jedoch genau, was schon ab der Mitte des Jahrhunderts eigentlich als bedenklich gilt.[22] (An der entsprechenden Stelle der Reprise (Takt 83 ff.) entfällt die Transposition dann schon aus tonartlichen Gründen.) In der folgenden aufsteigenden Progression (Takt 17–20) – sie ist in der linken Hand exakt – wird dafür rechts jede der drei Versetzungen des Sequenzglieds variativ verändert, ähnlich wie das Quantz 1752 empfohlen hatte (siehe oben). Die Wiederholung des viertaktigen »Schlußsatzes« (Takt 25 mit Auftakt bis 28, mit »Fonte« beginnend) wird durch eine eingeschobene Moll-Parenthese (Takt 29–31) hinausgezögert. Dort wo die Wiederholung erscheint (Takt 33 mit Auftakt bis 36) ist sie wegen starker Veränderungen kaum als solche erkennbar (nur der Bass, die Harmonie und die Kadenzformel bleiben erhalten). Diese Beobachtungen lassen es für Interpreten angebracht erscheinen, auch im Mittelteil den unvariierten Quintfall (Takt 49–55) und die »allzuoft« wiederholten Figuren der Takte 56–58 leicht abzuwandeln.

Auch Ludwig van Beethoven, der sich wie Joseph Haydn vielfach an Carl Philipp Emanuel Bach orientiert hat,[23] komponiert in seinen Stücken wiederkehrende Teile häufig als »veränderte Reprisen« aus – was man als Argument gegen weitere Veränderungen durch Interpreten werten könnte. Allgemeiner Ansicht nach wird spätestens mit Beethoven auch der Bereich verlassen, in dem improvisierte Veränderungen stilistisch

21 Über diese Figuren stellt Haydn auch einen Zusammenhang zwischen Menuett (A) und Trio (B) her.

22 Diese sehr häufige Art der Transposition – als »Schusterfleck« oder »Rosalie« verspottet – sollte nach Ansicht Joseph Riepels und anderer Autoren nur noch variiert Verwendung finden; vgl. später die entsprechenden Artikel in: Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 1273 f. und 1303 f. bzw. Beethovens abschätzige Äußerungen über den »Schusterfleck« im Thema der Diabelli-Variationen, überliefert durch Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 3 1860, zweiter Teil, S. 35.

23 Siehe Heinrich Deppert: Carl Phillipp Emanuel Bach und die Nachwelt, in: *Musik und Kirche* 59 (1989), S. 184–198, hier S. 191 ff.

zulässig sind.[24] Zumindest für das Frühwerk, das noch unter dem Einfluss Christian Gottlob Neefes steht (einem glühenden Verehrer Carl Philipp Emanuel Bachs), sollte man diese Möglichkeit aber nicht völlig ausschließen. Auskomponierte Belege finden sich später in langsamen Sätzen: hier wird oft der Hauptsatz bei seiner Wiederkehr variiert (op. 10/1, Adagio molto). Entsprechend verfährt Beethoven auch in Rondos (op. 22, Finale) und in erweiterten Da-Capo-Anlagen (op. 54, 1. Satz, In Tempo d'un Menuetto). Sätze in Sonatensatzform erhalten demgegenüber keine »veränderten Reprisen« – was auch mit ihrem (gegenüber Carl Philipp Emanuel Bach) erheblich gesteigerten Umfang zu tun haben dürfte. Interessantes Studienmaterial zur Gruppe der vom Menuett beziehungsweise Scherzo abstammenden Sätze bieten die 7 *Bagatellen* op. 33 (1802). Sie lassen sich als modifizierte Da-Capo-Anlagen verstehen und enthalten nahezu alle mehr oder weniger »veränderte Reprisen«.

Ludwig van Beethoven: *Bagatelle* op. 33 Nr. 1, Andante grazioso, quasi allegretto (6/8)

A (32)	B (18)	A' (32, ohne Wiederholung)	Coda (13)
|| a (8) ||: b (16) + a' (8) :||	c (18)	|| a' (8) + b' (16) + a'' (8) ||	d (13) ||
		→ variiertes Da Capo	

Die Form der ersten Bagatelle ist so konzipiert, dass sie verschiedene Möglichkeiten für variierte Wiederholungen bietet: Die Grundanlage ist dreiteilig (A B A') mit kleinem »Minore«-Mittelteil, Da Capo und Coda. Schon der erste Teil (A = a b a') enthält eine (variierte) Reprise des Hauptsatzes, der in rondoartiger Reihung insgesamt viermal im Stück erscheint: a b a' c a' b' a'' d. Der Hauptsatz selbst (a) ist periodisch gebaut und so ebenfalls mit einer internen Wiederholung versehen (Vordersatz – Nachsatz), die Beethoven durchweg für Veränderungen nutzt. Damit ist diese Bagatelle ein Beleg für die konsequente Nachsatz-Variation in periodisch gebauten Themen, wie wir sie schon bei Carl Philipp Emanuel Bach oder im Rondo bei Mozart finden.[25] Die Veränderungen bei der Wiederkehr des Hauptsatzes (a) betreffen also primär dessen zweiten Vierer und die Verbindungs-Stelle zwischen den Vierern: Bereits zu Beginn wird der Vordersatz (Takt 1–4) im Nachsatz (Takt 5–8) leicht variiert und sein Auftakt in schnelle Skalen aufgelöst, die beide Vierer verknüpfen. Im Abschnitt a' (Takt 25–31) ist die Oberstimme des Nachsatzes dann mittels durchlaufender Sechzehntel figuriert, der Auftakt in rasche Brechungen verwandelt. Dieser Variante entspricht weitgehend der Beginn des Da Capo in Takt 51–58. Beim letzten Erscheinen des Hauptsatzes in Takt 75–82 (a'') diminuiert Beethoven die Oberstimme des zweiten Vierers dann noch stärker. (Eine ähnliche »Dra-

24 Siehe Siegbert Rampe: Improvisation bei Beethoven, in: *Musiktheorie* 26 (2011), S. 103–122.

25 Siehe zum Beispiel das Finale der *Sonate* E-Dur Wq 65/29 (1755) oder das der III. *Reprisensonate in a*-Moll beziehungsweise die *Rondos* KV 309 und 511.

maturgie« der schrittweisen Beschleunigung und Steigerung zeigen viele Variationsfolgen. Grundsätzlich unterscheidet sich aber die eher einheitliche Art der Variation im Teil einer Variationsfolge von den mehr auf Abwechslung zielenden, vermischten »Veränderungen«, wie wir sie hier sehen. Für letztere ist die Anwendung verschiedener Figuren beziehungsweise Verfahren sowie die Mischung von Variiertem und Unvariiertem charakteristisch.) Bemerkenswert sind in dieser Bagatelle auch die langen »Eingänge« (bei Türk »Übergänge«) zu den drei Wiederaufnahmen des Hauptsatzes – Elemente, die ursprünglich ebenfalls der improvisatorischen Praxis entstammen.[26]

Die scherzoartige siebte Bagatelle aus op. 33 arbeitet mit zwei sich abwechselnden, teils variierten Formteilen. Sie ähnelt damit den Tempo-di-Minuetto-Sätzen Joseph Haydns und zeigt eine dem Finale der *Sonate* E-Dur Hob. XVI:22 vergleichbare Anlage und Anwendung variierter Wiederholungen:

Ludwig van Beethoven: *Bagatelle* op. 33 Nr. 7, Presto, 3/4: A B A* B A*/A' + Coda

A	B	A*	B	A*/A'	Coda (A'')
‖: :‖: :‖	‖: :‖: :‖	‖: :‖: :‖	‖: :‖: :‖	‖: :‖: :‖	‖ ‖
		→ ver. Reprise		→ ver. Reprise	

Eine Analyse des Stücks zeigt wieder, dass bei der Variation – durch Wahl entsprechender Verfahren – inhaltliche Bezüge erhalten bleiben sollen (man vergleiche die Varianten von Takt 1–4 mit denen von Takt 9–12 sowie jene von Takt 5–8 mit denen von Takt 13–20). Im Unterschied dazu wird beim kontrastierenden B-Teil auch bei der Wiederkehr auf jede Veränderung verzichtet, was ihn von seiner Umgebung abgrenzt.

Fazit Von Joseph Haydn bis Ludwig van Beethoven lassen sich in der Claviermusik der Wiener Klassiker variierte Wiederholungen vielfältigster Art feststellen, die zum Teil als Fixierung ursprünglich improvisierter Veränderungen verstanden werden können. Einerseits sind diese Belege ein Hinweis auf ein Fortleben älterer Praktiken, andererseits ist mit der Fixierung wohl auch die Absicht verbunden, einem »Missbrauch« von »Veränderungen« durch Ungeübte vorzubeugen. Ursprünglich (bei Carl Philipp Emanuel Bach) als Vorbild und zur Anregung gedacht, tendieren die ausnotierten Fälle später mehr in Richtung Schutz und Abwehr – schließen damit aber improvisatorische Veränderungen an anderer Stelle wohl nicht grundsätzlich aus.

Für die Frage, wo variiert werden kann, spielt die Form eine wesentliche Rolle: Es zeigen sich hier bei den Komponisten individuelle Präferenzen hinsichtlich bestimmter Anlagen. Art und Grad der Veränderung sind zudem abhängig vom Kontext beziehungs-

26 Siehe Türk: *Klavierschule*, S. 305–308.

weise dem jeweiligen formalen Ort. Variationen werden in der Regel so angebracht, dass sie die Struktur eines Stücks (wie seinen Charakter) eher verdeutlichen als verdecken, und sie folgen häufig einer auf Steigerung zielenden »Dramaturgie«.

Während sich Interpreten schon seit Längerem mit den »veränderten Reprisen«, deren Bedingungen, Möglichkeiten und Konsequenzen auseinandersetzen, ist das Interesse an diesem scheinbar »rein praktischen« Gegenstand von Seiten der Musiktheorie bislang eher verhalten.[27] Tatsächlich fällt von hier aber nicht nur ein Licht auf die Aufführungspraxis und die Improvisation im 18. Jahrhundert sowie das Verhältnis von Komposition und Improvisation, sondern auch auf die Formenwelt der Zeit, die nicht starr und unveränderlich war, sondern für Komponisten wie Interpreten »Spielräume« kannte (speziell beim Wiederholen), die es wiederzuentdecken gilt.

27 Eine Ausnahme stellte der Beitrag von Uri Rom auf dem GMTH-Kongress 2009 in Mainz dar (»Was Mozart auf keinen Fall improvisiert wissen wollte. Zur Wechselwirkung zwischen Schemata und melodischer Oberfläche in Mozarts Musik«).

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1