



# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die frühen Streichquartette von Ignaz Pleyel“

verfasst von / submitted by

Mag. Karl Leopold Hofstötter, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert



## Inhalt

Einleitung.....	6
Streichquartette op. 1 Ben 301-306.....	16
Op. 1/1, Ben 301.....	16
1. Satz: Allegro.....	16
2. Satz: Adagio molto.....	22
3. Satz: Rondo. Presto.....	26
Op. 1/2, Ben 302.....	29
1. Satz: Allegro, Es-Dur.....	29
2. Satz: Menuet - Trio.....	35
3. Satz: Adagio ma non troppo. Finale/ Presto.....	37
Op. 1/3, Ben 303.....	40
1. Satz: Allegro assai.....	40
2. Satz: Andante ma non troppo. Variazioni.....	45
Op. 1/4, Ben 304.....	49
1. Satz: Allegro, B-Dur.....	49
2. Satz: Adagio. Arioso.....	54
3. Satz: Rondo. Allegretto.....	58
Op. 1/5, Ben 305.....	61
1. Satz: Allegro.....	61
2. Satz: Andantino. Arioso.....	66
3. Satz: Rondo. Presto.....	69
Op. 1/6, Ben 306.....	71
1. Satz: Allegro assai.....	71
2. Satz: Adagio.....	77
3. Satz: Rondo. Allegro.....	80
Streichquartette op. 2 Ben 307-312.....	84
Op. 2/1, Ben 307.....	84
1. Satz: Allegro.....	84
2. Satz: Andante grazioso.....	89
3. Satz: Menuetto. Trio. Menuetto.....	92
Op. 2/2, Ben 308.....	95
1. Satz: Allegro moderato.....	95
2. Satz: Adagio cantabile.....	99

3. Satz: Finale – Allegro .....	103
Op. 2/3, Ben 309 .....	107
1. Satz: Adagio.....	107
2. Satz: Allegro assai.....	110
3. Satz: Grazioso/ Maggiore .....	116
Op. 2/4, Ben 310 .....	118
1. Satz: Allegro .....	118
2. Satz: Adagio.....	123
3. Satz: Tempo di Menuetto .....	126
4. Satz: Finale - Allegro assai .....	128
Op. 2/5, Ben 311 .....	131
1. Satz: Allegro .....	131
2. Satz: Andante cantabile .....	137
3. Satz: Rondo – Grazioso.....	141
Op. 2/6, Ben 312 .....	144
1. Satz: Allegro .....	144
2. Satz: Allegretto.....	150
3. Satz: Presto.....	154
Streichquartette op. 3 Ben 313-318.....	158
Op. 3/1, Ben 313 .....	158
1. Satz: Allegro .....	158
2. Satz: Adagio.....	164
3. Satz: Menuetto Allegretto.....	168
4. Satz: Finale Rondo Allegro .....	171
Op. 3/2, Ben 314 .....	175
1. Satz: Adagio Arioso .....	175
2. Satz: Allegro .....	178
3. Satz: Menuetto un poco Allegretto.....	184
4. Satz: Finale poco Presto .....	188
Op. 3/3, Ben 315 .....	191
1. Satz: Allegro .....	191
2. Satz: Adagio.....	195
3. Satz: Menuetto.....	199
4. Satz: Finale Rondo – Allegro assai.....	201

Op. 3/4, Ben 316.....	204
1. Satz: Allegro vivace .....	204
2. Satz: Adagio .....	208
3. Satz: Menuetto poco allegro .....	212
4. Satz: Finale Allegro .....	215
Op. 3/5, Ben 317.....	219
1. Satz: Allegro moderato .....	219
2. Satz: Adagio .....	225
3. Satz: Menuetto .....	229
4. Satz: Finale Presto .....	231
Op. 3/6, Ben 318.....	236
1. Satz: Allegro .....	236
2. Satz: Adagio .....	239
3. Satz: Menuetto .....	243
4. Satz: Finale Rondo Allegro assai .....	245
Conclusio op. 1, 2, 3. ....	249
Entwicklung von der Zwei-/ Dreisätzigkeit zur Viersätzigkeit. ....	249
Vergleich mit der Entwicklung in Haydns und Mozarts Streichquartetten.....	249
Unisono .....	250
Rezitativ .....	251
Kontrapunktische Komplexität.....	251
Harmonische Entwicklung .....	252
Quatuor concertant.....	253
Violinkonzertähnliche Strukturen .....	253
Überblick der besprochenen Quartette .....	254
Formen .....	257
Innere Struktur der Sonatensätze .....	258
Reprisesbeginn.....	259
Menuett/ Trio .....	260
Varianten der rhythmischen Gestaltung der Menuette.....	260
Literaturverzeichnis.....	264
Abbildungen .....	273
Abstract .....	278

# Einleitung

Die Themenstellung der gegenständlichen Masterarbeit lautet:

„Die frühen Streichquartette von Ignaz Pleyel“.

Umfasst sind die jeweils sechs Streichquartette von op. 1, op. 2 und op. 3 mit ihren insgesamt 60 Sätzen. Sie werden allesamt in Einzelsatzanalysen betrachtet, die aber im Streichquartettverband angeordnet bleiben, um den Gesamtzusammenhang des jeweiligen Quartetts zu wahren. Das gesamte Streichquartettsschaffen von Ignaz Pleyel umfasst nach den Angaben von Julius Zsako 57 Werke<sup>1</sup> in 9 Sets, nach Angaben des Werkverzeichnisses von Rita Benton 70 Streichquartette (Ben 301-370)<sup>2</sup>.

Bei Ignaz Pleyel handelt es sich um eine vielschichtige und vielseitige, äußerst erfolgreiche Persönlichkeit.<sup>3</sup> Geboren in Ruppersthal<sup>4</sup> im niederösterreichischen Weinviertel, kam er nach kurzem Klavierunterricht bei Johann Baptist Vanhal mit fünfzehn Jahren als Stipendiat des Grafen Ladislaus Erdödy zu Joseph Haydn als Kompositionsschüler nach Eisenstadt und Eszterháza in den Jahren 1772-1777. Haydn hatte 1772 die Streichquartette op. 9, op. 17 und op. 20 schon vollendet und schrieb während der Ausbildungszeit Pleyels keine Streichquartette. Die Quartette op. 33 wurden erst nach fast zehn Jahren 1782 vom Meister fertig gestellt.

Im Anschluss an den Unterricht trat Pleyel den Dienst bei seinem Förderer Erdödy als Komponist und Kapellmeister an, hielt sich aber schon in den Achtzigerjahren mit Zustimmung seines Mäzens mehrmals in Italien (Neapel) auf. 1785 wurde er als Vizekapellmeister an das Straßburger Münster berufen, wo er nach dem Tod des Kapellmeisters Fr. X. Richter diesem im Amt nachfolgte. Während der Französischen Revolution wurde er schließlich nach London zur Leitung der *Professional Concerts*

---

<sup>1</sup> Zsako, Julius: Dissertation, S. 81-85.

<sup>2</sup> Benton, Rita: Thematic Catalogue, S. 99-161.

<sup>3</sup> Kammertöns, Christoph: „Pleyel“, in: MGG<sup>2</sup>, Bd. 13, Personenteil, Sp. 689-194.

Benton, Rita: „Pleyel family“, in: Grove music online, Zugriff 16. 07. 2019.

Einen sehr guten Überblick gibt auch Mark V. Scharf: „Ignaz Joseph Pleyel: The Life and the Work“.

Weiters würdigt er detailliert das Lebenswerk von Rita Benton bei der Erarbeitung des Werkverzeichnisses an der University of Iowa.

<sup>4</sup> Seifert, Herbert: „Zu Ignaz Pleyels Frühzeit: Fétis, Vanhal, Erdödy, Haydn, die Freimaurerm Mozart und Pleyels Brüder“. Ders.: „Musik und Musiker der Grafen Erdödy in Kroatien im 18. Jahrhundert“.

berufen (Dezember 1791- Mai 1792), wo er auf seinen ehemaligen Lehrer Haydn traf, der sich im Zuge seiner ersten Englandreise in London aufhielt. Haydn war seinerseits von Johann Peter Salomon für die Hanover Square Concerts engagiert worden. Lehrer und Schüler pflegten trotz Konkurrenz ein freundschaftliches Verhältnis.<sup>5</sup>

Wieder nach Straßburg zurückgekehrt, erwarb Pleyel im Elsass das Chateau d'Ittenwiller, das er später als Alterssitz nutzte. 1795 ging er schließlich nach Paris, wo er 1796 einen sehr erfolgreichen Musikverlag gemeinsam mit seinem Schwager begründete.<sup>6</sup> Der Verlag betreute viele Komponisten und stand in intensivem Austausch mit den anderen zeitgenössischen Musikverlagen. Im Zuge der Verlagstätigkeit begründete Pleyel auch mit der Reihe „Bibliothèque musicale“ die moderne Taschenpartitur (1802).<sup>7</sup>

Schließlich gründete Pleyel 1807 eine eigene Klaviermanufaktur, die es wegen ihrer Qualitätsinstrumente zu großem Ansehen brachte und unter anderen von Chopin bevorzugt wurde. 1815 trat Sohn Camille in die Firma ein und führte sie über den Tod des Vaters (1831) hinaus weiter.<sup>8</sup> Die eigene Klavierproduktion des Unternehmens wurde 1961 eingestellt, doch die Firma lebte in verschiedenen Fusionsvarianten weiter und stellte erst 2013 endgültig die Produktion ein.<sup>9</sup>

Zu Pleyels Streichquartetten wurden - soweit auffindbar - drei Dissertationen verfasst:

Klingenbeck, Josef: *Ignaz Pleyel, sein Leben und seine Kompositionen für Streichquartett. (Zur 200. [sic] Wiederkehr seines Geburtstages am 18. Juni 1757).*

Dissertation. München 1928 (mschr.).<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Zum Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler siehe den Aufsatz von Armin Raab.

<sup>6</sup> Benton, Rita: „Pleyel as Music Publisher“.

<sup>7</sup> Kammertöns, Christoph: Pleyel, MGG<sup>2</sup>, Sp. 689. Finscher, Theorie des Streichquartetts, S. 298f.

<sup>8</sup> Kammertöns, Christoph: Pleyel & Co, MGG<sup>2</sup>, Sp. 694-696.

<sup>9</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Ignaz\\_Pleyel](https://de.wikipedia.org/wiki/Ignaz_Pleyel), Zugriff 16. 10. 2019.

<sup>10</sup> Klingenbeck, Josef: Dissertation 1928. Der Untertitel der Dissertation weist eine grobe zeitliche Diskrepanz auf, da Pleyels 200. Geburtstag in das Jahr 1957 gefallen wäre. Die erste Titelzeile findet sich nach wie vor in MGG<sup>2</sup> und MGG online (Zugriff 26. 01.2020). Grove music online führt diese Literaturangabe nicht mehr an. Herr Prof. Seifert hat mich dankenswerter Weise darauf hingewiesen, dass auf dem Titelblatt offenbar zwei Zeitebenen aufscheinen, die darin begründet sein dürften, dass Klingenbeck in der nicht abgegebenen Dissertation weitere Skizzierungseinträge vorgenommen hat.

Der Versuch diese Dissertation, die im Katalog der BSB aufscheint (Xeroskopie und Mikrofilm), im Wege der Fernleihe zu nutzen, wurde von der BSB zunächst unter Hinweis auf die notwendige Zustimmung der Universitätsbibliothek der LMU abgewiesen. Auf die darauffolgende Anfrage bei der Universitätsbibliothek der LMU erhielt ich folgende Antwort:

„Die von Ihnen gesuchte Dissertation ist bei uns so im Katalog verzeichnet: ‘nicht vorhanden und nicht im Hochschulschriftenverzeichnis, da die Dissertation nicht abgeliefert und das Diplom nicht ausgehändigt wurde’.

Meine Rückfrage in der Dissertationsabteilung ergab, dass dies kein Einzelfall ist – somit stand Herrn Klingenberg nie der Dokortitel zu.

Auf unserem Katalogblatt war vermerkt, dass die Bayerische Staatsbibliothek einen Mikrofilm besitzt – wie Sie ja bereits schrieben. An der UB München existiert kein Print- oder digitalisiertes Exemplar. Daher benötigen Sie auch unsere Zustimmung nicht und können eine Kopie des BSB-Exemplars erhalten.“<sup>11</sup>

Die BSB war darauf bereit eine diesbezügliche CD zur Verfügung zu stellen. Die Dissertation ist handschriftlich gehalten und nicht abgeschlossen. So wie die Erstauflage der MGG<sup>12</sup> führen auch MGG<sup>2</sup> und MGG online überraschend diese Literaturangabe. In Grove music online gibt es dazu kein Eintrag.

Ludwig Finscher bemerkt in seinen *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*: „Ein Exemplar der Dissertation des Verfassers, Ignaz Pleyel und seine Kompositionen für Streichquartett, München 1928 (maschinenschriftlich), war nicht zu ermitteln.“<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Antwortschreiben der UB/LMU München vom 03. September 2015.

<sup>12</sup> Der Artikel „Pleyel“ in MGG<sup>1</sup>, Hsg. Friedrich Blume, stammt auch von Josef Klingenberg.

<sup>13</sup> Finscher, Ludwig: Studien zur Geschichte des Streichquartetts I, S. 273, Fn 40.



Zsako, Julius: *The String Quartets of Ignace J. Pleyel*, Dissertation Columbia University 1975.<sup>14</sup>

Nach einem biographischen Kapitel, werden im Band I die

Gesamterscheinungsform der Quartette (Vier- Drei- und Zweisätzigkeit), die Tonarten, die Tonartverhältnisse zwischen den einzelnen Sätzen und die Kompositionstechniken besprochen.

Im 3. Kapitel erfolgt die Besprechung der raschen Sonatensätze und im 4. Kapitel die Besprechung der langsamen Sätze und der übrigen Satzformen.

Band II beinhaltet ein thematisches Verzeichnis, Illustrationen und Spartierungen.

Kim, Jiesoon: *Ignaz Pleyel and his early String Quartets in Vienna*, Diss. University of North Carolina at Chapel Hill 1996.<sup>15</sup>

Kapitel I behandelt die Verbreitung und Rezeption des Streichquartetts in Wien um 1780. Es folgt die Besprechung der zyklischen Struktur der Streichquartette bei Pleyel. In Kapitel III werden die verschiedenen Satzformen behandelt, wobei jeder einzelne Satz in einer abstrahierten Verlaufsleiste dargestellt wird. Kapitel V behandelt die Texturen (Unisono, Homophonie, Kontrapunkt, Basslinie, langsame Sätze, Menuette und Variationen). Den Abschluss bildet die Darstellung der zyklischen Formen und der Tonalitätsbezüge.

Das Thematische Verzeichnis von Pleyels Werken wurde von Rita Benton verfasst und im Jahr 1977 veröffentlicht. Die Streichquartette<sup>16</sup> sind unter Ben 301 - Ben 370 gelistet. In der Masterarbeit werden die Nummern 301-318 untersucht.

---

<sup>14</sup> Zsako, Julius: Dissertation.

<sup>15</sup> Kim, Jiesson: Dissertation.

<sup>16</sup> Benton: Thematic catalogue, S. 99 -161. Über die besonderen Schwierigkeiten bei der Erarbeitung des Werkverzeichnisses berichtete sie in: „Bemerkungen zu einem Pleyel Werkverzeichnis“.

Kurze Überblicksanmerkungen zu Pleyels Streichquartetten finden sich auch in Friedhelm Krummachers Aufsatz: „sehr gut geschrieben, und sehr angenehm“? Ignaz Pleyels frühe Streichquartette.“<sup>17</sup>

Zusätzlich ist auf die Besprechung von Pleyels Streichquartetten durch Krummacher im Handbuch der musikalischen Gattungen zu verweisen.<sup>18</sup>

Joseph Klingenberg bringt in seinem Aufsatz: „Ignaz Pleyel. Sein Streichquartett im Rahmen der Wiener Klassik“<sup>19</sup> nach einer biographischen Einleitung kurze Besprechungen der ersten beiden Quartette aus op. 1. Die restlichen vier Quartette werden nur erwähnt. Aus dem op. 2 wird lediglich das letzte Quartett angesprochen, während die vorangehenden Quartette cursorisch abgehandelt werden. Ebenso findet aus dem op. 3 nur das letzte Streichquartett mit dem zweiten Satz wegen des Einbaus eines Instrumentalrezitativs Erwähnung.

Eine häufig zu beobachtende Gepflogenheit der Komponistenszene Haydn gegenüber war die Praxis der Widmungen. Dass Pleyel sein Opus 1 seinem Gönner Graf Ladislaus Erdödy widmete, empfinden wir wohl als Selbstverständlichkeit. Auch, dass er sein Opus 2 Haydn, seinem Lehrer über fünf Jahre, zueignete. Interessant wird die Praxis jedoch dort, wo man das wirtschaftliche Interesse der Komponisten durchschimmern sieht. So hat Horst Walter<sup>20</sup> recherchiert, dass zwischen 1784 (Widmung von Pleyels op. 2) bis 1811 insgesamt sechzehn Widmungen von Streichquartetten an Haydn erfolgt sind: Pleyel, Mozart, Gyrowetz, Koszthaly, Grill, Eybler, Jadin, Haensel, Brandl, Romberg Bernhard, Wikmanson, Mederitsch-Gallus, Romberg Andreas, Weber Edmund von, Radicati, Benincori. Die Streichquartette op. 3 weisen keinen Widmungsträger auf.

Das op. 1 erschien bei Rudolf Gräffer in Wien im November 1783 (Verkaufsankündigung in der Wiener Zeitung Nr. 88 vom Samstag, 1. November 1783, S. 15)<sup>21</sup>. Das op. 2 erschien ebenfalls bei Rudolf Gräffer im Dezember 1784 (Verkaufsankündigung in der

---

<sup>17</sup> Krummacher, „Sehr gut geschrieben, und sehr angenehm“?, in: Aringer „Der beliebteste, der gespielteste und genossenste Tonkünstler“, S. 91-107.

<sup>18</sup> Krummacher, Das Streichquartett, Teilband 1, S. 94-99.

<sup>19</sup> Klingenberg, Josef: Ignaz Pleyel. Sein Streichquartett im Rahmen der Wiener Klassik.

<sup>20</sup> Walter, Horst: Haydn gewidmete Streichquartette, S. 18.

<sup>21</sup> Wiener Zeitung, Digitalisat onb., Letzter Zugriff: 19. 01. 2020.

Wiener Zeitung Nr. 100 vom Mittwoch, 15. Dezember 1784, S.15)<sup>22</sup>. Am 18. Dezember 1784 inserierte Christoph Torricella in der Wiener Zeitung Nr. 101 vom Samstag, 18. Dezember 1784, S. 13, darüber hinaus Folgendes:

„Einladung.

Die Erscheinung der letzten Arbeit des Hn. Pleyel kann wegen ihrer ganz besondern Fürtrefflichkeit für Musikkenner und Liebhaber unmöglich eine gleichgültige Sache seyn, da sie aber noch zu wenig bekannt ist, als daß sich viele das Vergnügen machen könnten von dem Werth dieser Arbeit, der man alles zum Lobe sagt, wenn man versichert, daß sie als ein würdiges Opfer der Dankbarkeit, dem großen Hayden, welchen [sic] sie der Verfasser widmete, zugeeignet zu seyn, selbst zu überzeugen, so halt ich es zum Ruhm ihres Verfassers, und zum Vergnügen des musikalischen Publikums für Pflicht, Nachricht zu geben, daß ich die 6 letzten Quartetten des Hn. Ignaz Pleyel als künftigen Dienstag den 21. dies Monats von 4 guten Tonkünstlern im großen Passauerhof Nr. 408 in der vormaligen Wohnung des Fürstens von Passau abends um 7 Uhr hören lassen werde, wozu ich hiemit jeden Musikkenner und Freund des Schönen unentgeltlich einzuladen mir die Ehre gebe. – Christoph Torricella. Die Eintrittsbillets werden in meinem Gewölbe unentgeltlich ausgegeben.“<sup>23</sup>

Das op. 3 wurde von Johann André in Offenbach am Main 1786 verlegt. Dieser 1774 von Johann André gegründete Verlag existiert bis heute und hat ca. 17000 Titel publiziert, deren Erstausgaben sich großteils erhalten haben. Der Verlag bietet die Möglichkeit an, von noch vorhandenen Erstdrucken Facsimilia anfertigen zu lassen; auch von Pleyels op. 3.<sup>24</sup>

Mark Evan Bonds hat Mozarts Haydnquartette dahingehend untersucht, ob es sich um „the sincerest form of flattery?“<sup>25</sup> handeln könnte. Er kommt zum Schluss, dass „Op. 10, in short, provides a small compendium of approaches to using an extant work as a point

---

<sup>22</sup> Wiener Zeitung, Digitalisat onb., Letzter Zugriff: 19. 01. 2020.

<sup>23</sup> Wiener Zeitung, 18. Dezember 1784, S. 13, Digitalisat. Siehe auch Klingenberg, Josef: Ignaz Pleyel. Sein Streichquartett im Rahmen der Wiener Klassik, S. 285; zusätzlich: Benton, Thematic catalogue, S. 108. Letzter Zugriff: 19. 01. 2020.

<sup>24</sup> Homepage des Musikhauses André. <https://www.musik-andre.de/>; Letzter Zugriff: 18. 01. 2020.

<sup>25</sup> Bonds, Mark Evan: „The sincerest Form of Flattery? Mozarts >Haydn< Quartets and the question of influence“. S. 365-409.

of departure.”<sup>26</sup> Und er fährt fort: “But such an approach would not have constituted the sincerest form of flattery, nor would it have allowed Mozart the opportunity to discover his own personal voice within the genre of the quartet in the mid-1780s.”<sup>27</sup>

In einer zweiten Studie<sup>28</sup> vergleicht Bonds Pleyels op. 1/6/1 mit Haydns Quartett op. 20/4/1 und Pleyels op. 1/3/1 mit Haydns op. 20/6/1. Hier bezieht er in den Vergleich zusätzlich Mozarts KV 464/1 mit ein und spricht von „a kind of double prism“<sup>29</sup>. Außerdem vergleicht er Pleyels op. 1/1/1 mit Mozarts KV 465/1 und sieht darin eine Strategie Mozarts zwischen ihm und Pleyel Vergleiche zu initiieren.

Ausgangspunkt für diese Studie war der Brief Mozarts an seinen Vater Leopold vom 24. April 1784:

„Den 24. April.

Dann sind dermalen Quartetten heraus von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scholar von Joseph Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen; es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben, und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut – und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist, uns Haydn zu remplaciren.“<sup>30</sup>

Ob Mozart diese Feststellung aufrichtig oder ironisch gemeint hat spielt in der Diskussion über die Qualität von Pleyels Kompositionen eine bedeutende Rolle<sup>31</sup>. Unter Bezug auf das angespannte Vater- Sohn-Verhältnis<sup>32</sup> wird darin auch eine Beschwichtigung gegenüber dem Vater vermutet, der den Sohn im Brief vom 13. August 1778<sup>33</sup> nach Paris zu kurzem, leichten und populärem Schreiben aufgefordert hat, um sein wirtschaftliches Fortkommen zu sichern.

---

<sup>26</sup> Bonds: The sincerest form of flattery, S. 406

<sup>27</sup> Bonds: The sincerest form of flattery, S. 409.

<sup>28</sup> Bonds, Mark Evan, „Replacing Haydn: Mozart’s >Pleyel< quartets“.

<sup>29</sup> Bonds, Mark Evan, „Replacing Haydn“, S. 212 und 217.

<sup>30</sup> Mozart Briefe, 24. April 1784. [dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php](http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php).

<sup>31</sup> Finscher, Ludwig: Joseph Haydn und seine Schüler (II), S. 10. Finscher hält fest, dass Mozart im Brief an den Vater über das op. 1 „fast unbegreiflich positiv“ urteile.

<sup>32</sup> Schroeder, David: Mozart in Revolt.

<sup>33</sup> Mozart Briefe, Leopold Mozart an Wolfgang am 13. August 1778. [dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php](http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php).

Oliver Wiener stellt in diesem Zusammenhang einen hochinteressanten intertextuellen Vergleich zwischen dem Kopfsatz von Pleyels op. 1 und Mozarts 1. Satz von KV 465 an.<sup>34</sup> Er resümiert, dass zwischen beiden Sätzen signifikante Parallelen bestehen, „die sich von thematischen und motivischen Wendungen über formstrukturelle Momente bis zur harmonischen Disposition erstrecken.“<sup>35</sup> Bezugnehmend auf den Brief Mozarts an den Vater vom 24. April 1784 äußert Wiener, dass Mozart „stilistische Splitter einer simplizistischen Ästhetik, wie er sie in Reinform durch Pleyels Quartett realisiert gefunden haben könnte“<sup>36</sup>, eingearbeitet hat, um einem angenehmen Quartettstil zu genügen. Als zweite Möglichkeit nennt er allenfalls ein Überbietungsphänomen, dessen Begründung im Konkurrenzkampf auf dem Streichquartettsektor im Wien der 1780-er Jahre gelegen gewesen sein könnte.<sup>37</sup>

Kurze Besprechungen einzelner Sonatensätze von Zeitgenossen Joseph Haydns bringt Hartmut Krones, so von Johann Baptist Vanhal, Christoph Sonnleithner, Silverius Müller, Leopold Anton Kozeluch, Johann (Georg Anton) Mederitsch, Ignaz Pleyel, Anton Hoffmeister, Albert Gyrowetz und Thaddäus Huber. Er versucht dabei nicht primär von Haydn auszugehen, sondern sich über das Umfeld der Zeitgenossen zu orientieren.<sup>38</sup>

Mit der Situation des Streichquartetts in Wien in gesellschaftlicher Hinsicht hat sich Horst Walter<sup>39</sup> ausführlich befasst. Er untersuchte auch die Entwicklung des entstehenden Verlagswesens und des Musikalienhandels. Zu Pleyel merkt er an: „Pleyel hat die Gattung Streichquartett am erfolgreichsten popularisiert, dabei „Kenner“ wie „Liebhaber“ mit Literatur bedacht“.<sup>40</sup>

Wie zwiespältig sich die Beurteilung Pleyels durch ein und dieselbe Person darstellt, mögen zwei Zitate von Giuseppe Carpani (1751-1825) belegen:

„Die einen versuchten, die Melodie zu vereinfachen, indem sie die Akkorde und Übergänge verminderten. Dadurch nahmen sie ihrer Musik – wie Pleyel – etwas von ihrer

---

<sup>34</sup> Wiener, Oliver: Intertext als analytischer Kontext, S. 178-187.

<sup>35</sup> Wiener, Oliver: Intertext als analytischer Kontext, S. 184.

<sup>36</sup> Wiener, Oliver: Intertext als analytischer Kontext, S. 185.

<sup>37</sup> Wiener Oliver: Intertext als analytischer Kontext, S. 185.

<sup>38</sup> Krones, Hartmut: „Beobachtungen zur Sonatenhauptsatzform im Streichquartettschaffen einiger Zeitgenossen Joseph Haydns“.

<sup>39</sup> Walter, Horst: „Zum Wiener Streichquartett der Jahre 1780 bis 1800“.

<sup>40</sup> Walter, Horst: Zum Wiener Streichquartett der Jahre 1780-1800, S. 300.

Würde und Kraft. Die anderen, wie Mozart und Beethoven, vermehrten die Zahl ihrer Ideen, sie suchten die Vielfalt und Fremdartigkeit der Modulationen und erzeugten komplizierte und fehlerhafte Verwicklungen, die voll von Gesuchtem und Gekünsteltem waren, aber wenig Effekt hatten. Nur wenn sie Haydns Spuren folgten und sich ans Licht seiner Fackel hielten, konnten sie großen und gerechtfertigten Beifall finden.“<sup>41</sup>

Das zweite Zitat lautet:

„Diese Kunstgriffe, die Haydn so häufig anwendete und die von Mozart und Pleyel auf das glücklichste nachgeahmt wurden, sind zum „salvum me fac“, zum Allheilmittel aller deutschen Komponisten geworden, die sie allerdings eher verwenden, um der Schwerfälligkeit ihrer Fantasie abzuhelfen, als um ihre Melodien angenehm zu verzieren.“<sup>42</sup>

Für die Analysen der Sonatensätze war Teil IV, Abschnitt II aus Band II (Turin 1796) der „Elementi teorico-practici di musica“ von Francesco Galeazzi<sup>43</sup> wesentlich. Bathia Churgin<sup>44</sup> kommentierte diesen Ausschnitt schon 1968 im Journal of the American Society. In ihrem Eintrag zu Galeazzi in Grove Music Online schreibt sie „Galeazzi’s *Elementi* is the most comprehensive 18th-century Italian treatise, and one of the most important sources for an understanding of the Classical style in general as well as late Classical trends.“<sup>45</sup>

1985 wurde derselbe Text von Siegfried Schmalzriedt<sup>46</sup> erneut aufgegriffen. Galeazzi war Komponist und Professor für Violine in Turin<sup>47</sup> und „behandelt die Sonatensatzform

---

<sup>41</sup> Carpani, Giuseppe: Haydn. Sein Leben, S. 38. Dieses Zitat findet sich auch bei Finscher, Geschichte des Streichquartetts, S. 274. Leider ist dort der Abatz nicht zu Ende zitiert.

<sup>42</sup> Carpani, Giuseppe: Haydn. Sein Leben, S. 83.

<sup>43</sup> Galeazzi, Francesco: *Elementi teorico-practici di musica*, Bd. II, Teil 4, Abschnitt 2, Turin 1796, Anhang in: Churgin, Bathia, *Journal of the American Musicological Society* Vol. 21, No. 2 (Summer, 1968) S. 189-199. Siehe auch den Artikel „Galeazzi, Francesco“ von Barblan Guglielmo, in: MGG<sup>2</sup> Bd. 7 Personenteil.

<sup>44</sup> Churgin, Bathia: „Francesco Galeazzi’s Description (1796) of Sonata Form“, in: *Journal of the American Musicological Society* Vol. 21, No. 2 (Summer, 1968), S. 181-199.

<sup>45</sup> Churgin, Bathia: „Galeazzi, Francesco“, in: *Grove Music Online*.

<sup>46</sup> Schmalzriedt, Siegfried: „Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42. Jahrgang (1985), Heft 1, S. 37-65.

<sup>47</sup> Schmalzriedt, S. 39.

innerhalb einer Melodielehre“.<sup>48</sup> Er rät dazu, die besten Komponisten zur Hand zu nehmen: „Die Herren Joseph Haydn, Luigi Boccherini, J. B. Vanhal, Antonio Capuzzi, Ignaz Pleyel, Venzeslaus Pichl, Giuseppe Demachi usf“<sup>49</sup>. Man soll die Perioden der Werke suchen und unterscheiden, sowie die verschiedenen Teile analysieren.

Galeazzi betrachtet den Sonatensatz als zweiteilig:

„Erster Teil: 1. Einleitung, 2. Hauptmotiv, 3. Zweites Motiv, 4. Überleitung zu den nächstverwandten Tonarten, 5: Charakteristischer Gang oder Mittelsatz, 6. Kadenzperiode. 7. Coda.

Zweiter Teil: 1. Motiv, 2. Modulation, 3. Reprise, 4. Wiederholung des Charakteristischen Ganges, 5. Wiederholung der Kadenzperiode, 6. Wiederholung der Coda.“<sup>50</sup>

Galeazzi demonstriert am Ende des Kapitels anhand eines einstimmig komponierten Sonatensatzes von 64 Takten Länge<sup>51</sup>, mit Eintragung der oben angeführten Abschnitte, seine Gliederung.<sup>52</sup>

Schmalzriedt analysiert beispielhaft anhand von Haydns Streichquartett op. 64 Nr. 3 (Hob. III: 67) im Sinne von Galeazzi und damit zeitgenössisch.<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> Schmalzriedt, S. 40.

<sup>49</sup> Galeazzi, Francesco, zitiert nach Schmalzriedt, S. 40.

<sup>50</sup> Zitiert nach Schmalzriedt, S. 41 und der Übersetzung des Originaltextes im Anhang, S. 51-57.

<sup>51</sup> Barblan, MGG<sup>2</sup> Bd. 7 Personenteil, Sp. 430.

<sup>52</sup> Galeazzi, Francesco: zitiert nach Schmalzriedt, S. 57.

<sup>53</sup> Schmalzriedt, S. 42-44.

# Streichquartette op. 1 Ben 301-306

## Op. 1/1, Ben 301

### 1. Satz: Allegro

*C-Dur, Alla breve, 187 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-77)

Die Exposition besteht aus mehreren Motivgruppen, die parataktisch<sup>54</sup> gereiht sind. Die Struktur der Sonatensatzform wird aus Tonika und Dominante der Teile unterscheidbar.

#### Hauptgedanke (Takt 1-22)

##### Hauptthema (Takt 1-12)

Dieses besteht in den Takten 1-4 aus einer zweitaktigen, ansteigenden Melodie in Violine 1 und ihrer Sequenzierung.<sup>55</sup> Der Harmonieverlauf I-V-V-I erfolgt taktweise, die harmonische Begleitfigur läuft in Achteln der Violine 2, die Viola ist in Ganzen (c<sup>1</sup> - h - h - c<sup>1</sup>), das Violoncello ist zum Taktbeginn in Vierteln (c – G – g – c) mit Pizzicato notiert.

In den Takten 5-7 findet ein halbtaktiger Wechsel zwischen I und V statt, Takt 8 steht auf der Tonika. Die Melodie in Violine 1 ist eine eintaktige, absteigende Dreiklangszerlegung mit Sekundanstieg zur Wiederholung nach der Synkopierung auf Schlag drei. Durch zusätzliche sequenzierende Verdichtung wird die Halbtaktigkeit in Takt 7 gesteigert und die Tonika als vollkommener Ganzschluss im Folgetakt erreicht.

---

<sup>54</sup> Wiener, Oliver: Intertext als analytischer Kontext, S. 180. Wiener untergliedert die Takte 13 -77 (Ende der Exposition) in insgesamt 7 Nebenideen. Finscher, Ludwig: Joseph Haydn und seine Schüler (II), S. 11 schreibt dazu: „So stehen ganz reguläre Sonatensätze, in denen viele unterhaltende Einfälle einfach gereiht werden (op. 1 Nr. 1).“

<sup>55</sup> Bonds, Replacing Haydn S. 215 – 218, vergleicht den Beginn dieses Satzes mit Mozarts Dissonanzenquartett KV 465 nach der Einleitung (ab Takt 23). Beide Themen weisen ein ähnliches Zweitaktmotiv auf, das in ansteigender Sekund sequenziert wird. Mozart nützt das Thema kontrapunktisch für eine ausgedehnte Modulation zur Dominante (ab Takt 44) während Pleyel auf der Tonika verharrt. Takt 50 bei Mozart entspricht quintversetzt Takt 5 und 6 bei Pleyel.



Anschließend wird der Viertakter wiederholt. Dadurch ergibt sich für das Hauptthema ein dreimaliger Ganzschluss auf der Tonika.<sup>56</sup>

#### Überleitung (Takt 13-22)

Die Überleitung hat ein eigenes zweitaktiges Motiv (Takt 13-14), das sich auf die halbtaktige Wechselnotenbewegung (I-V) der Unterstimmen mit alternierender Violine 1 in melodischer Achtelbewegung im Folgetakt aufteilt. Der Harmoniewechsel wird dabei auf zwei Takte gedehnt. Die Wiederholung erfolgt in Takt 15-16 auf dem Quartsextakkord von V. Im Takt 17 wird das Unterstimmenmotiv weiter vierstimmig sequenziert. In Takt 18 wird durch viertelweisen Harmoniewechsel und Akzente auf den schweren sowie fz-Setzung auf den schwachen Taktteilen das Geschehen zusätzlich dynamisch verdichtet. Ab Takt 19 schließt daran eine durchlaufende Achtelbewegung, beginnend mit Violine 1 (c<sup>3</sup>) und weiterführendem Unisono des gesamten Quartetts ab Takt 20 bis g/G. Die Dominanttonart G-Dur wird durch die Hervorhebung des Leittones Fis im piano und den Oktavsprung g/G endgültig etabliert, wobei die ursprüngliche rhythmische Struktur des Motivs aus Takt 13-14 abschließend wiederkehrt. Betrachtet man die Basslinie von Takt 13 bis 22 erkennt man im Motivabstand einen Anstieg von c über d nach e. Das folgende f erscheint auf leichte Taktzeit, wird zu fis leittonig alteriert, und mündet in g.

#### Seitengedanke (Takt 23-77)

##### Seitenthema 1 (Takt 23-41)

Für die Ausgestaltung des Dominantraums wird das Motiv der Überleitung (Takt 13-14) weiterverwendet. Die ursprüngliche Aufteilung der Melodie zwischen Violine 1 und den übrigen Stimmen wird aufgegeben und nunmehr in Violine 1 zusammengefasst, während die anderen drei Stimmen die Akkordbegleitung übernehmen.<sup>57</sup> Der Zweitakter erscheint auf G (Quintlage), D<sup>7</sup>, G (Terzlage) und e (Quintlage), die Sequenzierung erfolgt

---

<sup>56</sup> Zsako, S. 136f, spricht von einer achttaktigen Form, die aus Zweitaktern entwickelt wird: a-a'-b-b'.

<sup>57</sup> Kim, S. 109.

nun abwärts. Im Wechsel zwischen Trugschlussdominante und e-Moll wird das Motiv anschließend melodisch variiert, zu vier Takten ausgebaut (Takt 31-34) und wiederholt. In den Takten 39 bis 41 wird über a, c<sub>5</sub> auf den D<sup>7</sup><sub>3</sub> abschließend zurückgekehrt und die melodische Aufbereitung des Dominantseptakkords von Violine 1 kadenzartig ausgeführt.

#### Seitenthema 2 (Takt 42-49)

In den Takten 42 und 43 erscheint ein neues Motiv, das aus halbtaktigem Harmoniewechsel zwischen melodisiertem Dreiklang und Dominantseptakkord (I-V-V-I) in Triolen und Trillerverzierung der Violine 1 besteht unter akkordischer Staccatobegleitung der anderen Instrumente.

In den folgenden vier Takten wird der Harmoniewechsel auf Viertel beschleunigt und durch zweimalige Unterbrechung der Triolenbewegung Spannung erzeugt, die in der ganztaktigen, absteigenden Melodisierung des G-Dreiklangs in Violine 1 und dem nachfolgenden Quartsextakkord und Dominantseptakkord im vollen Streichquartettklang abkadenziert (Takt 48-50).

#### Ausgebaute Variante des Hauptthemas (Takt 51-65)

Die Takte 51-54 sind eine Variierung des Hauptthemas. Sie besteht darin, dass der nun auftaktigen Oktavparallelführung der Violinen im Achtelanstieg des Zweitakters und der Ambitusausweitung zur Oktav ein Sekundabstieg in gleicher Länge angefügt wird. In der Wiederholung werden die Takte 55-58 zu einer absteigenden Bewegung ausgestaltet, die die Oktav in Sekundschritten durchschreitet. Die beiden Viertakter sind als Vorder- und Nachsatz mit Halb- und Ganzschluss angelegt. Der Blick auf die Notierung des Violoncello erinnert an den Ciacona-Bass.

Die Takte 59-62 und deren anschließende Wiederholung lassen eine variierte, steigernde Ausgestaltung des Hauptthemenmotivs erkennen. Die Melodieführung

erfolgt in Violine 1, der Ambitus wird zum  $a^2$  geweitet. Violine 2 nimmt die Begleitfigur vom Satzbeginn auf. Die Harmonik bewegt sich ganztaktig zwischen V und I.

#### Schlussgruppe (= Seitengedanke 3.Thema; Takt 66-73)

Das mit Taktunterdrückung eintretende Seitenthema 3 besteht aus einem chromatisch geprägten Viertakter (Takt 66-69), der sich zur Dominante öffnet und in dem der Tonraum von  $g^1-c^3$  aufsteigend und absteigend von Violine 1 durchschritten wird.<sup>58</sup> Bestimmend ist die Sextenparallelführung der beiden Violinen und die gleichzeitig chromatisch abwärts schreitende Gegenbewegung des Violoncello unter späterem Hinzutritt der Viola. Der Wiederholung in den Takten 70-73 folgen vier Takte auf der Satzdominante als Coda. Diese ist für zwei Takte als Komplementärrhythmus zwischen der führenden Violine 1 und den anderen drei Instrumenten angelegt und wird dann von Violine 1 solistisch weitergeführt. Takt 77 entspricht von der Motivstruktur her dem Takt 52.

#### Durchführung (Takt 78-123)

Der Beginn der Durchführung übernimmt das veränderte Motiv des Satzbeginns im Pianissimo mit überraschender harmonischer Gestaltung auf der zweiten Stufe mit vorgeschalteter Nebendominante. Die Wiederholung erfolgt auf der Subdominante (F). Der anschließende Zweitakter (Takt 82-83) ist eine Ableitung der Takte 59-60 und wird im Takt 84 verkürzt wiederholt, um abrupt in das Fortissimo im Unisono des Viertaktmodells der Takte 85-88 weitergeführt zu werden.

Dieser Viertakter auf F wird im Sekundanstieg zweimal nach G und a sequenziert (Takt 89-92, 93-96). Der dynamische Ablauf besteht zweimal aus drei Takten im Fortissimo und einem dominantisch überleitenden Takt im Piano. In der zweiten Sequenz wird das Fortissimo durch zusätzliche zwei Sforzati bis zum Ganzschluss in E (Takt 98) prolongiert.

---

<sup>58</sup> Zsako, S 172 Fn 1, verweist darauf, dass diese für Pleyel typischen chromatischen Einschübe in der Schlussgruppe schon im ersten Streichquartett anzutreffen sind.

Die Basslinie verläuft von F über Es nach D, in der Sequenz von G über F nach E und in der zweiten Sequenz von A über F nach E. Der Vorhaltscharakter von F wird in der letzten Sequenz abgemildert und in eine E viertelweise umkreisende Figur durch den Hinzutritt der unteren Nebennote Dis verändert (F-E-Dis-E). Diese Figur wird im vierten Takt wiederholt. Im folgenden Takt 97 wird der Zielton E ausgespart, sodass die Viertelbewegung in zwei Halbtakte (F/Dis) verändert wird und damit die Spannung Richtung Zielton E voll wirksam wird.

Der achstimmige E-Dur Dreiklang (Takt 98) mit Generalpause bildet den Abschluss dieses Abschnitts und ist als Dominante des nachfolgenden Seitenthemas zu verstehen, das nun in a-Moll erscheint. Nach der Sequenz tritt in den Takten 103-105 eine Verkürzung ein, gefolgt in den Takten 106-109 von einer eintaktigen Achtelfigur über dem Orgelpunkt E, in der sich Violine 1 und Violine 2 abwechseln. Die Begleitharmonie pendelt zwischen Quartsextakkord  $a_5$  und E-Dur Dreiklang.

Die Takte 110-123 stellen eine breit angelegte Überleitung zur Reprise dar. Zunächst wird der d-Moll Dreiklang im Unisono auf den schwachen Taktteilen zweitaktig aufbereitet und wiederholt. Dadurch wird der auf die Takteins eintretende Quintsextakkord  $A^7_3$  (Takt 114) zum Schwerpunkt, der durch die Fermate und Generalpause zusätzlich besonders betont wird. Die nachfolgenden Unisonofiguren betonen durch ihre Auftaktigkeit besonders stark die Halbtakte und münden im Takt 116 in eine Motivik, die schon im Seitenthema 2 (Takt 52, 56, 59-60) anzutreffen war und die auch den letzten Takt der Exposition bestimmte. Auf den Achtelabstieg folgt unmittelbar der neunstimmige Quintsextakkord  $G^7_3$  mit nachfolgendem elfstimmigen Schlussakkord auf der Tonika, die beide aus drei Viertelschlägen mit nachfolgender Viertelpause bestehen (Takte 117-118).

Sollte an dieser Stelle nochmals an den überraschenden harmonischen Beginn der Durchführung erinnert werden? Die ungewöhnlich pathetische Vorbereitung des Motiveintritts lässt an derlei denken. Die Akkordschläge der Takte 117 und 118 weisen massiv auf den Beginn der Reprise. Zur endgültigen Überleitung<sup>59</sup> wird jedoch auf die

---

<sup>59</sup> Zsako, S. 214: "In #1/1 [= op. 1/1/1] toward the end of the development, the slow bass and the middle voices reach a point of stasis on the dominant chord with the first Violin remaining active, moving to

Stellung der Violine 1 als dominierendem Melodieinstrument mit einer kleinen Kadenz zurückgegriffen und über die Harmonien der zweiten und fünften Stufe im Piano der zarte Eintritt der Reprise erreicht.

In diesem Zusammenhang ist auf Takt 98 zu verweisen, wo die gleiche Struktur als Nebendominante der sechsten Stufe (a-Moll) Verwendung findet. Eine ähnliche, jedoch in Halbe abgewandelte Akkordsituation findet sich in den Takten 39 und 152. Auch hier folgt eine zweitaktige Kadenz der Violine 1.

### **Reprise** (Takt 124-187)

Die ersten zwölf Takte (T. 124-135) sind ident mit der Exposition. Die Überleitung des Hauptsatzes entfällt (T. 13-22), da wegen der Themengleichheit zwischen Überleitung und Seitenthema 1 keine erkennbare Differenzierung möglich wäre. Ab Takt 136 entspricht die Reprise quintversetzt der Exposition ab Takt 23. Kleinere Abweichungen finden sich in den Takten 163-167, wo die Violine 2 zunächst alleine einsetzt und Violine 1 erst in der Wiederholung hinzutritt. Ohne Coda endet das Seitenthema unmittelbar in den Schlussakkord.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-77)

Durchführung (Takt 78-123)

Reprise (Takt 124-187)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-77)

Hauptsatz (T. 1-22)

---

the dominant note, touching the chromatic tone below, and descending almost casually to the tonic which marks the beginning of the recapitulation."

Hauptthema (Takt 1-12)

Überleitung (Takt 13-22)

Seitensatz (Takt 23-77)

Seitenthema 1 (Takt 23-41)

Seitenthema 2 (Takt 42-49)

Ausgebaute Variante des Hauptthemas (Takt 51-65)

Seitenthema 3 (Schlussgruppe; Takt 66-73)

Coda (Takt 74-77)

**Durchführung** (Takt 78-123 )

Varianten des Hauptthemenmotivs (Takt 78-81 und 82-84)

Akkordfigurierungen (Takt 85-88, 89-92, 93-98)

Motiv der Überleitung = Seitenthema 1: Moll mit Kadenz in a (Takt 99-113)

Fortführung der Kadenz nach C:  $A^7_3 - d - G^7_3 - C$  (Takt 114-118)

Bekräftigung der Kadenz:  $d_3 - G^7$  (mit Vorhalt) (Takt 119-123)

**Reprise** (Takt 124-187)

Hauptthema (Takt 124-135)

Überleitung des Hauptsatzes (Takt 13-22) entfällt

Quintversetzung der Exposition (Takt 136-187)

Coda entfällt.

## 2. Satz: Adagio molto

*f*-Moll, 4/4 Takt, 58 Takte.

## Satzanalyse

### Exposition (Takt 1-25)

Der Satz weist trotz seines geringen Umfangs Sonatensatzform<sup>60</sup> auf, die jedoch entsprechend verknüpft erscheint. So umfasst das Hauptthema sechs Takte, die im von drei Stimmen getragenen Fauxbourdon- und Unisonoeinschub der Takte 3 und 4 begründet sind. In der viertaktigen Überleitung werden diese beiden Takte unter Erhalt der Dreistimmigkeit beim Einstieg und der Antwort im Violoncello auf einen Takt verkürzt (Takt 9). Zusätzlich wird das absteigende Motiv (verminderter Dreiklang) von Takt 5 in die zweite Hälfte von Takt 9 integriert, sodass auch dieses Themenelement erhalten bleibt. Die Überleitung schließt in Takt 10 auf der Dominante der Paralleltonart As-Dur.

Die beiden, zwischen Violine 1 und Violoncello imitierenden Takte, stellen einen ungewöhnlichen Einstieg zum Seitengedanken dar, finden aber ihre Rechtfertigung in der Reprise, wo sie als Ersatz für das nicht wieder aufgenommene Hauptthema fungieren. Das eigentliche Seitenthema ist eine Periode aus viertaktigem Vordersatz mit Halbschluss und fünftaktigem Nachsatz mit Ganzschluss auf As. Vorder- und Nachsatz sind in der Begleitung der Violine 1 rhythmisch gleichförmig, während die melodische Entwicklung im Sopran in den beiden Periodenhälften unterschiedlich verläuft. Die Coda ist in Exposition und Reprise im Sinne des Sonatensatzes gleich (Takt 22-25, 55-58).

### Durchführung (Takt 26-38)

---

<sup>60</sup> Zsako, S. 245: "The Adagio of the first quartet, #1/2 [= op. 1/1/2], is in a rudimentary or two-part form structure. This movement has two fairly equal parts, indicating a binary form, but the two parts have the harmonic and thematic scheme of an exposition and recapitulation." In der ergänzenden Fußnote 1 führt er weiter aus: "The exposition's funeral march-like first theme in F minor is contrasted with a cantabile A-flat major second theme, and is followed by a dotted-rhythm closing theme. Immediately following the exposition, the recapitulation begins in F minor, and the restatement of the material includes developmental modifications."

Kim, S. 67, sieht hingegen als Form des Satzes die Sonatensatzform und begründet dies mit dem Hinweis, dass die Reprise mit dem Seitenthema in der Satztonart beginne (S. 72). Außerdem liegt auf S. 67 bei Angabe der Satzabschnitte ein Zählfehler vor.

Die Durchführung nimmt das Hauptthema in f-Moll wieder auf und baut das daktylische Motiv der Takte 3 und 4 zu einem Zweitakter aus, der ansteigend sequenziert wird. Zusätzlich wird das Motiv in den Takten 28-29 in den Violinen und im Violoncello und in den beiden Folgetakten durch alle vier Stimmen imitiert. Von der Viola wird es im Quintabstand zusätzlich wiederholt (Takt 31). Ein ähnliches polyphones Element findet sich mit anderer Melodik in Takt 33. In Takt 32 scheint das Motiv aus Takt fünf in Abwandlung der Terzen zu Sekunden wieder auf.

Überraschend wird in Takt 34 auf Takt 16 des Seitenthemas Bezug genommen, gefolgt im Takt 35 vom Beginn des Nachsatzes (Takt 17). Takt 36 bezieht sich auf den Vordersatz (Takte 13, 14). In den beiden restlichen Takten der Durchführung wird auf die Satzdominante pianissimo mit Vorhaltsquartsextakkord und Fermaten abkadenziiert.

### **Reprise (Takt 39-58)**

In der Reprise<sup>61</sup> fehlt das Hauptthema. Als Kopf dient der Zweitakter der Einleitung des Seitengedankens (Takt 11-12). Diesem folgt eine freie Entwicklung mit anschließendem, großem Melodiebogen bis zum bisher nicht verwendeten  $b^2$  in Violine 1.

Im Pianissimo folgt der Nachsatz des Seitenthemas in Takt 45. Takt 46 wird wie in der Exposition (Takt 18) wiederholt. Es soll in diesem Zusammenhang auch auf Takt 42 verwiesen werden, der mit Takt 46 spiegelbildlich zusammenhängt.

Über den verminderten Septakkord  $h^{7V}$  und  $f_5$  wird eine Solokadenz der Violine 1 eingeleitet, die in Takt 52 ein zweites Mal  $b^2$  als Spitzenton in diesem Satz berührt und ab Takt 52 abkadenziiert wird, gefolgt von der Coda.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-25 )

Durchführung (Takt 26-38)

---

<sup>61</sup> Kim, S. 72: irrtümlich wird op. 1/2/ii statt op. 1/1/ii angegeben.



Reprise (Takt 39-58)

### *Detailübersicht*

#### **Exposition**

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-6)

Überleitung (Takt 7-10)

Seitengedanke

Einleitung (Takt 11-12)

Seitenthema (Takt 13-21)

Vordersatz (Takt 13-16)

Nachsatz (Takt 17-21)

Coda (Takt 22-25)

#### **Durchführung**

Hauptthemenverarbeitung (Takt 26-34)

Seitenthema (Takt 34>16, 35>17, 36>13)

Kadenz (Takt 37-38 auf V)

#### **Reprise**

Einleitung (Takt 39-40 = 11-12)

Einschubtakte (Takt 41-44)

Nachsatz (Takt 45-48)

Solokadenz (Takt 49-54)

Coda (Takt 55-58)

### 3. Satz: Rondo. Presto

C-Dur, 2/4 Takt, 237 Takte.

#### *Satzanalyse*

Das Rondothema A besteht aus zwei Teilen (Takt 1-10 und Takt 11-22 = II:a:IIb)<sup>62</sup>, die sich beide auf der Tonika C bewegen. In beiden Teilen findet sich ein Wechsel zwischen Drei- und Vierstimmigkeit. In den Takten 1-4, in denen das zweitaktige Eingangsmotiv absteigend sequenziert wird, pausiert das Violoncello, in den Takten 11-13 die Violine 1. Eine Besonderheit der ersten vier Takte ist die Lage der Viola, die über der Violine 2 liegt.<sup>63</sup>

Nach der Generalpause in Takt 22 tritt eine Überleitung ein, die über die ersten acht Takte auf der Tonika verharrt und sich dann zur Dominante G weiterentwickelt (Takt 35 ff). Bis zum Eintritt der Wechseldominante (Takt 40), wobei D hier nur die Dominante von G darstellt (= Halbschluss), wird der Abschnitt von der Violine 1 in durchgängigen Sechzehnteln gestaltet. Ab Takt 40 repetiert die Viola mit Sechzehnteln auf d<sup>1</sup>, während in der Violine 1 eine Fortentwicklung des Dreiklangsmotivs der Takte 23-24 erscheint. Die Violine 2 fungiert mit einem absteigenden Motiv erneut als tiefste Stimme, die dann vom Violoncello in den Takten 43-44 gespiegelt wird. Die Takte 46-48 sind eine Wiederholung der vorangegangenen vier Takte.

---

<sup>62</sup> Zsako, S. 332 Fn 3: "The Rondo [...] #1/3 [opens] with a 10 + 12 measure double period."

<sup>63</sup> Zsako, S. 337, stellt zu den Rondosätzen des op. 1 (Nr. 1, 4, 5, 6) fest: "Four early finales, #1/3, #4/3, #5/3 and #6/3. are similarly conceived and constructed in the "second rondo form." The rondo themes are all short closed groups (three of them only sixteen measures long) that return twice without any changes. Both episodes are at least twice as long as the rondo theme, and are made up for more than one new theme."

Der neue Gedanke B auf der Dominante G <sup>64</sup> tritt ohne die Violine 1 auf. Zunächst erscheint ein Zweitaktmotiv in Sexten der beiden Mittelstimmen mit nachfolgender Sequenzierung im Terzabstand. Daran schließt ein absteigendes Zweitaktmotiv, das zwischen der Violine 2 und dem Violoncello imitiert und von der Viola durch Synkopierung rhythmisch bereichert wird. Nach der Kadenzierung wird B unter hinzutritt der Violine 1 wiederholt. Die beiden Violinen bewegen sich nun durchgehend in Oktaven. In den Takten 67-74 wird das absteigende Dreiklangsmotiv aus Takt 53 in der Violine 1 aufgegriffen und in zwei Viertaktern - beim zweiten mit zusätzlicher Diminuierung - über den Harmonien der begleitenden Unterstimmen verarbeitet.

Über die die Wechseldominante D wird in den Takten 75 und 77 die Dominante G weiter verfestigt und durch Synkopierungen, Ausweitung des Akkords zur Sechs- und Elfstimmigkeit, sowie Betonung der schwachen Takteile durch Triller, breit dargestellt. Gleichzeitig tritt in der Dynamik eine gegenläufige Entwicklung zum anfänglichen Pianissimo ein. Nach dem Rückführungstakt 86 erscheint in den Takten 87-108 wieder das Rondotheema A mit abschließender Generalpause auf der Tonika. <sup>65</sup>

Unter Verwendung der ersten zwei Satzakte erscheint nun ein neues Thema in a-Moll, das als Mollvariante des Rondotheemas mit A' bezeichnet werden kann. Es ist als achttaktige Periode mit Vorder- und Nachsatz gebaut und wird wiederholt. <sup>66</sup> Die ersten beiden Takte erscheinen im Unisono des gesamten Quartetts mit Fortissimo. Als Kontrast antworten im Vordersatz zwei Pianotakte ohne Bassstimme, im Nachsatz zwei Takte mit vierstimmigem Piano.

Die Überleitung der Takte 125-132 steht in F und besteht aus der Wiederaufnahme des Unisono in der Struktur eines Zweitakters, der zweimal wiederholt wird und im letzten Zweitakter wieder auf den Satzanfang Bezug nimmt. Nach der Generalpause in Takt 132 erscheint in F-Dur ein neues Motiv, das sehr stark am Seitenthema (Takt 49-50) orientiert ist. Nach der Wiederholung schwingt es frei in der Violine 1 und schließt im

---

<sup>64</sup> Zsako, S. 337: "The first couplet of #1/3 is in the dominant, [...]"

<sup>65</sup> Zsako, S. 335 Fn 1, verweist darauf, dass das Thema A in den Takten 87-108 unverändert wiederkehrt. Dies sei bei symmetrischen Themen mit zwei harmonisch abgeschlossenen Perioden in fünfteiligen Rondos typisch. Bei der Taktzahlangabe 32 des Themas liegt jedoch ein Zählfehler vor, da es sich um 22 Takte handelt (siehe S. 332).

<sup>66</sup> Zsako, S. 337 Fn 1: "The second couplet of #1/3 [= op. 1/1/3] touches on the relative minor and subdominant."

Takt 147 halbschlüssig auf der Dominante C. Im Abschnitt von Takt 148-184 erfolgt ein Rückgriff auf das Überleitungsmotiv der Takte 125-132 in der Form einer Imitation durch alle vier Stimmen, beginnend mit der Viola.

Der harmonische Verlauf entwickelt sich von F - F<sup>7</sup> (Takt 154) – D<sup>7</sup> (Takt 156) – g (Takt 160) – G (Takt 164) – E<sup>7</sup> (Takt 166) nach E. Ab Takt 171 wird viertelweise zwischen E und a<sub>5</sub> gewechselt, das Violoncello führt dabei einen durchlaufenden Trommelbass in Achteln aus und die Violine 1 repetiert das Motiv der Takte 125-126 mit Variierungen. In den Takten 181-184 wird in das Rondotheema A ab Takt 185 zurückgeführt, das nun vierstimmig eintritt und mit Takt 205 endet.

Die anschließende Coda besteht zunächst in einer Kadenz der Violine 1 mit harmonischer Stützung durch die anderen Instrumente. Ab Takt 228 wird nochmals in variiert Form auf die Motive der Takte 125-128 zurückgegriffen. Zu vermerken sind auch die Triller, die im Motiv des Satzanfangs stets auf leichte Taktzeit gesetzt sind, während sie am Satzende auf dem ersten und dritten Taktachtel aufscheinen.

### *Detailübersicht*

A (Takt 1-22) II:a:IIb

Ü (Takt 23-48)

B (Takt 49-74)

Ü (Takt 75-86)

A (Takt 87-108)

A' (Takt 109-124)

Ü (Takt 125-132)

B' (Takt 133-147)

Ü (Takt 148-184)

A (Takt 185-205)

Coda (Takt 205-237)

### *Detailübersicht nach Zsako<sup>67</sup>*

A (Takt 1-22)

Episode 1 (Takt 23-86)

A (Takt 87-108)

Episode 2 (Takt 109-184)

A (Takt (185-205)

Coda (Takt 205-237)

## Op. 1/2, Ben 302

### 1. Satz: Allegro, Es-Dur

Alla breve, 211 Takte.

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-89)

Die Exposition weist großen melodischen Erfindungsreichtum auf. Der Hauptsatz setzt sich aus einem mehrteiligen Hauptthemenbereich und der anschließenden Überleitung

---

<sup>67</sup> Zsako, S 337.

zusammen. Nach dem im Anschluss an den Dreiklang in Punktierung und Staccato geführten Unisono tritt über dem Orgelpunkt Es ein auftaktiges Zweitaktmodell mit Wiederholung ein (Takt 4-7). Es folgt ein weiterer Zweitakter, wiederum von Violine 1 angeführt und melodisch komplementiert durch die Viola im taktweisen Wechsel über Dominante und Tonika im in Halben agierenden Violoncello (Takt 8-11).

Neues motivisches Material erscheint in der Überleitung (Takt 12-15) über der harmonischen Grundlage  $Es - As_5 - Es - f^7_3 - B^7 - Es$ . In der Wiederholung werden die Stufen II und V auf 10 Takte breit ausgebaut. In den Takten 12-13 und 16-17 werden Violine 1 und Viola im Abstand von zwei Oktaven geführt, während die Violine 2 im Sext-Dezimenabstand dazwischen liegt. In Takt 19-20 wird über  $F^7_3$  nach B moduliert. Das neue Motiv in Violine 1 (Takt 20), wird in Takt 21/22 zum Zweitakter und ab Takt 23 infolge der verzierten Wiederholung (Triller und Triolen, Verkürzung auf zwei Halbtakte) in Takt 24 mit dem halbschlüssigen Takt 25 zum Dreitakter gedehnt. Die Takte 20-25 liegen auf dem Orgelpunkt B. Die Dominante wird dabei durch Pendeln von I-V befestigt.

Das erste Thema des Seitensatzes beginnt mit der zweitaktigen Figur (Takt 26-27) in den Mittelstimmen mit darüber gelegter Achtelumspielung in Violine 1. Der zweite Takt erinnert dabei stark an das Motiv im Takt 13-14 des Allegro in Ben 301. Der Zweitakter im Terzabstand erklingt sechsmal in verschiedenen Varianten (Sequenz, Terz, Dezim, Instrumententausch Viola und Violoncello, Orgelpunkt). Die Achtelumspielung verbleibt jedoch immer in Violine 1. Im Gegensatz zu Ben 301 erfolgt die Modulation in die Dominanttonart schon vor dem Eintritt des Motivs, während dieses im C-Dur Quartett schon vor der Modulation auftritt.

Ab Takt 38 setzt auf dem schon seit vier Takten liegenden Orgelpunkt B in Violine 1 ein abschließendes Motiv ein, das zunächst aus absteigender, taktweiser Wiederholung besteht und in Takt 41-42 auf viertelweisen Harmoniewechsel I-IV in Wechselnotenbewegung übergeht. Damit verbunden ist eine starke dynamische Steigerung, die durch die Wiederaufnahme der Achtelpunktierungen aus Takt 1-2 zunächst im Legato, dann im scharfen Staccato und Fortissimo unterstrichen wird. Die Takte 43-44 und Takt 49 erinnern auch stark an die Übergangsgestaltung in Ben 301 (Takt 40-41, 119-123). Weiters sind auch noch die extremen Intervallsprünge der Violine

1 in den Takten 45-48 zu vermerken, die jedoch kontrastierend im Piano erfolgen. Über die Doppeldominante in Takt 50 wird im Folgetakt die Dominanttonart nochmals befestigt, in der wir uns seit Takt 20 befinden.<sup>68</sup>

Mit Takt 51 setzt das zweite Thema des Seitensatzes ein. Violoncello und Viola bilden auf der Tonika B und deren Dominante eine ostinate Zweitaktgruppe aus (Takt 51-52), die zweimal wiederholt wird und ab Takt 57 auf einen Takt mit nachfolgender dreimaliger Wiederholung steigernd verkürzt wird. Die beiden Violinen setzen im Takt 52 taktverschoben mit einer melodischen Zweitaktformel ein. Diese wird einmal wiederholt, bei der zweiten Wiederholung wird der zweite Motivtakt aufgegeben und in der zweiten Hälfte von Takt 57 eine neue ganztaktige Melodiefloskel eingebracht, die halbtaktverschoben dreimal wiederholt wird. Die zweite Violine wird dabei von der rein komplementären Begleitfunktion zur gleichwertigen Partnerin der ersten Violine aufgewertet.

Ein neues Motiv mit absteigender Seufzermotivik in den oktavierenden Violinen und in der in Terzen dazu sich bewegenden Viola und einer aufsteigenden, in Gegenbewegung angelegten Entsprechung im Violoncello kadenzieren den Abschnitt (Takt 61-64). Es folgt die Wiederholung der Takte 57-61. Der Abschluss im Unisono wird zunächst durch den Rückgriff auf die Abfolge punktierte Achtel und Sechzehntel gestaltet, wie sie der Komponist schon in den beiden Satzanfangstakten verwendet hat, dieses Mal aber absteigend. Das Unisono wird in chromatischen Vierteln, unterbrochen durch das viermal eingeschobene  $b^2$  der ersten Violine auf den Vorhaltsquartsextakkord von B (melodisch gestaltet von Violine 1) weitergeführt. Schließlich wird über die Dominante F nach B kadenziert.

In den Takten 79-83 (Schlussgruppe) wird der B-Dreiklang im Kontrast zwischen den Mittelstimmen im Staccato und der rhythmisch gegenläufigen Violine 1 erneut aufgegriffen. In den anschließenden sechs Takten erfolgt dann die endgültige Abkadenzierung auf der Satzdominante.

### **Durchführung** (Takt 90-144)

---

<sup>68</sup> Kim, S. 109, verweist für die Takte 38-51 auf die starke Affinität der Passage zu einem Solo-Violinkonzert.

Völlig überraschend ist daher der Beginn der Durchführung<sup>69</sup>, die fortissimo im Unisono auf as in Taktlänge einsetzt und dynamisch abgeschwächt, in allen vier Instrumenten nach g fortschreitet. Das im Takt 91 von der Violine 2 in Achteln weitergeführte g<sup>1</sup> erfährt erst im nachfolgenden Takt eine harmonische Zuordnung als Quinte des c-Moll Dreiklangs. Dabei wird das erste Seitenthema des Seitensatzes (Takt 26/27) im Piano aufgenommen. Die ursprünglich der Violine 1 zugeordnete, dialogisierende Achtelfigur wandert zum Violoncello.

Ab Takt 97 wird das Motiv in Viola und Violoncello im Forte in Terzen unter Beibehaltung des Rhythmus in einen Terz- Sekundanstieg umgeformt und dreimal absteigend in den beiden tiefen Stimmen sequenziert. In den beiden Oberstimmen erscheint die Achtelfigur ebenfalls im Forte beginnend mit Violine 2 alternierend je Takt im Quintfall.

Ab Takt 103 erfolgt die Rückkehr mit Wiederholung zum ursprünglichen Motiv unter Entfall der Achtelfigur in den oberen Stimmen. Dafür erscheint im Violoncello ein Murky- oder Brillenbass in Achtelnoten. Ab Takt 107 wird eine weitere Motivvariierung durch Chromatisierung eingeführt<sup>70</sup>, die im Takt 114 auf dem verminderten Septakkord auf H und Generalpause mit Corona endet. Dieser Abschnitt entwickelt sich dynamisch vom Piano über das Pianissimo (ab Takt 107) zum „perdendosi“ (ab Takt 113) und weiter zur Generalpause.

Einen scharfen Kontrast im Fortissimo bringt der Abschnitt von Takt 115-123 in c-Moll, bei dem es sich um eine leicht variierte Transposition der Takte 73-79 handelt. Nach einer kurzen Überleitung im Pianissimo wird das Motiv der Takte 8-11 in As-Dur wieder aufgenommen und ab Takt 132 auf die Tonika verschoben und mit dem Motiv aus Takt 21 beendet.

---

<sup>69</sup> Zsako, S. 182, 184.: "Pleyel's favoured device of opening the development in the tonic's relative minor also results in contrasting harmonic shift at this point, as B-flat to C minor in #2/1 [= op. 1/2/1] [...]"

<sup>70</sup> Zsako, S. 199, 205: "Chromatic motifs are yet another subject of development, and are especially effective if combined with perdendosi. This device serves as an important structural function and occurs either in dividing two subsections within the development, or in increasing the tension preparatory to the recapitulation. This is apparent as early in #2/1 [= op. 1/2/1], where the development is divided into two parts by a melody whose chromatic descent (stated pianissimo and pedendosi) is imitated by all four voices. After a fermata, great contrast is achieved by a sharply accented ascending chromatic progression, marked forte. This is motivically derived from the second thematic group and introduces the second half of the development."



Die im Takt 135 erreichte Satzdominante und damit der Durchführungsschluss beruht erneut auf einer Abwandlung des Zweitaktmotivs aus Takt 26-27 im harmonischen Wechsel zwischen B-Dur und es-Moll im Piano. Die Spannung wird durch den Harmoniewechsel auf Viertel zugespitzt bis schließlich die Violine 1 in die Reprise überleitet.<sup>71</sup>

### **Reprise** (Takt 145-211)

Die Reprise setzt wieder im Fortissimo ein, auch entsprechen die ersten sieben Repräsentakte (Takt 145-151) dem Satzanfang. Das Motiv der Takte 8-11 entfällt bis auf eine kleine Bezugnahme (erstes und zweites Viertel von Takt 153 in Violine 1). Auch finden die Takte 12-15 mit nachfolgender Wiederholung und die restliche Überleitung keine Verwendung mehr. Das erste Motiv des Seitensatzes (Takt 26-27) und seine Varianten werden ebenfalls ausgeblendet, sodass erst mit Takt 155 in Entsprechung zu Takt 39 eine Parallelität zur Exposition gegeben ist.

Die Takte 151-155 weisen in den Mittelstimmen im Vergleich zu den nachfolgenden Takten bei gleicher Melodik eine Vergrößerung auf, der auch die Violine 1 mit halbtaktiger Vergrößerung (punktierte Viertel mit nachfolgender Achtel) folgt. In den schweren Takteilen geht die Violine 1 in parallelen Oktaven mit der Violine 2. Der Abschnitt der Takte 155-169 entspricht mit kleinen Abweichungen (Takte 159-160) den Takten 39-51 der Exposition. Der weitere Verlauf bis Takt 168 ist ident mit der Exposition.

Die Struktur ab Takt 51-52 (Seitenthema 2) wird in der Reprise ab Takt 169 mit leichten Veränderungen aufgenommen. Violine 1 und das Violoncello dialogisieren zunächst (zusätzliche Wiederholungstakte 174-177), wodurch sich die harmonische Begleitfunktion in die Mittelstimmen verschiebt, die in dieser Form bis Takt 183 erhalten bleibt. Ab Takt 179 reduziert sich das Violoncello auf den Quintsprung V – I mit Betonung der Dominante auf der zweiten Takthälfte. Die weitere Fortführung der

---

<sup>71</sup> Zsako, S. 214f, nimmt Bezug zur Überleitung Durchführung – Reprise in Op. 1/1/1 indem er schreibt: "Chromatism, pedal-point, static lower voices, and melodic line descending to the tonic are combined in a more simplified form in #2/1 [= op. 1/1/1]. As is often the case, the transition is marked "piano" in order to make the fortissimo entry of the recapitulation more effective."

Reprise ist ident mit der Exposition. Auch die Schlussgruppe (ab Takt 201) erfährt keine Abänderung.

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-89)

Durchführung (Takt 90-144)

Reprise (Takt 145-211)

### *Detailübersichtübersicht*

**Exposition** (Takt 1-89)

Hauptsatz (Takt 1-25)

Hauptthema Motiv 1 (Takt 1-7)

Motiv 2 (Takt 8-11)

Überleitung Motiv 3 (Takt 12-25)

Seitensatz (Takt 26-79)

Seitenthema 1 Motiv 4 (Takt 26-37)

Kadenz (Takt 38-51)

Seitenthema 2 Motiv 5 mit Kadenz (Takt 51-79)

Coda (Takt 79-89)

**Durchführung** (Takt 90-144)

Überleitung nach c-Moll (Takt 90-91)

Seitenthema Motiv 4 (Takt 92-114) Generalpause nach verm. Septakkord

Kadenz (Takt 115-123)

Modulation nach As (Takt 124-127)

Hauptthema Motiv 2 (Takt 128-131)

Modulation nach B (Takt 132-135)

Seitenthema Motiv 4 (Takt 135-138)

Überleitung (Takt 139-144)

**Reprise** (Takt 145-211)

Hauptthema Motiv 1 (Takt 145-152)

Kadenz (Takt 153-169)

Seitenthema 2 Motiv 5 mit Kadenz (Takt 170-201)

Coda (Takt 202-211)

## 2. Satz: Menuet - Trio

*Es-Dur, 32 Takte (Menuet); As-Dur, 16 Takte (Trio).*

### *Satzanalyse*

Der Anfang des Menuetts besteht aus einem Zweitakter, der durch den solistischen Quartauftakt als Schwungholer und den fehlenden Bass zusätzlich hervorgehoben wird. Dieser setzt statt absteigender Sekunden, wie sie die sequenzierende Wiederholung über dem Orgelpunkt es aufweist, eine starke Anfangsmarkierung. Zusätzlich wird im Sekundgang eine Verbindung zu den Auftakten in Takt 2 und 4 gebildet. Der Auftakt der Violine 1 zu Takt 5 lenkt triolisch zum b des Quintsextakkords der Dominante. Im Folgetakt wird die Tonika beginnend mit g im lombardischen Rhythmus und in

hemiolischer Rhythmisierung in der Oberstimme mit einem großen melodischen Dreiklangsaufstieg bis  $es^2$  als Ziel markiert.

Im Mittelteil werden Takt 2 und 3 rhythmisch umgestaltet und sequenziert (Takt 9-12), die Mittelstimmen werden anapästisch geführt und der Orgelpunkt in auf leichter Taktzeit nachschlagende Oktavsprünge auf Tonika und Dominante umgewandelt. Erst in den Parallelführungen der Takte 13-16 tritt die Takteins wieder mit vollem Gewicht ein.

Die Takte 17 bis 24 führen zurück zum Abschnitt a. Ausgehend von Violine 1 werden sie von oben nach unten zur Vierstimmigkeit entwickelt und kehren wieder zur Einstimmigkeit im Sopran zurück. Harmonisch handelt es sich nach den zwei Einführungstakten um eine ständige Wiederholung des Quintfalls von der Wechseldominante zur Dominante. Die dritte Wiederholung erfährt unter Miteinbeziehung des Quartsextakkords eine Ausdehnung auf zwei Takte. Melodisch wird das ansteigende, punktierte und mit Sforzato beginnende Motiv nach einer Wiederholung zum Oktavraum ausgeweitet. In der Zweitaktigkeit (Takt 22-23) erfolgt dann die melodische Umkehr und Beruhigung. Die Überleitung zu a erfolgt in Violine 1 chromatisch, durch Pausen unterbrochen, im Pianissimo.

Das Trio steht in der Subdominanttonart As-Dur und ist als dreiteiliges Lied angelegt. Die Hauptmelodie liegt in Violine 2, die in Terzen und Sexten mit der Viola geführt wird. In Violine 1 tritt ergänzend und ornamentierend eine Überstimme hinzu. Der erste Abschnitt besteht aus zweimal vier Takten (c plus d), dessen Vordersatz auf der Tonika verbleibt, während sich der Nachsatz zur Dominante öffnet. Diese wird im viertaktigen Abschnitt e beibehalten. Hier erfährt die Überstimme der Violine 1 insofern eine Verselbständigung als die drei Unterstimmen nur als Harmonien auftreten. Die Rückkehr zum Viertakter des Trioanfangs (c) beschließt den Mittelteil des Satzes.

### *Detailübersicht*

Menuett a (Takt 1-8)

b (Takt 9-24)

a (Takt 25-32)

Trio c (Takt 33-36),

d (Takt 37-40)

e (Takt 41-44)

c (Takt 45-48)

### 3. Satz: Adagio ma non troppo. Finale/ Presto

*Es-Dur, 2/4 Takt, 135 Takte.*

#### *Satzanalyse*

Jiesoon Kim bezeichnet diesen Satz als „compound form“<sup>72</sup>, da auf den Adagioabschnitt ein Prestoteil folgt, der wiederum durch den verkürzten Adagioteil abgelöst wird, worauf erneut der Prestoteil in erweiterter Form eintritt. Julius Zsako spricht hier von „compound meter“<sup>73</sup>.

Der Adagioteil ist als dreiteiliges Lied aus acht plus zweimal vier Takten angelegt. Der erste Abschnitt besteht aus einer achttaktigen Periode aus Vorder- und Nachsatz mit Halb- und Ganzschluss. Der Mittelteil unterscheidet sich harmonisch durch das Verweilen auf der Dominante und der dritte Abschnitt fasst sowohl Vorder- als auch Nachsatz zusammen. Er beginnt und endet auf der Tonika.<sup>74</sup>

Periode und dritter Abschnitt beginnen jeweils zweistimmig in den Violinen in Terzenparallelen. In der Periode werden bei Eintritt des vierstimmigen Satzes die Terzen

---

<sup>72</sup> Kim, Jiesoon: Dissertation S.56. Rita Benton weist im thematischen Verzeichnis die Tempowechsel des dritten Satzes irrtümlich als zwei Sätze aus (S. 99). Simon P. Keefe verweist im Vorwort der Steglein Edition auf diesen Fehler (S. VIII, Fn 10).

<sup>73</sup> Zsako, Julius: Dissertation S. 330.

<sup>74</sup> Ratz, Erwin: Einführung in die musikalische Formenlehre<sup>2</sup>, S. 25.

sequenzierend weitergeführt. Der Periodennachsatz bringt eine Bereicherung der Melodik in der Violine 1 durch Diminution. Die Takte 9-10 setzen im Mittelteil vierstimmig ein, melodisch sind die Terzen der Violinen eine Variante des Satzanfangs und der Tonumfang der Violine 1 wird im Mittelteil stark ausgeweitet.

Im ersten Presto sind die Abschnitte von Takt 17-25 und 26-33 jeweils gesondert mit Wiederholungszeichen versehen, worauf zwölf abschließende Takte folgen, die mit Fermate und Generalpause auf dem Sekundakkord der Dominante enden.

Im ersten Abschnitt der Takte 17-25 pausiert das Violoncello, und die Basslinie wird erst mit Takt 22 aufgenommen. Über dem Orgelpunkt es<sup>1</sup> in der Viola liegt ein Zweitakter, der durch rhythmische Verkürzung der aufsteigenden Sext in der Wiederholung eine Steigerung im Piano mit sich bringt. Die zweite Hälfte kadenziert dann kontrastierend im Fortissimo zum Schluss in B.

Der zweite Abschnitt der Takte 26-33 setzt auf der Dominante ein und baut den Zweitakter mittels Synkopierung zu einem Viertakter aus, sodass die Wiederholung entfällt. Die Sext von Takt 17 wird zur Terz verengt. Der Orgelpunkt in der Viola liegt nun auf b und die Harmonie wendet sich zum Quartsextakkord von Es, wodurch Spannung für den Wiedereintritt der Takte 22-25 entsteht. Diese schließen jedoch mit dem Ganzschluss auf Es.

Dynamisch verlaufen die beiden Abschnitte gleich, von der Länge her unterscheiden sie sich um einen Takt, da im zweiten Abschnitt durch den Entfall der Generalpause Takt 29 und 30 unmittelbar aufeinander folgen.

Ab Takt 34 wird die Subdominante ins Spiel gebracht. Die große Sext wird zur kleinen Septim mit repetierendem Auftaktachtel erweitert, Violine 1 und Viola werden in Dezimen geführt, in der Sequenz gehen anschließend die beiden Violinen parallel in Sexten.

Unter Beibehaltung der Auftaktachtel wird in den abschließenden acht Takten (Takt 38-45) durch die Violine 1 in immer enger werdenden Intervallen, die zunächst steigen und fallen und dann nur mehr abwärts geführt werden, in der Vergrößerung zu Vierteln und durch Tonrepetition der Schlusspunkt erreicht. Die Begleitung in den harmonisierenden

Stimmen durch nachschlagende Viertel als Dialog zur Melodiestimme findet sich nur hier im Satz.

Nach abrupter Fermate auf dem Sekundakkord der Dominante mit Generalpause kehrt das Adagio leicht variiert zurück. Was jedoch fehlt, sind die Teilrepetitionen und der Schlussteil des dreiteiligen Liedes. Musste im Takt 16 noch extra „attaca subito“ vermerkt werden, so ergibt sich dieses durch den unvermuteten Eintritt der Tonika mit Presto auf die Dominante des Adagio von selbst.

Das Presto ist zunächst eine Wiederholung,<sup>75</sup> wird aber ab Takt 65 zu einer großen Kadenz der Violine 1 mit den großen Sprüngen eines Violinkonzerts ausgeweitet, die in Takt 85 schließt. Das Fortissimo dieses Abschnitts wird in den Takten 71-74 und 76-79, sowie 83-84 durch die Begleitfiguren steigernd verstärkt. Die letzte Begleitformel wird in den Folgetakten im Piano zweitaktig in verschiedenen Stimmkombinationen auf Tonika und Dominante in Form von Hornquinten weiter dialogisiert.

Ab Takt 102 tritt zwischen den beiden Ober- und Unterstimmen ein neues, auftaktiges Motiv in imitierenden Terzen ein. Der Dialog verläuft zunächst zweitaktig, wird dann auf Eintaktigkeit beschleunigt und schließlich in den Violinen halbtaktig durch Zusammenziehung zu Ende geführt. Dabei wechseln ab Takt 110 Tonika und Dominante vierstimmig crescendierend. Die folgenden sechs Takte kadenzieren unter Aufnahme einer neuen Melodie in der Violine 1 halbschlüssig, worauf eine ganztaktige Pause mit Fermate folgt.

In der Coda (ab Takt 123) werden im Piano die ersten vier Prestotakte wieder aufgenommen und durch Wiederholung zu sieben Takten erweitert. Die Takte 20-21 werden im Pianissimo nach einer Generalpause wiederholt, worauf im Fortissimo je Takt ein siebenstimmiger bzw. achtstimmiger Dominant- und Tonikaakkord folgen. Der Satz schließt mit einer umgekehrten Hornquint der Violine 1 im Piano.

## *Satzübersicht*

---

<sup>75</sup> Zsako, S. 331f, verweist auf die enge Verbindung zwischen erstem und zweitem Presto, die sich aus der Abfolge A-B-A-B-Coda ergebe.

Adagio (Takt 1-16)  
Presto (Takt 17- 45)  
Adagio (Takt 46-57)  
Presto (Takt 58-122)  
Coda (Takt 123-135)

## Op. 1/3, Ben 303

### 1. Satz: Allegro assai

*A-Dur, 6/8 Takt, 209 Takte.*

#### *Satzanalyse*

##### **Exposition** (Takt 1-91)

Der Hauptgedanke<sup>76</sup> setzt sich aus verschiedenen Motivvarianten zusammen, die im Wesentlichen in den Takten 1-14 grundgelegt sind: der Zweitakter und seine Wiederholung am Beginn, der Takt 5 und seine Sequenzierung in den beiden Violinen über der Basis A und den beiden Staccatoachteln der Viola, der stufenweise, ausgeterzte Sekundabstieg mit lombardischer Rhythmisierung in Violine 1 und die oktavversetzte Wiederholung im Unisono in allen vier Instrumenten.

Überraschend werden anschließend die vier Anfangstakte in Moll im Pianissimo wiederholt. Nach einer gedehnten Generalpause (Fermate) wendet sich der Zweitakter (Takt 1-2) nach C-Dur, das voll auskadenziiert wird. In Takt 24 erfolgt nach rhythmischer

---

<sup>76</sup> Bonds, Replacing Haydn S. 207-212, vergleicht diesen Satz mit Haydns Kopfsatz von op. 20 Nr. 6 und übt scharfe Kritik an Pleyel, den er als weit unter dem Anspruch des Meisters stehend sieht. Bezugnehmend auf das gesamte Opus 1 fehlt ihm beim Schüler die charakteristische Kürze Haydns. Er kritisiert das lange Verweilen in der Ausgangstonart, die Satzabfolge der Quartette und vor allem vermisst er die polyphone Textierung. Zusätzlich sieht Bonds S. 212-214 einen Bezug zum Beginn von Mozarts KV 464: Er leitet das Violinsolo der ersten beiden Takte von den letzten vier Noten der Violine 1 im Takt 2 von Pleyels Kopfsatz ab (e-dis-d-a) ab.



Beruhigung wieder die Modulation nach a-Moll und unter Wiederaufnahme des Motivs über den übermäßigen Quintsextakkord der Abschluss auf der Dominante. Nach einer weiteren Generalpause mit Fermate tritt ab Takt 29 über dem Orgelpunkt A im Violoncello unter halbtaktigem Tonika- Dominantwechsel in den anderen Instrumenten eine neue Motivvariante auf, die bis Takt 37 nach E-Dur in Quintlage moduliert. Die Terzführung der beiden Mittelstimmen gegen die beiden Außenstimmen in Takt 35-36 unterstreicht das harmonische Ziel.

Die absteigende, vorhaltige Sextakkordkette (Fauxbourdon) führt über die zweite Stufe (fis-Moll) und den neapolitanischen Sextakkord in eine Kadenz nach E (Takt 43). Die folgenden vier Takte wechseln unter Bariolage-Spiel der Violine 1 halbtaktig zwischen Tonika und Subdominante über einem Orgelpunkt auf E. In den zwei Folgetakten sequenziert die Violine 1 motivisch im Rahmen des E-Dreiklangs in die Dominante H des Taktes 49 mit vollkommenem Ganzschluss in der Dominanttonart E im Takt 50. Hier beginnt der eigentliche Themenkomplex in der Dominanttonart, obwohl diese schon in Takt 37 erreicht worden ist.

Der Viertakter (Takt 51-54) in den beiden Mittelstimmen ist im Terzabstand angelegt und wird in seiner zweiten Hälfte von Violine 1 oktavierend unterstützt. In der zweiten Takthälfte von Takt 54 erfolgt die Auflösung des Vorhalts in die Terzlage der E-Tonika. Die Wiederholung in den Takten 55-58 (Nachsatz dieser typischen Periode) wird dann schlusskräftiger durch den unmittelbaren Eintritt der Tonika auf dem Taktbeginn (Takt 58) im vollkommenen Ganzschluss gestaltet.

Das in Taktüberlappung (Takt 58) einsetzende, eintaktige neue Motiv in dreifacher Wiederholung leitet sich aus der ersten Takthälfte des Taktes 6 und der lombardischen Rhythmik des Taktes 7 her. Auch das Motiv der Takte 62-65 ist aus dem Takt 5 in der Viola abzuleiten. Hier wird es in Komplementärrhythmik und Gegenbewegung zwischen beiden hohen und tiefen Stimmen in Terz- Sextbewegung eingesetzt. Anschließend werden die acht Takte mit beiden Motivbereichen wiederholt (Takt 66-73).

Ab Takt 74 erfolgt ein weiterer Rückgriff auf den Satzbeginn in Form der Abwandlung des Oktavsprungs des Violoncello in eine kleine Septim kombiniert mit der einer Circulatio-Sechzehntelfigur, ähnlich der zweiten Takthälfte aus Takt 5 in Violine 1. Dieser

Abschnitt mündet in Takt 83 in den neuntaktigen Orgelpunkt auf E unter achtmaliger Wiederholung der Circulatio-Figur.

### **Durchführung** (Takt 92-142)

Der Durchführungsbeginn<sup>77</sup> besteht motivisch aus den beiden Anfangstakten des Satzes. Diese erscheinen zweimal auf A<sup>7</sup> und werden in zweimaliger Sequenzierung zur Tonart fis-Moll weitergeführt.

Takte 92-100:

A<sup>7</sup><sub>7</sub> - D<sub>3</sub> - A<sup>7</sup><sub>3</sub> - D - ü<sup>6</sup><sub>5</sub> auf cis - H<sup>7</sup> - E<sup>7</sup><sub>5</sub> - Cis<sup>7</sup><sub>7</sub> - fis<sub>3</sub>

Für die Takte 100-105 wird zur Kadenzierung der lombardische Rhythmus in Form von ausgeschriebenen Vorschlägen in Violine 1 mit Orgelpunkt auf fis aufgenommen.

Das anschließende Zweitaktmotiv im Unisono wird einmal wiederholt und dann sequenziert. Es ist eine Wiederaufnahme des absteigenden Sekundmotivs aus Takt 9. Die Takte 112-127 bilden einen großen Steigerungsbogen im Fortissimo mit Rückkehr zum „Perdendosi“. Zunächst strebt im harmonischen Wechsel zwischen Dominante und Tonika in fis-Moll und halbtaktigen Sprüngen und dazwischen inserierten Wechselnotenbewegungen in Violine 1 die Entwicklung auf den Höhepunkt des Taktes 117 zu, der zur Bekräftigung wiederholt wird. Zur Unterstreichung findet hier einmalig auf schwerem Taktteil die punktierte Achtel Verwendung. Darauf bricht der Anstieg zum Piano, Pianissimo ab und verebbt mit langen Generalpausen im Perdendosi auf Cis<sup>7</sup>. Unter Verwendung des Motivs aus Takt 1 in den beiden Violinen bewegt sich das harmonische Geschehen im Quintfall von Fis<sup>7</sup>-H<sup>7</sup>-E<sup>7</sup>-A<sup>7</sup> nach D. Hier wird das Motiv vom Violoncello aufgenommen und über G und A in Takt 134 auf den Dominantorgelpunkt geführt, der in Takt 142 die Durchführung beendet und in die Reprise mündet.

---

<sup>77</sup> Zsako, S. 207, verweist besonders darauf, dass in dieser Durchführung das rhythmische Element zu Lasten der Melodik im Vordergrund steht: "The development of #3/1 [= op. 1/1/1] provides an example of such instances where the melodic profile loses its identity with the original theme almost completely, retaining its connection with the motto only by means of the rhythmic element."

## **Reprise** (Takt 143-209)

Die Reprise beginnt mit dem Motiv aus Takt 29<sup>78</sup>. Die erwarteten zehn Anfangstakte des Satzes finden sich dann erst am Satzschluss (Takt 198-209)<sup>79</sup>. Eine ähnliche Konstellation findet sich im ersten Satz von Mozarts D-Dur Klaviersonate KV 311. Der Verlauf der Reprise bringt sonst keine weiteren formalen Überraschungen. Die Vermeidung der Modulation in die Dominanttonart erfolgt an der Analogstelle zur Exposition (Takt 37 entspricht Takt 153).

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-91)

Durchführung (Takt 92-142)

Reprise (Takt 143-209)

## *Detailübersichtübersicht*

**Exposition** (Takt 1-91)

Hauptsatz (Takt 1-50)

Hauptthema (Takt 1-10)

---

<sup>78</sup> Kim, S. 66. Sie verweist darauf, dass die Reprise mit einem anderen Thema als die Exposition beginnt.

<sup>79</sup> Zsako, S. 219f: "Pleyel's recapitulation usually begins with the motto, but occasionally, the second motivic phase of the first group appears instead. This tends to happen when the development has concentrated on the opening motives, and their reappearance, even in the tonic key, would not be very effective. This is the case in #3/1 [= op. 1/1/1], where the fifty-measure development utilizes the opening theme exclusively, and therefore, more than twenty measures of this material is eliminated from the recapitulation."

Zsako, S. 235: "The most interesting codas appear in those movements where the motto, eliminated or shortened at the beginning of the recapitulation, is taken up in the coda instead. Since this device has the primary effect of exchanging the sequence of thematic groups, the result is usually no more than a thematic reminder of, or closing reference to, the very beginning of the movement.

Pleyel followed this procedure more frequently in his earlier and later works (#3/1, [...])."

Finscher: Joseph Haydn und seine Schüler (II), S. 11, sieht in der verkürzten Reprise mit nachgereihtem Hauptsatz in der Coda um 1780 fast schon einen „archaischen Typus“.

Wiederholungen in a und C (Takt 11- 28)

Dominante E (Takt 28)

Überleitung (Takt 29-50)

Motiv 1 (Takt 29-33)

Modulation nach E (Takt 34-50)

Seitensatz (Takt 51-83)

Seitengedanke 1 (Takt 51-62)

Motiv 2 (Takt 51-58)

Orgelpunkt auf E (Takt 58-62)

Seitengedanke 2 (Takt 63-83)

Motiv 3 (Takt 63-66)

Orgelpunkt auf E (Takt 66- 70)

Motiv 3 (Takt 71-74)

Motiv 4 (Takt 75-78) abgeleitet aus Takt 9 und 10

Kadenz (Takt 78-83)

Coda (Takt 84-91) Orgelpunkt E; melodischer Bezug zum Hauptthema

**Durchführung** (Takt 92-142)

Thematische Grundlage: Hauptthema

Beginnend mit  $A^7$  und D wird über  $Cis^V$ ,  $H^7$ ,  $E^7$  und  $Cis^7$  fis (Takt 100) erreicht.

Fis-Moll wird bis einschließlich Takt 127 beibehalten (Dominante Cis).

Überraschend folgt taktweise (ab Takt 128) eine Quintfallkette von  $Fis^7$  über  $H^7$  -  $E^7$  -  $A^7$  nach D.

Anschließend Terzabstieg im Violoncello mit dem Motiv aus Takt 2 nach E als Orgelpunkt (bis Takt 142).

### **Reprise** (Takt 143-209)

Überleitung (siehe Takt 29 ff; Takt 143-167)

Motiv 1 (Takt 143-146)

Seitengedanke 1 (Takt 168-179)

Motiv 2 (Takt 168-175)

Orgelpunkt auf A (Takt 175-179)

Seitengedanke 2 (Takt 180-193)

Motiv 3 (Takt 180-183)

Orgelpunkt auf A (Takt 183-187)

Motiv 3 (Takt 188-192) mit Kadenz

Coda (Takt 193-198) Orgelpunkt A; melodischer Bezug zum Hauptthema

Nachsatz (Takt 199-209) Vollständige Wiederaufnahme des Hauptthemas

## 2. Satz: Andante ma non troppo. Variazioni

*Allegro, A-Dur, 2/4 Takt, 185 Takte.*

### *Satzanalyse*

Das sechzehntaktige Thema besteht aus zwei gleich langen Hälften. Der erste Teil entwickelt sich in den ersten vier Takten von der Tonika zur Dominante und kehrt in den Takten fünf bis acht zur Tonika zurück. Die zweite Hälfte nimmt die Dominante auf und fällt in ihrem ersten Teil zur Tonika. Als zweiter Teil werden erneut die Takte fünf bis acht als Themenabschluss aufgenommen.

Das melodisch dominierende Intervall ist die fallende Terz, die durch Sext- und Terzparallelen unterstrichen wird. Der Melodiebogen der ersten vier Takte steigt vom  $cis^2$  in Sekundschritten zum  $e^2$ , der zweite Teil führt von  $fis^2$  über den Leitton  $gis^1$  zur Tonika. Der Zweitakter am Beginn der zweiten Hälfte verknüpft die punktierte fallende Terz mit der zweiten Takthälfte von Takt 3 und bewegt sich in sich selber fallend in ansteigender Sequenz zum  $fis^2$  des Schlussabschnitts. Als rhythmische Besonderheit mit belebendem Charakter sind die steigenden und fallenden Oktavsprünge zu erwähnen, die auf das zweite Achtel der Taktheits in den Unterstimmen einsetzen.

#### Var. 1

Die Hauptgeschehen liegt nun in der Violine 2 gemeinsam mit der Viola und die Punktierungen der Takte drei, sieben, acht, zehn und fünfzehn des Themas werden in vier Sechzehntel umgewandelt, die meist als zwei Legatonoten auf einem Bogen und zwei Staccatosechzehntel artikuliert werden (Abweichungen nur in Takt 23 und 31). Darüber liegt eine scharf pointierte Überstimme der Violine 1 mit Doppelschlägen und Trillern (Takte 24 und 26). Die Oktavsprünge werden jetzt vom Violoncello allein, teilweise in umgekehrter Richtung, ausgeführt. Auffallend sind die langen Vorhalte am Ende beider Teile.

#### Var. 2

Violine 1 übernimmt die Melodieführung, deren Ornamentierung durch häufige Verwendung von punktierter Achtel mit zwei nachschlagenden Zweiunddreißigsteln gekennzeichnet ist. Die Begleitung besteht aus wiegenden Sechzehntelnoten in den beiden Mittelstimmen, die zu je vier einem Bogen zugeordnet sind. In der Bassstimme entfallen die mit leichter Taktzeit beginnenden Oktavsprünge, was die Vorschreibung von „dolce“ unterstreicht. Der ruhige Charakter der Variation wird auch durch die durchgängige Zweistimmigkeit der Takte 40-44 verstärkt, wo im Takt 43 die Melodie in weitem Bogen ausschwingt.

#### Var. 3

Variation drei liegt ein halbtaktiges Rhythmusmodell bestehend aus vier Zweiunddreißigsteln mit zwei nachfolgenden Sechzehnteln zugrunde. Die harmonische

Abfolge des Themas wird nicht verändert. Wesentliches Gestaltungsmittel ist die alternierende Gegenüberstellung der zwei Ober- und Unterstimmen und die volle Akkordgruppe. Dabei wird als Steigerungsmittel auch Doppelgriffigkeit in den beiden Violinen und damit Fünfstimmigkeit eingesetzt. Die dynamischen Vorschriften reichen vom Pianissimo bis zum Fortissimo. Die dynamischen Kontraste treten auch in wechselnden Abständen und damit zunehmender Spannweite ein (halbtaktig bis zweitaktig).<sup>80</sup>

#### Var. 4

In der Mollvariante entsteht durch Komplementärrhythmik ein daktylischer Versfuß in den Takten 64-66 sowie 73 und 75. Die beiden Violinen und die beiden Unterstimmen verlaufen jeweils in gleicher Rhythmisierung. Viola und Violoncello verschweigen dabei immer die vollen Viertel und schlagen nach, wodurch ein leichtes Schweben entsteht. Während im ersten Teilabschnitt vier Takte eine Einheit bilden, sind es im dritten Teil zwei Zweitakter. In den identen zweiten Teilen der beiden Hälften kehren alle vier Instrumente zu vollen Akkorden zurück, die im absteigenden Fauxbourdon und über neapolitanischen Sextakkord (jeweils Sforzato) und Dominante die Tonika erreichen.

#### Var. 5

Diese Variation ist eine Figuralvariation in Sextolen, die fast ausschließlich Violine 1 vorbehalten ist. Nur in den Schlusstakten 83, 87 und 96 der Viertaktabschnitte sowie in den jeweils zweiten Takten des dritten Abschnitts übernimmt die Viola die Sextolen gleichsam als Gegenantwort. Im ersten Abschnitt der Variation wird der Daktylus der vorangehenden Mollvariation in den Begleitstimmen in Vergrößerung noch weitergeführt, wird aber ab Takt 85 aufgegeben.

#### Var. 6

---

<sup>80</sup> Bonds, *Replacing Haydn*, S. 215, konstruiert aus der Tatsache, dass Pleyels Variation 3 und Mozarts Variation 6 im dritten Satz von KV 464 trommelnde Basslinien aufweisen, einen Vergleich der beiden Sätze, der kaum nachzuvollziehen ist. Er betont, dass Mozart die Grundidee von Pleyel übernommen habe und diese auf einem weit höheren Niveau gestaltet habe.

Variation sechs wird von einer durchlaufenden Sechzehntelbewegung im Violoncello und in der zweiten Hälfte auch vom taktweisen Wechselspiel zwischen Viola und Violoncello (je nach Stimmenanzahl) bestimmt. Die Notenwerte der oberen Stimmen werden auf akkordische Viertel und Achtel vereinfacht. Wegen des Abschlusses der Wiederholung der zweiten Variationshälfte über Wechseldominante und Dominante E mit Fermate als Vorbereitung auf das Allegro ist diese ausgeschrieben.

### Allegro

Der mit Allegro<sup>81</sup> überschriebene 65 taktige Abschluss des Satzes bringt ein neues sechzehntaktiges Thema, das als Periode mit Halb- und Ganzschluss gebaut ist. Vorder- und Nachsatz unterscheiden sich nur durch die Schlüsse. Es folgt ein Viertakter mit Wiederholung, der sich motivisch aus dem neuen Thema ableitet (Takte 121, 125) und ohne Violoncello abläuft. Die orgelpunktartige Achtelbegleitung in den Takten 121-124 durch die Viola wird hier durch Intervallsprünge im Staccato in Violine 2 abgewandelt. Schließlich erscheint in den Takten 145-148 in der Viola als Überleitung der Orgelpunkt auf der Dominante und die fortgeführten Intervallsprünge in Violine 2 werden durch zusätzliche Sprünge in Gegenbewegung von Violine 1 gesteigert. In der erneuten Wiederaufnahme des gesamten Themas im Forte wird der Orgelpunkt nun auch neben der Viola vom Violoncello mitgetragen.

In den Takten 165-168 und deren Wiederholung wird in den Mittelstimmen auf die Takte 125-126 zurückgegriffen und darüber eine trompetenartige Überstimme in Violine 1 gelegt. Dynamisch stellt diese Stelle durch die Fortissimovorschreibung den Höhepunkt dar. Das darauffolgende Pianissimo im hornquintenartigen Dialog der Unter- und Oberstimmen kontrastiert nach der Generalpause dazu auch überaus deutlich. Die letzten Takte des Satzes enden dann im Forte mit authentischem Schluss. Dynamische Vorzeichnungen finden sich in diesem Variationssatz nur im Thema, in Variation zwei,

---

<sup>81</sup> Zsako bezeichnet die auf langsame Variationen folgenden schnellen, ausgedehnten Satzabschlüsse als typisch für Pleyel (S. 264). Außerdem verweist er auf die völlig geänderte thematische Struktur in dem im schnellen Tempo ablaufenden Satzschluss (S. 266).

Rita Benton weist im thematischen Verzeichnis den Tempowechsel zum Schluss des zweiten Satzes irrtümlich als zwei Sätze aus (S. 99). Simon P. Keefe verweist im Vorwort der Steglein Edition auf diesen Fehler (S. VIII, Fn 10).



drei, vier und ausgiebig im Schlussallegro, das offensichtlich an Stelle eines eigenen Schlusssatzes steht.<sup>82</sup>

### *Detailübersicht*

Thema (Takt 1-16)

Variation 1 (Takt 17-32)

Variation 2 (Takt 33-48)

Variation 3 (Takt 49-64)

Variation 4 (Takt 65-80) Moll

Variation 5 (Takt 81-96)

Variation 6 (Takt 97-120)

Allegro (Takt 121-185)

## Op. 1/4, Ben 304

### 1. Satz: Allegro, B-Dur

*Alla breve*, 196 Takte.

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-86)

---

<sup>82</sup> Kim, S. 84: "Pleyel's op. 1/3/ii [...] consists of a theme and six variations in slow tempo, which ends with an accelerating coda, *Allegro*. The coda is in the same key and meter but is not related thematically to the theme or the variations. The accelerating tempo, new themes, and the length of this coda is almost like a separate movement."

Der Satz beginnt mit einer achttaktigen, auftaktigen Periode. Diese ist im Unisono in abfallenden Terzen im Pianissimo angelegt und Vorder- und Nachsatz schließen akkordisch mit der Folge Dominantseptakkord – Tonika in Terzlage respektive Oktavlage.

Es folgt unmittelbar eine zweite achttaktige Periode (Takt 9-16), die im Vordersatz auf dem Orgelpunkt b in der Viola liegt und von der Violine 1 in durchlaufender Achtelbewegung melodisch gestaltet wird. Die Dreistimmigkeit wird im Nachsatz zur Vierstimmigkeit ausgeweitet. Der Orgelpunkt wandert in das Violoncello und wird eine Oktave tiefer gelegt. Die Viola übernimmt die Vorhaltsnoten der zweiten Violine aus dem Vordersatz und schließt sich im Schlussabschnitt oktavierend der Violine 2 an. Die beiden Violinen werden im Nachsatz parallel in Sexten und Terzen mit Stimmentausch geführt. Vorder- und Nachsatz schließen wie im 1. Thema in Terz- beziehungsweise Oktavlage.

In den Takten 16-24 schließt eine vollkommene Kadenz im Forte an: In den ersten drei Takten mit Tremolo auf  $b^2$  in Violine 1 und akkordischer Begleitung der anderen Instrumente, in Takt 19 mit zerlegtem Dominantseptakkord in Violine 1 und akkordischer Synkopierung in Violine 2 und Viola sowie Viertelbass im Violoncello. Schließlich folgt eine Dreiklangszerlegung auf der Tonika im Unisono. Diese wird zuerst halbtaktig zwischen Violine 1 und den übrigen Instrumenten imitiert, dann synchron gesteigert und mit Akkordschlägen abgeschlossen (Takt 20-24).

In der mit Takt 25 einsetzenden Überleitung kommt es zunächst in Anlehnung an die erste Periode im taktweisen Wechsel zwischen Tonika und Dominante zum Spiel der Außen- und Innenstimmen im Komplementärrhythmus im Piano. Ab Takt 29 bewegt sich das harmonische Geschehen im Forte von der Tonika über  $g_3$  in die Doppeldominante  $C^7$  (Takte 29-32). Die Melodieführung in Violine 1 besteht in den ersten beiden Takten aus Halben in den folgenden zwei Takten aus Achteltriolen im gebrochenen Septakkord  $C^7$ .

Es setzt nun ein Achtelmotiv auf dem Sextakkord der Dominante ein (ab Takt 33), das chromatisch belebt durch den Quintraum f-c stufenweise ansteigt. Beginnend mit Violine 1 wird in allen Instrumenten im Einklang oder oktavierend imitiert und gesteigert, durch zusätzliche Synkopierungen in das Unisono des absteigenden F-

Dreiklangs weitergeführt, der schließlich in der Quint C endet. In diesem Dreiklangsabstieg wird als neues rhythmisches Element die punktierte Achtel mit Sechzehntel eingeführt. Die besondere Bedeutung des Tones C (Doppeldominante) wird nach einer Generalpause von drei Vierteln durch das Fortissimo und die Ganze Note (sechsstimmig, unisono) im Takt 40 hervorgehoben. Der Eintritt des Seitengedankens wird auf C<sup>7</sup> vorbereitet, da dieser auf der Dominante von F einsetzt (Takt 41-43).

Der Seitengedanke im Piano weist zwei Motive auf. Dem ersten liegt eine punktierte Rhythmisierung im Staccato zugrunde, die von Takt 41-46 im taktweisen Wechsel zwischen C<sup>7</sup> und F abläuft. Von Takt 46-49 erfolgt eine Beschleunigung auf halbtaktigen Harmoniewechsel. Darüberliegend bringt die Violine 1 in Takt 43-46 einen sequenzierten Zweitakter, der seinen Ursprung in Takt 8-9 hat. Das Violoncello ruht zunächst über 5 Takte auf dem Orgelpunkt c, der dann in Takt 46 in den halbtaktigen Wechsel zwischen F und C übergeht.

Als zweite Motiveinheit erscheint ab Takt 51 im Pianissimo eine in Terzen abwärts sequenzierende Achtelgruppe in den drei höheren Stimmen (die Violinen werden dabei in Oktaven geführt). Im zweiten Abschnitt (ab Takt 53) bewegen sich die Violinen in Terzen zunächst ansteigend und dann vorhaltig in Zweiergruppen (Seufzermotiv) abwärts, während die Viola die Kadenzgrundtöne einer vollkommenen Kadenz in Takt 53 bringt. In den Takten 56-59 erfolgt eine Wiederholung des Abschnitts Takt 47-50 und die anschließende Wiederaufnahme der Takte 51-54. Das Achtelmotiv wird ab Takt 62 in seinem zweiten Teil verkürzt, wiederholend gesteigert und im Takt 64 auf die Corona des Vorhalts-Quartsextakkords von B geführt, der nach F aufgelöst wird.

In den überleitenden Takten zur Coda (Takt 65-78) wird mit der Punktierung ausgiebig gespielt: Punktierte Viertel plus Achtel im Unisono mit Staccato, punktierte Halbe plus Viertel in chromatischer Wechselnotenbewegung und Synkopierung auf der Wechseldominante, schließlich Rückkehr zu punktierter Achtel plus Sechzehntel und Triller mit Nachschlag. In der vierzehntaktigen Coda ab Takt 79 finden sich Staccato und Achteltriole, Punktierung mit Triller.

### **Durchführung** (Takt 87-156)

In der Durchführung<sup>83</sup> wird ein zunächst unscheinbares Element aufgegriffen, das sich erstmals in Takt 29-31 findet: Der absteigende Septakkord als melodisches Element in Halben. Ein zweites Mal erscheint er auch ab Takt 65 punktiert rhythmisiert und im Unisono. Hier (Takt 86) wird mit dem verminderten Septakkord h-d-f-as begonnen und über c-Moll zur Dominante von g-Moll kadenziert. Die hier auftretende Viertelstruktur im Staccato ist der Coda der Exposition entnommen (Takt 79-80).

Der Abschnitt ab Takt 101, beginnend mit dem Septakkord c-es-g-b, ist eine verkürzte Transposition der Takte 65-77 und mündet in Takt 113 nach g-Moll. Das überleitende g<sup>1</sup> in Violine 2 führt im Takt 115 zur Scheinreprise von Hauptthema 1 in c-Moll<sup>84</sup> (Wechsel des Tongeschlechts), die für den Nachsatz von Hauptthema 2 (Takt 13-16) nach Es-Dur moduliert. Die Weiterführung des Ablaufs erscheint nunmehr im Vergleich zur Exposition quintversetzt bis Takt 155.

### **Reprise** (Takt 157-196)

Die Rückkehr zur Tonika im Sinne der Reprise auf der Tonika erfolgt erst mit dem Seitengedanken ab Takt 157<sup>85</sup>. Pleyel nutzt nun analog zu Takt 64 in Takt 180 die Corona mit Septakkord und anschließender Generalpause, um den Hauptgedanken<sup>86</sup> überraschend am Schluss in der Ausgangstonart zu plazieren. Den Abschluss bildet die quintversetzte Coda (ab Takt 189) der Exposition (ab Takt 79).

---

<sup>83</sup> Zsako, S. 191-193, verweist darauf, dass eine verminderte Terz oder Septim in manchen Fällen die melodische Linie für eine Unisono-Eröffnung bietet. Dadurch ergäbe sich die Möglichkeit, die Durchführung in einer entfernten Tonart zu eröffnen. Die Besonderheit in dieser Durchführungseröffnung liege darin, dass zwei Motive unmittelbar kombiniert werden, die in der Exposition an weit auseinanderliegenden Stellen erscheinen und keine weitere Bedeutung vor der Durchführung erlangen.

<sup>84</sup> Zsako, S. 237: "Occasionally, if the return of the first thematic material is in a key other than the tonic, the coda provides tonal compensation. In the B-flat major #4/1 [= op. 1/4/1], the recapitulation brings the first group back in C minor, so that the coda can restate the opening theme in the tonic."

<sup>85</sup> Kim, S. 66. Sie verweist darauf, dass die Reprise mit einem anderen Thema als die Exposition beginnt.

<sup>86</sup> Zsako, S. 235: "The most interesting codas appear in those movements where the motto, eliminated or shortened at the beginning of the recapitulation, is taken up in the coda instead. Since this device has the primary effect of exchanging the sequence of thematic groups, the result is usually no more than a thematic reminder of, or closing reference to, the very beginning of the movement.

Pleyel followed this procedure more frequently in his earlier and later works ([...], #4/1 [...])."

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-86)

Durchführung (Takt 87-156)

Reprise (Takt 157-196)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-86)

Hauptsatz (Takt 1-24)

Hauptthema 1 (Takt 1-8)

Hauptthema 2 (Takt 9-16)

Kadenz (Takt 16-24)

Überleitung (Takt 25-40)

Seitensatz (Takt 41-78)

Motiv S1 (Takt 43-47)

Rhythmusfigur (Takt 46-50)

Motiv S2 (Takt 51-54)

Rhythmusfigur (Takt 55-59)

Motiv S2 (Takt 60-64)

Kadenz (Takt 65-78)

Coda (Takt 79-86)

### **Durchführung** (Takt 87-156)

Aufnahme des Elements Takt 29-31 (Takt 87-100)

Variierte Wiederaufnahme der Takte 65-78 (Takt 101-113)

Scheinreprise (Takt 115-156)

### **Reprise** (Takt 157-196)

Beginn mit dem Seitengedanken

Hauptthema 1 (Takt 181-188)

Coda (Takt 189-196)

## 2. Satz: Adagio. Arioso

*Es-Dur, 3/4 Takt, 102 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-45)

Das Hauptthema besteht aus der variierten Wiederholung von zwei Viertaktern, die beide auf der Tonika enden. Im ersten Takt bewegen sich Violine 1 und Viola in Sexten, was jedoch im zweiten Takt unvermutet abreißt und die Terz vermissen lässt. Dieser Mangel, der vermutlich auf einen Fehler des Notenstechers zurückgehen dürfte, findet sich schon im Stich von Graeffner (1783).<sup>87</sup>

In der Wiederholung wird die Melodieführung in Sexten von Viola und Violoncello übernommen (hier findet sich die Terz in Takt sechs im Violoncello), während Violine 1 ein ständig wiederholtes, rhythmisch scharfes Begleitmotiv in hoher Lage ausführt und Violine 2 pausiert. Vergleicht man Takt drei mit Takt sieben, sieht man, dass die beiden ursprünglichen Außenstimmen nun von Viola und Violoncello ausgeführt werden.

---

<sup>87</sup> Graeffner, Digitalisat SLUB Dresden.

Ab Takt acht tritt Violine 2 mit dem Motiv der Violine 1 (Takt 5-7), das in melodischer und rhythmischer Hinsicht erweitert wird, ins Geschehen ein. Violine 1 bringt ein neues Zweitaktmotiv, das wiederholt wird (Takt 9-12). Es ist der erste Abschluss des Hauptthemas, dem im Perendosi ein zweiter folgt (Takt 12-17). In diesem wird in Viertelrhythmisierung in Terz-/Sextparallelen in den Violinen die Es-Dur Tonleiter von es<sup>2</sup> bis es<sup>1</sup> durchschritten. Harmonisch liegt den Takten neun bis siebzehn der Orgelpunkt Es zugrunde.

Erst nach völliger Beruhigung und einer Generalpause tritt eine eintaktige Überleitung nach B-Dur zum Seitengedanken ein. Seitenthema 1 besteht aus zwei Viertaktern, die als gemeinsames Merkmal die Begleitung in den Mittelstimmen mit Staccatoachteln aufweisen, die aber im zweiten Teil chromatisiert werden. Melodisch differieren beide Abschnitte.

Melodische Gemeinsamkeit gibt es dann in der diminuierten Wiederholung des zweiten Viertakters. Bei gleichbleibender Basslinie erfolgt eine Ausweitung auf sechs Takte. Eingeschoben werden die Takte 29- 30, sie werden auch zum melodischen Höhepunkt (d<sup>3</sup>). Der harmonische Schluss in Takt 26 erfolgt nach Dreifachvorhalt in Terzlage, im Takt 32 auf B im Unisono.

Das in sich nicht stabile Seitenthema 2 tritt auftaktig in Takt 33 ein. Dabei werden im ersten Abschnitt die Außenstimmen in parallelen Sexten geführt (Takt 33-36). Das dominante Merkmal der Takte 33-41 ist jedoch die verschiedene Gestaltung der Auftakte: Punktierter Achtel mit Sechzehntel und Sextolenaufgabe. Zusätzlich bilden die Vorhaltsbildungen ab dem Ende des ersten Teils ein zusätzliches Spannungselement.

Die Takte 42-45 (Zweitakter mit Wiederholung) bilden die Kadenz.

### **Durchführung** (Takt 46-65)

Die fließende, oktavierende Sechzehntelbewegung in den beiden Unterstimmen, die in den Takten 18 und 29 (hier mit zusätzlicher Terz) schon eingesetzt wurde, wird zum Hauptelement der Durchführung (Takte 46-57). Sie wird in der Reprise in den Takten 77

und 85-86 (hier im Terzabstand der beiden Violinen) weitere Verwendung finden. Zusätzlich wird in Anlehnung an das Hauptthema in Violine 1 eine Kantilene darüber gelegt, die jedoch durchaus eigenständigen Charakter besitzt.<sup>88</sup>

Der harmonische Entwicklungsverlauf ist folgender:

Es<sup>7</sup> (Takt 46-50) – As (Takt 51) – e<sup>7v</sup> (Takt 52) – f (Takt 53) – Des<sub>3</sub> (Takt 54) – d<sup>7v</sup> (Takt 55) – c (Takt 56) – G (Takt 57) – c (Takt 58).

Die Takte 58-61 sind eine variierte Wiederaufnahme des Abschlusses des Hauptgedankens (Takte 13ff), jedoch mit steigender Sequenzierung. Die Takte 62-65 bilden die Überleitung zur Reprise in Takt 66.

### **Reprise** (Takt 66-102)

Die Reprise setzt mit dem Es-Dur Dreiklang ein, wendet sich aber sofort nach G<sup>7</sup><sub>5</sub> und weiter zum c-Moll-Dreiklang, der in den Vorhaltsquartsextakkord verändert wird und in G endet (Takt 66-67). Die folgenden zwei Takte werden von c über B<sup>7</sup> (unter Entfall der zweiten Stufe f) in die Tonika Es weitergeführt. Die Melodieführung in Violine 1 bleibt über die Takte 66-69 unverändert.

Der zweite Viertakter des Hauptthemas wird ebenfalls verändert wiederholt. Die ersten beiden Takte werden absteigend sequenziert und wenden sich dabei über den verminderten Septakkord nach c (Takt 72-73). In den Takten 74-77 erfolgt ein Stimmentausch indem das Begleitmotiv der Violine 1 (Takt 5-7) zum Violoncello wandert und einen Orgelpunkt auf es bildet, während die Melodielinie von den beiden Violinen in durchlaufender Viertelbewegung chromatisch in Terzen und Sexten variiert wird. In Takt 76 wird auf dem zweiten Viertel erstmals der Quintsextakkord B<sup>7</sup><sub>5</sub> und damit die

<sup>88</sup> Zsako, S.250: "Another variant of sonata form shows a ternary construction as in the Adagio arioso #4/2 [= op.1/4/2] whose exposition and recapitulation are harmonically and thematically regular. The middle section, however, is not a thematically-related development, but a harmonically unstable modulatory area based upon new material. It thus combines ternary structure with sonata form, and might be illustrated as follows:

	Part I		Part II	Part III
Thematic Parts	A -	B -	C -	A - B
Main Key Areas	Tonic	Dominant	xxx	Tonic."



Dominante zum Verbleib in der Tonika angesprochen. Im Takt 77 wird der Überleitungstakt 18 nun zusätzlich in den Schlusstakt der Wiederholung vorgezogen und als Vorhaltsquartsextakkord der Dominante B eingesetzt.

Anschließend tritt das Seitenthema 1 nur mit dem ersten Viertakter auf der Tonika in Erscheinung (Takt 78-81), worauf die Überleitung zum Seitenthema 2 folgt, die ähnlich wie die Takte 27-32 gestaltet ist. Hierauf folgen das Seitenthema 2 und die Coda ab Takt 98.

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-45 )

Durchführung (Takt 46-65)

Reprise (Takt 66-102)

### *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-45)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8)

Orgelpunkt Es (Takt 9-18)

Seitengedanke

Überleitung (Takt 18)

Seitenthema 1 (Takt 19-26)

Überleitung (Takt 27-32)

Seitenthema 2 (Takt 33-41)

Coda (Takt 42-45)

### **Durchführung** (Takt 46-65)

Durchlaufende Oktavparallelen in Sechzehnteln in den tiefen Stimme (Takt 46-57)

Überleitung zur Reprise (Takt 58-65)

### **Reprise** (Takt 66-102)

Hauptthema (Takt 66-73)

Überleitung (Takt 74-77)

Seitenthema 1 (Takt 78-81)

Überleitung Takt 82-88)

Seitenthema 2 (Takt 89-97)

Coda (Takt 98-102)

## 3. Satz: Rondo. Allegretto

*B-Dur, 2/4 Takt, 157 Takte.*

### *Satzanalyse*

Das Rondotheema (A) erscheint im Satz dreimal<sup>89</sup> neben den Episoden B und C. Außerdem gibt es eine längere und eine kurze Überleitung und die Coda.

---

<sup>89</sup> Zsako, S. 335 Fn 1.

Das Thema entspricht einem dreiteiligen Lied gebildet aus einer Periode mit acht Takten (II:aa':II:ba'':II), einem kontrastierenden viertaktigen Mittelteil auf der Dominante und einem ebenfalls viertaktigen Schlussteil. Die Periode weist insofern eine Typik auf, dass sich Vorder- und Nachsatz nur gering unterscheiden. Der Vordersatz entwickelt sich nicht zur Dominante, sondern schließt nur mit einem Vorhalt in Violine 1 und unvollkommenem Schluss in Terzlage. Beim Schlussteil ist besonders auf die Beibehaltung der hohen Lage (b<sup>2</sup>) in der Violine 1 hinzuweisen. Das Rondotheema bleibt über den ganzen Satz hinweg unverändert.<sup>90</sup>

Die Episode B erstreckt sich von Takt 17-40 und steht in Es-Dur.<sup>91</sup> Den Kern bilden die Takte 17-24, die zu wiederholen sind und sich in zwei Viertakthälften untergliedern. Über dem Basston Es in Achteln werden die Mittelstimmen in Sexten mit einer ergänzenden Dreiklangsbrechung in den Violinen geführt. Die zweite, dreistimmige Hälfte bildet in der Violine 2 und der Viola Hornquinten, über die in Violine 1 eine Sechzehnteldiminuierung in Parallelbewegung mit der Violine 2 gelegt wird. Diese Hälfte kadenziert nach B.

Die Takte 25-40, deren Wiederholung ebenfalls vorgeschrieben ist, leiten sich aus dem Material der beiden Viertakter ab. So wird die Dreiklangszerlegung aus Takt 18 im harmonischen Wechsel zwischen B und Es im Wechselspiel aufsteigend zwischen Violoncello und Violine 1 imitiert und in der Sopranstimme zu Ende geführt. Die beiden Mittelstimmen bilden dabei den Begleitteppich. Durch die Rhythmisierung und die Triller wird besonders die Quart innerhalb der Dreiklangsbrechung betont.

Nach der Generalpause, die auch die Takteins von Takt 32 als Überraschung umfasst, wird die Sechzehntelbewegung der zweiten Viertakthälfte herausgegriffen, über dem Quartsextakkord von As über vier Takte wiederholt und nach Es abkadenziert.

Die Überleitung zum Wiedereintritt des Rondotheemas umfasst die Takte 41-61. Zunächst wird über c-Moll nach B-Dur moduliert (Takt 44). Angepeilt ist jedoch die Dominante F, die in Dezimen zwischen Violine 1 und der Viola und den in parallelen Oktaven einhergehenden Violinen zweimal in gleicher Anlaulänge im Piano angestrebt wird und

---

<sup>90</sup> Zsako, S. 337.

<sup>91</sup> Zsako, S. 337.

schließlich mit einem siebenstimmigen Fortissimo erreicht wird. Zur Spannungserhöhung folgt zweimal eine Verkürzung des Anlaufs, bis in den Takten 54 bis 58 definitiv der große Haltepunkt eintritt. Mit Generalpausen und zweimaligem Piano-f<sup>2</sup> in der Violine 1 wird die erneute Themenaufnahme vorbereitet. Es folgt der Refrain ohne Wiederholung.

Die zweite Episode C besteht aus den Takten 78-109. Der eigentliche Kern umfasst acht Takte (78-85). Diese untergliedern sich wiederum in zweimal vier Takte. Die ersten vier Takte stehen in g-Moll, strukturiert durch große Intervallsprünge im Unisono und Akkorde der Violine 1 im Forte. Die Harmoniefolge ist dabei g-D<sup>7</sup>-g-D. Die zweiten vier Takte kontrastieren in d-Moll im Piano mit einer Melodie der Violine 1 im Quintraum und ruhigen Begleitharmonien mit der Harmoniefolge d-A<sup>7</sup>-d-A<sup>7</sup>-d.

Nach der Wiederholung der acht Takte erfolgt unter Beibehaltung der Motivik eine Änderung in der Harmoniefolge, die ebenso wiederholt wird: D<sup>7</sup>-g-a<sup>v</sup>-A<sup>7</sup>-D (Takte 94-97) und g-c-g-D<sup>7</sup>-g (Takte 98-101). Die zweite, sehr kurze Überleitung im Pianissimo, führt zum Wiedereintritt des Themas in Takt 114.

Die Coda beginnt mit einem in verschiedenen Rhythmisierungen angelegten Tonikadreizklang und bildet eine Kadenz bis zum Takt 140. Die Violine 1 beginnt dabei schon auftaktig in Takt 136 mit ihrer virtuoson Schlusskadenz, die in Takt 150 endet. Die Schlusstakte ab Takt 151 erinnern dann stark an die Hornquinten der Takte 20-22.

### *Detailübersicht*

A	(Takt 1-16)
B	(Takt 17-40)
Überleitung	(Takt 41-61)
A	(Takt 62-77)
C	(Takt 78-109)
Überleitung	(Takt 110-113)

A	(Takt 114-129)
Coda	(Takt 130-157)

## Op. 1/5, Ben 305

### 1. Satz: Allegro

*G-Dur, Alla breve, 236 Takte.*

#### *Satzanalyse*

##### **Exposition** (Takt 1-87)

Der Satz weist einen ungewöhnlichen, tonartfremden Einstieg im Unisono auf. Das zweitaktige Anfangsmotiv des Hauptgedankens beginnt mit dem melodischen Abstieg E<sup>7</sup> -a, gefolgt von der Sequenz D<sup>7</sup>-G und beschließt auf der Tonika G den Vordersatz. In Ergänzung der Periode folgt der viertaktige Nachsatz, der von Violine 1 melodisch angeführt und von den anderen Instrumenten kadenzierend begleitet wird. Eine Besonderheit des Themas ist die rhythmische Verschleierung der ersten Taktzählzeit durch die Anbindung des vierten Taktviertels an den Hauptschlag.

Die Wiederholung<sup>92</sup> des Hauptthemas wird auf zwölf Takte ausgeweitet. Die auf den Vordersatz folgenden, vier eingeschobenen Takte kadenzieren in die durch Fermate und Notendauer betonte Wechseldominante, die durch eine Generalpause mit zusätzlicher Corona weiter gewichtet wird. Der anschließend aufgenommene Nachsatz, der in Violine 1 eine latente Zweistimmigkeit mit abschließender Synkopierung aufweist, endet in Takt 20. Gleichzeitig beginnt die achttaktige Überleitung. Hier wird die rhythmische Besonderheit des Hauptgedankens aufgegeben und die Takteins durch die

---

<sup>92</sup> Zsako, S. 138: "The literal repetition of most if not all of the first two phrases is a procedure frequently employed by Pleyel. In order to achieve variety within such repetitions, he most frequently alters the instrumentation, changing the accompaniment, texture, and dynamics. If the theme remains in the first violin at the same register, it is enlivened by ornamentation as in #5/1 [= op. 1/5/1]."

Vorhalte in Violine 1 betont. Harmonisch wird in der Begleitung durch die übrigen Instrumente zwischen Tonika und Dominante halbtaktig gewechselt. Violine 2 führt dabei eine durchlaufende Achtelbewegung aus. Ab Takt 24 wird von der Tonika nach D-Dur in Takt 27 kadenziert, das Unisono des gebrochenen Dreiklangs und der Stufenanstieg zur Dominante werden durch Triolen in Violine 1 belebt.

Das erste Thema des Seitengedankens findet sich unter Führung der Violine 1 in den Takten 28-36. Der erste Abschnitt (Takt 28-32) bringt die absteigende Terz im Zweitakter und ihre Wiederholung in langen Notenwerten. Ab Takt 33 tritt durch Verkürzung der Notenwerte eine Straffung ein und schließlich wird das Seufzermotiv in einen Melodieanstieg im lombardischen Rhythmus umgewandelt. Die Begleitung der Violine 1 durch die übrigen Instrumente ist ebenfalls zweigeteilt. Die melodische Entwicklung endet auf der Dominante von D und mündet in die Überleitung zum Thema. Dieses beginnt in Takt 41 mit einem Zweitakter, seiner Wiederholung, kadenziert nach e-Moll und weiter über den verminderten Septakkord Ais-cis-e-g (Takt 60) und mündet in die Kadenz nach D.

Im Takt 62 tritt mit Erreichen der Tonika D ein drittes, sehr stark rhythmisch angelegtes Thema im Pianissimo in Violine 1 ein, begleitet von Violine 2 und Viola. Das eintaktige Motiv wechselt in den ersten vier Takten zwischen D und der Dominante und wird in der Wiederholung ab Takt 67 in Sequenz ansteigend unisono von den tieferen Stimmen im Fortissimo variiert. Unmittelbar anschließend werden die Pianissimotakte wiederholt.

Überraschend erscheint in Takt 76 (Coda) das Zweitaktmotiv des Satzanfangs und seine Wiederholung im Fortissimo.<sup>93</sup> Das Unisono des Beginns wird dadurch gesteigert, dass die Violine 1 eine Oktave höher (d<sup>3</sup>) einsetzt und die Viola, die ursprünglich mit den beiden Violinen geführt wurde, nun die Lage des Violoncello verstärkt. Die abkadenzierenden zwei Folgetakte sind im vollen vierstimmigen Satz gehalten, möglicherweise wegen der Rückkehr in die Zieltonart, die durch die Art des Motivs noch

---

<sup>93</sup> Zsako, S. 167: "In expositions where Pleyel employs a thematically important closing group, he occasionally establishes a relationship with the opening theme. Although this could have been accomplished by quoting the motto directly, or by less explicit motivic similarities, he prefers not to do so, mainly because the search for a truly rounded exposition is not one of his guiding principles, as it was for Haydn. While this procedure appears in some of his quartets, the thematic relationship is rather remote". Als eines dieser Quartette führt Zsako diesen Satz aus op. 1/5 an (Fn 1).

nicht gesichert war. Die Schlusstakte ab Takt 82 kehren abrupt bei Erreichen der Dominante ins Piano zurück. Hier findet die Überleitung ab Takt 20 erneut Verwendung.

### **Durchführung** (Takt 88-145)

Die Durchführung<sup>94</sup> wird von Takt 88-131 von der Variierung des Hauptgedankens (Takt 1-4) beherrscht.<sup>95</sup> Zunächst setzt das Thema im Violoncello in der Tonlage und Tonalität des Beginns ein. In den Oberstimmen wird ergänzend a-Moll, dann G-Dur harmonisiert. Durch melodische Verengung und Umgruppierung in zwei parallele Stimmenpaare der Ober- und Unterstimmen wird auf dem neuntaktigen Orgelpunkt A im Violoncello moduliert. Die Violine 1 übernimmt das Motiv, das nun von den Mittelstimmen nach e-Moll, D-Dur und A-Dur harmonisiert wird. Ab Takt 103 wird der Septakkord des Themas zum d-Moll Dreiklang, gefolgt vom B-Dur Dreiklang gewandelt. Beide Dreiklänge erklingen im Unisono und tragen die Vorzeichnung Fortissimo. In den folgenden acht Takten tritt ein Wechselspiel von Dominante und Tonika von B-Dur durch Wechsel der Motivform als Septakkord und Dreiklang ein. Das Motiv wandert dabei durch die Stimmen mit Ausnahme der Violine 2. In der anschließenden Überleitung (Takt 116 ff) wird das Thema vom Ambitus her verkleinert, stufenweise abwärts sequenziert und über den übermäßigen Quintsextakkord d-Moll in Takt 123 erreicht. Nach einer Generalpause tritt das Thema in der ursprünglichen Tonlage im Fortissimo und im Unisono auf. Die vier Folgetakte im Piano sind trotz Intervallverengung<sup>96</sup> im melodischen Duktus und durch ihre Rhythmik sehr stark am Hauptthema orientiert. Sie modulieren nach e-Moll, enden aber über die Dominante H überraschend im Trugschluss auf C (Takt 131).

---

<sup>94</sup> Finscher, Joseph Haydn und seine Schüler (II), S.11, sieht hier eine „echte“ Durchführung.

<sup>95</sup> Zsako, S. 179: "With respect to the variety of developmental procedures, Pleyel may employ no more than a chain of sequences of the motto's beginning, as in #5/1 [= op. 1/5/1]. To compensate for the lack of motivic variety here, the motto is well distributed among the four instruments and passes through a series of distant keys."

<sup>96</sup> Zsako, S. 205 und 207: "In the development of #5/1 [= op. 1/5/1] the rhythmic relationship with the motto is clearly illustrated [...]. Here the general linear profile of the melody is also preserved; while the melodic curve is similar to the original, the intervallic relationships are altered with great freedom. Generally, however, the melodic aspect is altered more radically, the rhythmic element remaining the identifying factor."

Anschließend wird zum ersten Thema des Seitengedankens übergeleitet, das ab Takt 135 auf der Subdominante erscheint. Aus dem Vergleich von Überleitung (Takt 132-135) und nachfolgendem erstem Seitenthema erschließt sich die enge Beziehung zwischen Hauptthema und erstem Seitenthema. Im Gegensatz zur Exposition (Takt 28-32) wechseln sich in der Achtelbewegung die beiden Mittelstimmen mit den beiden tiefen Stimmen ab. Die darüber liegende, absteigende Terz verbleibt in der Violine 1. Diese wird in den Takten 140-145 von den beiden Mittelstimmen in Halben übernommen und zweimal wiederholt, während die Violine 1 durch die Aufnahme des Leittones  $\text{fis}^2$  die Dominante von G anstrebt und die Reprise vorbereitet.

### **Reprise (Takt 146-236)**

Der Hauptgedanke wird nun polyphon dargestellt. Zunächst werden Vorder- und Nachsatz zwischen Violine 1 und Violoncello aufgeteilt. In den Takten von 150-152 wird die Verschleierung der schweren Taktteile durch die Begleitung der Oberstimmen erneut unterstrichen. Ab Takt 153 wird der Hauptgedanke in allen vier Stimmen in Engführung durchgeführt und harmonisch auf den Orgelpunkt der Dominante geführt, wo die Violine 2 noch einen Themeneinsatz bringt. Die Rückführung zur Überleitung erfolgt ab Takt 166 über übermäßigen Quintsextakkord, Dominantseptakkord, g-Moll Dreiklang, Neapolitaner und Dominantseptakkord. Von Takt 171 bewegt sich die Reprise mit geringen Abweichungen im tonikalen Erwartungsbereich.

Abschließend sei noch auf die Instabilität des Hauptgedankens hingewiesen werden, da er zum Satzschluss (Coda) ab Takt 225 nochmals in Erscheinung tritt<sup>97</sup> und durch die Quintstransposition ungewöhnlich in Richtung d-Moll und C-Dur weist. Dadurch muss - so wie in der Exposition (Takt 79) - über den Sekundakkord (Takt 228) die jeweilige Dominante erneut angepeilt werden.

---

<sup>97</sup> Zsako, S. 223 und 226, verweist darauf, dass durch das zusätzliche Auftreten des Hauptthemas in diesem Satz die Sonatensatzform mit Rondoelementen durchsetzt wird.



## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-87)

Durchführung (Takt 88-145)

Reprise (Takt 146-236)

## *Detailübersicht*

### **Exposition** (Takt 1-87)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8)

Var. Wiederholung des Hauptthemas

Überleitung (Takt 20-27)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 28-36)

Überleitung (Takt 37-40)

Seitenthema 2 (Takt 41-62)

Seitenthema 3 (Takt 62-75)

Coda (Takt 76-87) Wiederaufnahme des Hauptthemas

### **Durchführung** (Takt 88-145)

Variierung des Hauptgedankens (Takt 88-131)

Seitenthema 1 (Takt 131-145)

### **Reprise** (Takt 146-236)

Hauptthema polyphon dargestellt (Takt 146-170)

Ablauf analog zur Exposition (Takt 171-224)

Coda (Takt 225-236) Wiederaufnahme des Hauptthemas

## 2. Satz: Andantino. Arioso

*B-Dur, 2/4 Takt, 137 Takte.*

### *Satzanalyse*

Die Form dieses Satzes erfordert einiges an Nachdenken, um Klarheit zu bekommen. Einerseits findet sich in den ersten vierundzwanzig Takten eine dreiteilige Form, die aber im weiteren Satzverlauf wenig zur Klärung beiträgt. Andererseits ist die Satzstruktur stark mit Elementen der Sonatensatzform verwoben. Dies herauszuarbeiten soll nun versucht werden.

#### **Exposition** (Takt 1-42)

Als Hauptgedanke sind die Takte 1-24 zu sehen, die sich in das Hauptthema (Vordersatz) der Takte 1-8 mit Halbschluss, den eigenständigen Mittelteil (Takt 9-16) und die restlichen 8 Takte gliedern. Der Mittelteil steht auf der Mollvariante (b) und kehrt in das Hauptthema (Nachsatz) zurück, das mit Ganzschluss endet. Der gesamte Hauptgedanke ist rhythmisch durch den simultanen Ablauf der triolischen Begleitung im 6/8 Takt versus den 2/4 Takt der Melodie gekennzeichnet.

Die Einleitung des Seitenthemas wendet sich in zweitaktigem Unisonoabstieg von B-Dur nach g-Moll.<sup>98</sup> Die triolische Begleitung tritt nun stärker in den Vordergrund, da die Mittelstimmen mit zwei nachschlagenden Achteln auf die schweren Taktzeiten des Violoncello antworten. Das Seitenthema besteht neben der Beibehaltung der Verteilung der Achtelbegleitung in einer langsamer Wechselnotenbewegung in Violine 1. Es umfasst einen Viertakter und seine Wiederholung und endet mit Halbschluss (Takte 27-

---

<sup>98</sup> Zsako, S. 254, verweist darauf, dass das Seitenthema in der parallelen Molltonart steht.

34). Der Satz ist zur Zweistimmigkeit ausgedünnt (Begleitung in auf drei Oktaven verteiltem Unisono). Ab Takt 35 tritt dann eine achttaktige Coda ein, in der die Begleitung zu den durchlaufenden Triolenachteln und zur Vollstimmigkeit der Mittelstimmen zurückkehrt. Die Coda schließt ebenfalls halbschlüssig auf der Dominante von g-Moll.<sup>99</sup>

### **Durchführung** (Takt 43-85)

Die Durchführung kehrt überraschend in die Satztonart zurück und variiert die Coda der Exposition. Die Taktvorschrift 2/4 des Satzes wird komplett zugunsten des 6/8 Taktes aufgegeben. Weitere Ähnlichkeiten zur Coda kann man in melodischer Hinsicht zum Beispiel im Vergleich der die Takte 36-37 und 44-45, 38-39 und 46-47 erkennen. Zusätzlich wird von Takt 49 bis Takt 66 durch die nachschlagenden Achtel die Rhythmisierung des Seitenthemas miteinbezogen und die langsame Wechselnotenbewegung der Takte 27-30 und 31-34 im Violoncello verkürzt zitiert. Ab Takt 67 kehren die durchlaufenden Achtel bis zum Durchführungsende zurück.

Die Abkadenzierung zur Reprise erfolgt über den verminderten Septakkord auf e (Takt 71), Quartsextakkord B (Takt 72), als unerwarteten Überraschungseffekt Ges (Takt 76-77), übermäßigen Quintsextakkord auf Ges (Takt 78-79) und Generalpause (Takt 79) zum Vorhaltsquartsextakkord B und zur Dominante F.

### **Reprise** (Takt 86-137)

In der Reprise wird die dreiteilige Form der ersten 24 Satzakte durch Entfall des Mittelteils aufgegeben und in eine sechzehntaktige Periode mit Halb- und Ganzschluss abgeändert (Takt 86-101). Das Seitenthema erscheint jetzt in der Grundtonart, wobei die Wechselnotenbewegung in eine absteigende Quart variiert wird (Takt 102-112).

---

<sup>99</sup> Kim. S. 72, verweist auf den Abschluss der Coda auf der Dominante von g-Moll.

Die Satz coda ab Takt 113 behält den Rhythmus des Seitenthemas bei und endet in Takt 124. Sie ist anders gestaltet als in der Exposition, enthält aber in den Takten 115-116 noch eine Anspielung auf die frühere Coda.

In Takt 125 erscheint unerwartet eine zusätzliche Überleitung zum dritten Satz. Unterstrichen wird die Überraschung durch die Vorschrift Fortissimo und die Rückkehr nach g-Moll. Die Überleitung endet nach dreizehn Takten auf der Dominante D (mehrtaktiger Orgelpunkt), worauf der dritte Satz unmittelbar in G-Dur einsetzt (segue subito).

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-42)

Durchführung (Takt 43-85)

Reprise (Takt 86-137)

### *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-42)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8) Vordersatz

Mittelteil (Takt 9-16) Moll

Hauptthema (Takt 17-24) Nachsatz

Seitengedanke

Einleitung (Takt 25-26)

Seitenthema (Takt 27-34)

Coda (Takt 35-42)

### **Durchführung** (Takt 43-85)

Das thematische Material ist aus Coda und Seitenthema abgeleitet (Takt 43-85)

### **Reprise** (Takt 86-137)

Hauptthema (Takt 86-101) 16 taktige Periode

Seitenthema (Takt 102-112)

Coda (Takt 113-124)

Überleitung zum dritten Satz (Takt 125-137)

## 3. Satz: Rondo. Presto

*G-Dur, 6/8 Takt, 149 Takte.*

### *Satzanalyse*

Das Rondo setzt sich aus einem Refrainthema und zwei Episoden zusammen.<sup>100</sup> Dazu treten ergänzend noch zwei Überleitungsabschnitte.

Das Rondothema ist als dreiteiliges Lied<sup>101</sup> gebaut und besteht aus einer achttaktigen Periode mit Vorder- und Nachsatz und Halb- und Ganzschluss, einem viertaktigen Mittelteil auf der Dominante und einem viertaktigen Schlussteil, der sich aus Anfang und Schluss der Periode zusammensetzt und auf der Tonika schließt (II:aa':II:ba'':II).

Die erste Episode (B) folgt unmittelbar auf das Rondothema und steht auf der Subdominante.<sup>102</sup> Sie ist ebenfalls als dreiteiliges Lied komponiert und unterscheidet sich melodisch durch die durchgehenden Sechzehntelläufe der Violine 1 und den

---

<sup>100</sup> Zsako, S. 337.

<sup>101</sup> Ratz, S. 25.

<sup>102</sup> Zsako, S. 337.

Orgelpunkt G mit darübergelegten Sequenzierungen der ersten sechs Sechzehntel der Violine 1 im Mittelteil (II:aa':II:ba':II).

Der erste Überleitungsabschnitt besteht aus einem im Fortissimo tremolierenden Akkordabschnitt (Takt 32-46) auf C mit einer abschließenden Entwicklung nach D. Dazwischen wird in den Takten 35-43 ein kontrastierender Teil eingefügt, der im Piano aus einem Achtelmotiv mit Austerzung in den Violinen und Imitation in der Viola, sowie aus anschließender Motivraffung besteht.

In der Fortführung der Überleitung findet sich ein Wechselspiel von dreistimmigen D-Dur Dreiklängen und vermindertem Septakkord auf cis im Kontrast zu einer Wechselnotenbewegung im Unisono aller vier Instrumente zwischen d und cis. Nach Wegfall der Akkordwechsel bleibt nur die Leittonbewegung cis/d, weitergeführt nach dis/e und endend auf fis (ohne Leitton), was als eher ungewöhnliche Überleitung zur Wiederaufnahme des Rondotheemas wirkt. Der folgende Refrain bleibt ohne Wiederholung.<sup>103</sup>

Die mit Takt 75 im Pianissimo eintretende zweite Episode (C) in e-Moll umfasst ebenfalls 16 Takte, ist aber anders angelegt. Sie besteht aus einer achttaktigen Periode (Takt 75-82) und deren im Vordersatz variierten Wiederholung (Takt 83-90).

Nach der Generalpause im Takt 90 wird in der zweiten Überleitung mit einem zweitaktigen Unisono im Fortissimo das Sujet der zweiten Episode verlassen. In einer durchlaufenden Achtelbewegung in Terzen über C und G<sup>7</sup> zunächst der beiden Violinen, fortgesetzt von den beiden tiefen Instrumenten, wird die Dominante D mit Sextakkord erreicht (Takt 103). Hier wird von der Violine 1 die Melodieführung mit Dreiklangsbrechungen im Oktavumfang staccato übernommen, während die anderen Stimmen zwischen V und I die Akkordbasis legen. Die Dominante von G-Dur (Sekundakkord) wird in Takt 109 endgültig fixiert. Als weitere Steigerung ist dabei in Takt 108 die Reduzierung der Dreiklangserlegung auf die Oktavierung in Violine 1 anzusehen. Mit doppelter Fermate und Generalpause wird schließlich der erneute Eintritt des Rondotheemas vorbereitet.

---

<sup>103</sup> Zsako, S. 335 Fn 1.

Ab Takt 126 folgt die Coda, die in einer von den anderen drei Instrumenten begleiteten Kadenz der Violine 1 besteht und mit Takt 143 endet. Nach der Generalpause wird der Dominantseptakkord nochmals überraschend siebenstimmig als Akkord aufgenommen und nach erneuter Pause der Tonikadreiklang über fünf Takte als tatsächlicher Schluss zelebriert.

### *Detailübersicht*

A	(Takt 1-16)
B	(Takt 17-32)
Überleitung	(Takt 33-58)
A	(Takt 59-74)
C	(Takt 75-90)
Überleitung	(Takt 91-109)
A	(Takt 110-125)
Coda	(Takt 126-149)

## Op. 1/6, Ben 306

### 1. Satz: Allegro assai

*D-Dur, 3/4 Takt, 334 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-127)

Der Hauptgedanke besteht aus einer achttaktigen Periode im Fortissimo, deren Vordersatz auf die zweite Stufe moduliert und deren Nachsatz sequenzierend mit der zweiten Stufe beginnt und in den Tonikadreiklang in Terzlage mündet. Die ersten beiden

Takte von Vorder- und Nachsatz sind vorwiegend im Unisono der Violinen gehalten.<sup>104</sup> Von Takt 9-16 wird der Vordersatz im Piano in den drei Oberstimmen im Zweitaktabstand imitiert.<sup>105</sup> Nach der Generalpause im Takt 16 wird im Folgetakt im Forte die Imitation erneut aufgenommen. Die Einsatzfolge verläuft nun vom Violoncello über Violine 2 zur Viola. In Takt 23 tritt ein neues Zweitaktmotiv in Violine 1 im Fortissimo auf, das wiederholt wird und eine Ableitung des Hauptgedankens darstellt, dessen Kopf von Violine 2 imitierend (Takt 24) unterlegt wird. Die Viola begleitet mit synkopierenden Doppelgriffen und das Violoncello führt dazu eine durchlaufende Achtelbewegung auf Tonika und Dominante aus. Durch Motivverkürzung auf einen Takt und dreifache sequenzierende Wiederholung wird in den nächsten vier Takten eine starke Steigerung erzielt, die von einem zweifach wiederholten Zweitakter im Staccato auf dem Halbschluss der Tonika und durch Generalpause mit Fermate abgeschlossen wird.

Der Seitensatz bringt ab Takt 37 im Kontrast dazu (Pianissimo, Legato, parallele Terzen der Violinen) auf der Dominante ein neues Motiv (Seitenthema 1) in den beiden Violinen, das sequenziert wird und die Tonikalisierung der Dominante einleitet. Das in Takt 47 erneut in leichter Variierung eintretende, zweitaktige Kopfmotiv des Satzes wird wiederholt, anschließend auf einen Takt verkürzt und wiederholt. Nach einem Sekundanstieg, der sich aus Takt 3 des Hauptmotivs ableitet, wird ab Takt 55 das erneut veränderte Kopfmotiv von den beiden Violinen in Oktavparallelen wieder aufgenommen, wiederholt und endet schließlich nach sechs weiteren Takten auf dem Dominantdreiklang von A-Dur.

---

<sup>104</sup> Bonds, *Replacing Haydn* S. 205, sieht eindeutige Bezüge in der thematischen Ausgangslage zwischen diesem Satz und dem Kopfsatz von Haydns op. 20 Nr.4: neben gleicher Taktart und Tonart verweist er besonders auf die repetierenden Unisonostellen des Hauptthemenbeginns. Dass in beiden Sätzen das Unisono erneut erscheint, trifft jedoch nur für Haydn zu (Takt 68), während Pleyel die Repetition ebenfalls aufnimmt (Takt 47), das Unisono jedoch in einen Quintsextakkord verändert. In beiden Sätzen erfolgt der Beginn der Durchführung bei abweichender Tonhöhe erneut im repetierenden Unisono.

Der behauptete lose Bezug von Pleyels erstem Seitenthema zu Haydns „secondary key area“ erscheint eher unbestimmt. In der Gesamtbeurteilung (S. 207) des Satzes äußert sich Bonds durchaus negativ.

<sup>105</sup> Zsako, S. 138; verweist darauf, dass Pleyel um Abwechslung zu erreichen, häufig die ersten beiden Phrasen variiert. In diesem Satz erfolgt die Wiederholung durch die Oktavversetzung des Anfangsmotivs.



Im Takt 65 tritt darauf im Violoncello ein viertaktiges Bassmodell ein (Seitenthema 2), das wiederholt wird und bei liegendem e in der Viola von den Violinen in Vierteln oktavierend begleitet wird. Dieses Modell wird ab Takt 73 von einer sechstaktigen Figur (Seitenthema 3) zunächst in der Viola abgelöst, das in der Wiederholung in das Violoncello wandert. Die Parallelführung der beiden Oberstimmen ändert sich bei dieser Figur im Vergleich zum ersten Modell (Takt 65-73) zu Sexten und besteht in den ersten drei Takten aus nachschlagenden Vierteln auf zwei und drei. Die Hauptstimme wandert in den Takten 84-87 in die ausgeterzte Oberstimmen (e-d-cis-d) und wird in den Takten 88-91 und 92-95 sequenziert. Die ostinate, vorhaltige und nachschlagende Begleitung erfolgt zweimal durch die Viola und in der Vierstimmigkeit durch das Violoncello.

Beginnend mit Takt 96 erfolgt ein Rückgriff auf den zweiten Takt des Kopfmotivs, der in absteigenden Terzen in Violine 1, unter wechselnder Parallelführung in Sexten und Terzen in den anderen Instrumenten, sequenziert wird. In der Kadenz ab Takt 100 erklingen Takt 2 und 3 des Kopfmotivs in der Oberstimme. Dieser letzte Takt wird in Vergrößerung wiederholt, durch Vorhaltsquartsextakkord und Dominantseptakkord weiter gedehnt.

In Takt 106 wird wieder in die Dominanttonika A kadenziert, die schon ab Takt 37 vorherrschend war. Diese wirkt in den folgenden Takten als Orgelpunkt bis Takt 112 weiter. Zum zweiten Mal (siehe Takt 23-26) entsteht ab Takt 106 eine durchlaufende Akkordzerlegung (hier auf A und E) in Achteln, die von der Viola ausgeführt wird. Das Motiv in Violine 2 ist eine rhythmische Abwandlung der Takte 7/8 und 86/87. Die ansteigende Achtelbewegung in Violine 1 mit zweimaliger Wiederholung findet sich schon in Vierteln in den Takten 53-55 mit Zielton a<sup>2</sup>. Analog zur Exposition findet sich in der Durchführung (Takt 174-181) diese Stelle in G und in der Reprise (Takt 309-315) in D.

Die Coda (ab Takt 113) gliedert sich in eine Achttaktgruppe, die zunächst in der ersten Hälfte (Takt 112-116) in Komplementärrhythmik von Violine 1 und Violine 2 mit der Viola gestaltet wird. Die Dreistimmigkeit wird in der zweiten Hälfte durch Hinzutritt des Violoncello von Vierstimmigkeit mit Oktavtransposition abgelöst. Im achttaktigen

Schlussorgelpunkt wird in Violine 1 und Viola imitierend die Melodiebewegung der Takte 59/60 wieder aufgegriffen.<sup>106</sup>

### **Durchführung** (Takt 128-187)

Die Durchführung ist weitgehend vom Hauptgedanken<sup>107</sup> her gestaltet. Nach der Transposition von Vorder- und Nachsatz in die Dominante wird ab Takt 136 zunächst der Vordersatz in Violine 1 modulierend wiederholt. In den nachfolgenden Imitationen und Sequenzierungen in der h-Moll Tonalität werden aber nur mehr die beiden Kopftakte verwendet, während die Takte drei und vier als Kontrapunkt zum Themenkopf fungieren.

Auf den Orgelpunkt Fis über 14 Takte folgt in Takt 160 überraschend mit einer Halbtonrückung aufwärts G-Dur im Pianissimo im Wechsel Tonika Dominante. Nach einer vollständigen Kadenz in den Takten 168-173 wird G zum Orgelpunkt und es erscheint darüber das Motiv der Takte 106-112, wobei Violine 2 und Viola in der Stimmführung vertauscht agieren. Ab Takt 180 erscheint das Anfangsmotiv zweitaktig fortissimo im Unisono, wird in Terzen absteigend verkürzt zweimal wiederholt und erreicht nach vier Takten den Dominantseptakkord in aufsteigender Brechung und akkordischer Wiederholung mit Generalpausen als Vorbereitung der Reprise.

### **Reprise** (Takt 188-334)

Die Reprise setzt unter Entfall der achttaktigen Periode unmittelbar mit dem Imitationsteil ein (Takt 9). Ab Takt 196 wird die Abfolge der Imitation im Vergleich zum Anfang (Takt 17) auf vierzehn Takte ausgeweitet, die Stimmeneinsätze geändert und die

---

<sup>106</sup> Zsako, S. 167, verweist auf die häufig anzutreffende thematische Beziehung zwischen dem Seitensatz und der Schlussgruppe, die auch in diesem Satz anzutreffen sei.

<sup>107</sup> Für Finscher, Joseph Haydn und seine Schüler (II), S. 11, liegt hier die Entwicklung einer „echten“ Durchführung vor.

Einsatzfolge auf einen Takt verkürzt. Die Takte 210-223 entsprechen genau den Takten 23-36. Der Abschnitt ab Takt 224 erscheint nun quintversetzt (= Seitensatz).

Eine Änderung in der Führung der Begleitfigur der beiden Violinen tritt ab Takt 265 ein, da die Violine 2 den Part der Oberstimme übernimmt und durch die darübergerlegten Sexten in Violine 1 in den Außenstimmen verdeckte Oktaven entstehen, die die vorherige Terzenstruktur (ab 260) ablösen. In den Takten 271-278 tritt im Vergleich zur Exposition (Takte 84-91) durch Stimmentausch eine Änderung ein und in den nachfolgenden vier Takten werden die nachschlagenden Viertel des Violoncello durch die Viola verstärkt.

Ab Takt 283 bis 302 wird das Spiel mit dem zweiten Takt des Hauptgedankens wieder aufgenommen und ausgeweitet (vergleiche Takt 96-100). Zunächst folgen auf Violine 2 und Violoncello Violine 1 und Viola zweitaktig in Dezimenparallelen aufeinander. In Takt 295 wandert das Motiv zu Violine 1, die von den anderen Instrumenten bis Takt 299 durch Septakkordschläge begleitet wird. In Takt 300 entfällt die Begleitung, worauf zweimal die Figur im Unisono des Quartetts erscheint und Violine 1 mit zerlegten Dreiklangsfiguren kadenziert und das Quartett mit Kadenzquartsext- und Dominantseptakkord den Abschnitt beendet.

In Takt 309 wird entsprechend Takt 106 wieder in der Tonika kadenziert. Ab Takt 315 schließt der Satz mit derselben Struktur (Coda) wie in der Exposition (Takt 112), erweitert auf zwanzig Takte im Pianissimo.

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-127)

Durchführung (Takt 128-187)

Reprise (Takt 188-334)

## *Detailübersicht*

### **Exposition** (Takt 1-127)

#### Hauptsatz (Takt 1-36)

Hauptthema (Takt 1-8)

Imitation (Takt 9-22)

Überleitung (Takt 23-36)

#### Seitensatz (Takt 37-112)

Seitenthema 1 (Takt 37-46)

Variierung des Hauptthemas (Takt 47-64)

Seitenthema 2 (Takt 65-73)

Seitenthema 3 (Takt 73-83)

Sequenzierter Viertakter (Takt 84-95)

Achtelbewegung (Takt 106-112) Orgelpunkt A

Coda (Takt 113-127)

### **Durchführung** (Takt 128-187)

Hauptthema (Takt 128-135) Dominante

Verarbeitung des Hauptthemas (Takt 136-159) Schwerpunkt h-Moll

Rückung des Hauptthemas nach G (Takt 160-173)

Wiederaufnahme der Takte 106-112 (Takt 174-180) Orgelpunkt G

Abschluss auf Dominante (Takt 180-187)

### **Reprise** (Takt 188-334)

Hauptsatz (Takt 188-223) Entfall Takt 1-8

Seitensatz (Takt 224-315)

Seitenthema 1 (Takt 224-233)

Variierung des Hauptthemas (Takt 234-251)

Seitenthema 2 (Takt 252-260)

Seitenthema 3 (Takt 260-270)

Sequenzierter Viertakter (Takt 271-282) variiert

Bezugnahme auf den Hauptgedanken (Takt 283-308)

Wiederaufnahme der Takte 106-112 (Takt 309-315) Orgelpunkt D

Coda (Takt 316-334)

## 2. Satz: Adagio

*d-Moll, 2/4 Takt, 98 Takte, 2. Satz.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-42)

Der Satz bietet neben dem Hauptthema im Seitengedanken drei Seitenthemen.<sup>108</sup> Das Hauptthema ist satzartig<sup>109</sup> angelegt mit einem Zweitakter, in dem Violine 1 und Viola in Sexten geführt sind, seiner sequenzierten Wiederholung und einer viertaktigen Entwicklung. Anschließend setzt die dreistimmige Überleitung mit nur vier Takten ein,

---

<sup>108</sup> Zsako, S, 242, spricht hier von einer regulären Sonatensatzform, obwohl der Kopf des Hauptthemas den Schluss der Durchführung auf der Dominante bildet und die Reprise nach der Generalpause mit der Überleitung zum Seitenthema 1 beginnt. Kim, S. 67, nimmt den Beginn der Reprise schon im Takt 61 an, wobei die Dominante unberücksichtigt bleibt.

<sup>109</sup> Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre, S. 22: Achttaktiger Satz bestehend aus 2x2 Takten und anschließender viertaktiger Entwicklung.

die sich in einem imitierenden Zweitakter und seiner Wiederholung in die Paralleltonart wendet.

Dem ersten Thema des Seitengedankens liegt eine ähnliche satzartige Struktur zugrunde wie dem Hauptthema. Auffällig ist die Begleitung der Melodie in der Violine 1 durch die beiden Mittelstimmen, die sich im Komplementärrhythmus zu durchlaufenden Sechzehnteln ergänzen. Dabei wird in beiden Stimmen die leichte Taktzeit an die schwere mittels Bogen angebunden und die schwere Sechzehntel durch Staccatovorschreibung verkürzt. Dadurch entsteht eine synkopierende Betonungsverlagerung auf die geradzahligen Sechzehntel innerhalb der Viertel.

Das zweite Seitenthema setzt mit Takt zwanzig ein und umfasst im Vordersatz fünf, im Nachsatz sechs Takte. Vorder- und Nachsatz beginnen dreistimmig mit einem Einzeltakt, seiner Wiederholung und einer anschließenden drei - beziehungsweise viertaktigen Entwicklung, die nach F kadenziert. Auffällig ist die ständige Sechzehntelrepetition auf f, im Vordersatz durch die Viola, im Nachsatz durch das Violoncello, die im Takt 28 durch Hinzutritt von h in der Viola und d<sup>1</sup> in Violine 2 noch verstärkt wird. Vorder- und Nachsatz unterscheiden sich im Beginn zusätzlich durch die Oktavverschiebung und die Parallelführung des Motivs durch Austerzung im Nachsatz.

Das dritte Seitenthema folgt unmittelbar in Takt 32 und besteht aus einem Viertakter und seiner durch Vorschläge ornamentierten Wiederholung (Takt 37). Die Taktschläge werden so wie im Seitenthema 1 durch Achtel im Violoncello markiert und im Seitenthema 3 durch nachschlagende Sechzehntel auf einem Bogen in den beiden Mittelstimmen gefüllt. Diese Begleitung wird in der abschließenden Coda beibehalten. Eine Wiederholung der Exposition ist nicht vorgesehen.

### **Durchführung (43-68)**

Nach einer Generalpause beginnt die Durchführung in B-Dur mit dem Hauptthema. Violine 1 und das Violoncello bringen im Abstand von zwei Oktaven im Vordersatz die Melodie des Zweitakters und seine Sequenzierung. Im Nachsatz wird das Motiv von Takt

fünf mit Ausnahme des Violoncello imitiert. In unmittelbarem Anschluss tritt der Kopftakt von Seitenthema 2 ein, der ebenfalls sequenziert und imitiert wird.

Die Takte 53-60 nehmen die Begleitfiguren von Seitenthema 1 auf. Die Melodie in Violine 1 behält zwar die Satzstruktur bei, entwickelt sich aber frei und schwingt weiter aus. Über den übermäßigen Quintsextakkord auf B wird die Dominante A erreicht und die Sechzehntelrepetition von Seitenthema 2 im Violoncello wiederaufgenommen. Darüber wird der Zweitakter des Hauptthemas von Violine 1 mit Imitation in den Mittelstimmen gelegt und wiederholt. Ab Takt 65 wird in Fortspinnung der Kopftakt des Hauptthemas als vierstimmiges Unisono weitergeführt. Anschließend werden in Fortsetzung des Unisono die Notenwerte um die Hälfte verkürzt und die Durchführung auf der Dominante A mit nachfolgender Generalpause beendet.

### **Reprise** (Takt 69-98)

Als Einstieg in die Reprise dient die Überleitung der Takte 9-12, die auf acht Takte erweitert wird. Das Hauptthema wird in der Reprise nicht mehr angesprochen und es folgen unmittelbar in den Takten 77-87 das Seitenthema 2 und ab Takt 88-95 das Seitenthema 3, alles in d-Moll. Die Coda in den Takten 96-98 beendet den Satz.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-42)

Durchführung (Takt 43-68)

Reprise (Takt 69-98)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-42)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8)

Überleitung (Takt 9-12)

Seitengedanke (Takt 13-39)

Seitenthema 1 (Takt 13-20)

Seitenthema 2 (Takt 21-31)

Seitenthema 3 (Takt 32-39)

Coda (Takt 40-42)

**Durchführung** (Takt 43-68)

Hauptthema (Takt 43-50)

Seitenthema 2 (Takt 51-52) Kopfmotiv

Seitenthema 1 variiert und ausgeweitet (Takt 53-60)

Hauptthemenelemente auf d:V (Takt 61-68)

**Reprise** (Takt 69-68)

Überleitungsmotivik (Takt 69-76)

Seitenthema 2 (Takt 77-87)

Seitenthema 3 (Takt 88-95)

Coda (Takt 96-98)

### 3. Satz: Rondo. Allegro

*D-Dur, 2/4 Takt, 233 Takte, 3. Satz.*



## Satzanalyse

Das sechzehntaktige Rondotheema A ist als dreiteiliges Lied<sup>110</sup> gestaltet und erscheint im Verlauf des Satzes dreimal in unveränderter Form<sup>111</sup> sowie mit dem ersten Teil in den Takten 222-229 vor den Schlusstakten der Coda. Die Form des dreiteiligen Liedes besteht aus einer achttaktigen Periode mit Vorder- und Nachsatz (I-V, I-I) einem viertaktigen kontrastierenden Mittelteil auf der Dominante, sowie einem Schlussteil, der hier genau dem Nachsatz der Periode entspricht (II:aa':II:ba':II).

Die erste Episode B folgt unmittelbar in G-Dur<sup>112</sup> auf das Rondotheema A und ist ebenfalls in Form eines dreiteiligen Liedes mit sechzehn Takten gebaut. Nach einer achttaktigen Periode erscheint der Mittelteil über dem Orgelpunkt d<sup>1</sup> auf der Dominante in Form eines die Periode variierenden Zweitakters und dessen ansteigender Sequenzierung in den Mittelstimmen. Die Einwürfe der Violine 1 erfolgen im Mittelteil im Gegensatz zur Periode abtaktig (Takt 26 und 28). Die Abtaktigkeit wird im dritten Teil beibehalten und das Themenmaterial, welches dem auftaktigen Motiv der Violine 1 im Takt 18 entnommen ist, wird in zweifach absteigender Sequenzierung auf der Tonika G zu Ende geführt (II:aa':II:a"[Dominante]a''':II).

Die folgende, erste Überleitung beginnt mit einem pathetischen G-Dur Dreiklang im Fortissimo über vier Takte. Über die Paralleltonart e-Moll wird über die Wechseldominante A ab Takt 40 D-Dur erreicht und in weiterer Folge über E<sup>7</sup> mit Takt 51 die Satzdominante A. Diese pulsiert auf dem Basston A, ab Takt 55 im halbtaktigen Wechsel zwischen A und E<sup>7</sup> in Achteln bis zum Wiedereintritt des Rondotheemas ohne Wiederholung. Von Takt 40-51 findet durchgehend der Anapäst als Rhythmus Verwendung.

---

<sup>110</sup> Ratz, S. 25: „Das dreiteilige Lied ist bereits eine zusammengesetzte Form (8+4+4). Der erste Teil kann sowohl als Periode wie auch als Satz gebaut sein. Für den zweiten Teil, der schon als Keimzelle und Vorbild für alle Arten von zweiten Teilen (Seitensatz, Durchführung etc.) angesehen werden kann, ist charakteristisch das Stehen auf der Dominante (oft in Gestalt eines Orgelpunktes). In der Regel wird aus neuem motivischen Material ein Zweitakter gebildet, der zur Wiederholung gelangt. Weiters treten häufig kontrapunktische Elemente auf (Imitation, Stimmentausch etc.). Da im zweiten Teil die V. Stufe meist tonartmäßig ausgeführt ist, muß am Ende die Tonart der Dominante rückverwandelt werden in die Dominante der Haupttonart, in der der dritte Teil einsetzt. Dieser ist eine verkürzte, manchmal auch veränderte Wiederkehr des ersten Teils.“

<sup>111</sup> Zsako, S.335 und 337.

<sup>112</sup> Zsako, S. 337.

Die zweite Episode C in d-Moll weist zwei Themenelemente auf, die durch Zwischenspiele aus punktierten Achteln mit Sechzehnteln oder Zweiunddreißigsteln, die im Quartraum absteigen, aufgelockert werden. Das erste Themenelement ist die mit Forte ausgewiesene achttaktige Periode der Takte 77-84, die im Nachsatz durch die Oktavierung der Violinen zusätzlich akustisch verbreitert wird. Die zweite Hälfte des Vordersatzes wird in der Violine 1 anschließend im Piano wieder aufgenommen und in die Paralleltonart weiter geführt.

Größeren Raum nimmt das zweite Themenelement ein, das in Takt 97 mit dem Sextakkord in d-Moll einsetzt und taktweise über den Neapolitanischen Sextakkord zum Dominantdreiklang auf A und weiter zum Dreiklang der sechsten Stufe geführt wird. Anschließend wird der Viertakter wiederholt und in d-Moll geschlossen. Hier liegt offensichtlich eine Sonderform einer achttaktigen Periode vor.

Die Wiederholung ab Takt 113 verläuft im ersten Viertakter gleich, wendet sich aber im zweiten Viertakter im Takt 119 steigernd unter Beibehaltung der Sequenzierung in den Quartsextakkord von D-Dur und weiter in den Sextakkord von g-Moll. Über den verminderten Terzquartakkord von Cis, den Sextakkord auf d und den Dominantseptakkord auf A wird der d-Moll Dreiklang erreicht. Dieser wird im Pianissimo in den verminderten Sextakkord g-b-e und den verminderten Septakkord auf gis weitergeführt, womit im nächsten Takt 128 die Dominante a für 29 Takte mit viertaktiger Auslenkung nach B erreicht ist.

Hinzuweisen ist auch noch auf die Synkopierungen je Thementakt durch die Viola in Takt 113-119, die ein Vorwärtsdrängen bewirken und die jeweils in den ersten beiden Takten (am Schluss in drei Takten) geforderten Sforzati. Weiters ist auch die Pausensetzung in den Takten 121-125 interessant, die eine Umbewertung von Abtaktigkeit zu Auftaktigkeit bewirkt. Gleichzeitig findet ein abrupter Abbruch in der Dynamik vom Fortissimo in das Pianissimo stat.

Auf die ausgedehnte Dominantvorbereitung folgt ab Takt 157 das Rondothema, das im Takt 173 von der Coda <sup>113</sup> abgelöst wird. Diese bildet über dem Orgelpunkt D eine

---

<sup>113</sup> Zsako S. 337: "The finale of #6/3 [= op.1/6/3] has an especially long coda that also provides new thematic material."

Kadenz des Quartetts mit anschließender Solokadenz der Violine 1. Ab Takt 193 leitet diese mit gebrochenem Septakkord und Dominantseptnonakkord zu einem Terzduett der beiden Violinen über, das im Pianissimo abläuft. Ab Takt 216 wird ein mehrmaliger Anlauf zur Wiederaufnahme der achttaktigen Periode des Rondothemas unternommen, der durch zweimalige Generalpause verzögert wird. Beim Eintritt des Vordersatzes in Takt 222 ist das Pianissimo aufrecht, für den Nachsatz und die Schlussakkorde ist jedoch Forte vorgeschrieben.

### *Detailübersicht*

A	(Takt 1-16)
B	(Takt 17-32)
Überleitung	(Takt 33-60)
A	(Takt 61-76)
C	(Takt 77-128)
Überleitung	(Takt 129-156)
A	(Takt 157-172)
Coda	(Takt 173-233)

# Streichquartette op. 2 Ben 307-312

## Op. 2/1, Ben 307

### 1. Satz: Allegro

*A-Dur, 4/4 Takt , 197 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-86)

Das Kernelement des Hauptsatzes fußt auf der Hornquint aus kleiner Sext, Quint und großer Terz in den beiden Violinen. Durch Fortführung der Terz zur Dominante wird ein zweitaktiges Motiv gebildet, das in den beiden Unterstimmen durch absteigende Dreiklangsbrechung im zweiten Takt im Violoncello und Einzelviertel am Taktbeginn in der Viola harmonisiert wird. Die Wiederholung in ansteigender Sequenz unter Entfall der Sext bringt eine Umkehr von Tonika und Dominante. Schließlich verschwindet im Auftakt zu Takt 5, in dem erstmals die Subdominante erscheint, auch die Quint, sodass sich eine ausschließliche Terzenbewegung ergibt. Durch die Sforzatovorzeichnung in der zweiten Takthälfte auf der halben Note fis<sup>2</sup> entsteht am Höhepunkt des Melodieanstiegs ein jäher rhythmischer Schwerpunkt, der durch die kleine Sechzehntel-Achtel-Figur im Violoncello gemildert wird. Hier tritt zusätzlich eine Verkürzung auf einen Takt ein. Nach dessen Wiederholung erfolgt in den Takten 7 und 8 eine vollständige Kadenz, die als weitere Steigerung aus den absteigenden Achteln der beiden vorherigen Takte eine Vergrößerung mit Vorhaltsbewegung ausbildet.

In der Wiederholung des Achttakters wird die Führung der Ober- und Unterstimmen umgekehrt. Besonders ist darauf zu verweisen, dass das Violoncello darüber hinaus melodieführend über der Viola liegt und damit einen besonders intensiven

Klangeindruck vermittelt.<sup>114</sup> Als Klangbalance dazu werden die begleitende Dreiklangsbrechung und das Bassmotiv aus Takt 5 von beiden Geigen im Einklang gebracht. Die Vorhaltsbildungen der Takte 7 und 8 werden in Takt 15 in Achtel übergeführt, Taktunterdrückung entsteht durch Einsatz des nächsten Abschnitts auf dem Schlussakkord der Periode.

Für die Großgliederung des Satzes spielt dieser erste Abschnitt (Takt 1-16) eine besondere Rolle, da er sich nicht am Beginn der Reprise (Takt 106) findet, sondern erst in Takt 177 ohne Taktunterdrückung wieder auftaucht. Der Eintritt der je zwei Stimmen erfolgt in umgekehrter Reihenfolge, sodass der vorher erstickte Takt nun als Takt 183 aufscheint. Die Wiederholung in den Takten 184-191 bringt eine oktavierende Höherlegung der Violine 1 und eine Parallelführung mit der zwei Oktaven tiefer liegenden Viola. Das Violoncello verbreitert in den Takten 184 und 186 durch je eine Viertel am Taktbeginn das Bassfundament, während die Eins in der Art der Exposition in den Folgetakten 185 und 187 in der Viola entfällt.

Das zweite Element des Hauptgedankens findet sich in den Takten 16 -25. Dieser groß ausgeführte, auf der Tonika kadenzierende Dreiklangsmelodiebogen in der Violine 1 über dem Akkordteppich der anderen drei Instrumente besteht aus drei Teilen. Einem Dreitakter (I-V), seiner Sequenzierung (V-I) und einem Viertakter, in dem in den Takten 22-23 die melodische Bewegungsrichtung zunächst vertauscht wird, um dann in den drei Oberstimmen über eine Oktav hinweg in eine parallel geführte Abwärtsbewegung überzugehen. Die Kadenz wird durch die Miteinbeziehung der Subdominante in Takt 23 komplettiert.

Die Überleitung zum Seitensatz (Takete 26-47) ist vielfältig strukturiert. Die Hornquinte des ersten Motivs erscheint nun in rückläufiger Form (Terz-Quint-Sext) und in marschartiger Rhythmisierung. Die vorgeschaltete fallende Quart kann als verkürzte Bezugnahme zu Takt 22 und die Sechzehntelfigur des Taktes 28 als Wiederaufnahme des Laufes aus Takt 21 gesehen werden. Fallende Quart und Rhythmusmodell bestimmen auch die kurze Durchführung des Satzes (Takt 92-105). In der Reprise

---

<sup>114</sup> Zsako, S. 140: „The first violin's theme frequently returns in a lower voice. [...] Another effect is achieved by the involvement of all members of the quartet, as in #7/1, where the initial statement of the theme by both violins is repeated in the darker colors of viola and cello.”

erscheint die Hornquint alternierend in Normalgestalt und rückläufig abwechselnd zwischen den beiden Oberstimmen und den tiefen Stimmen (Takt 117-120). Anschließend wird die Sechzehntelfigur in den Oberstimmen im Quartabstand imitiert und über die Rhythmusfigur gelegt (Takt 121-124).

Doch zurück zur Überleitung. In Takt 36 wird die Tonika über die Doppeldominante verlassen und durch eine dreitaktige Sechzehntelkette in Violine 1 Richtung Dominantkadenz geführt. Durch den abrupten Eintritt von e-Moll, verstärkt durch die Synkopierungen und die Weiterführung über C-Dur und den verminderten Septakkord auf ais wird die Doppeldominante erreicht, aber durch ihre Sept in Takt 45 und das Pendeln  $H-E^6_4$  in Takt 46 als V von E deklariert.

Der Seitensatz tritt über die Doppeldominante ein und schwankt zunächst zwischen ais und a und kadenziert in Takt 55 zur Dominanttonart. Nach der Themenwiederholung mit vertauschten Stimmen erfolgt die endgültige Rückkehr nach E-Dur. Die anschließende Kadenzperiode (Takt 65-78) wird von der Violine 1 virtuos unter Begleitung der anderen Instrumente gestaltet.<sup>115</sup>

Die abschließende Coda bringt zunächst ein zweitaktiges Wechselspiel zwischen den drei tieferen Stimmen und einem kleinen Motiv der Violine 1 im Pianissimo, dessen variierte Wiederholung, die Verkürzung auf einen Takt mit Wiederholung und die Einmündung in den auf drei Takte ausgelegten und kräftig zu spielenden Dominantdreiklang.

### **Durchführung (Takt 87-105)**

Die Unisonoeinleitung der Durchführung ist die Wiederaufnahme des Anfangsmotivs des Satzes in kräftiger Dynamik. Sie führt chromatisch zum Orgelpunkt C im Violoncello.<sup>116</sup>

Die Mittelstimmen bringen dazu ein breites Akkordtremolo auf der ersten und fünften Stufe von C-Dur. Die Violine 1 bezieht das melodische Material aus den Takten 2-3 sowie

---

<sup>115</sup> Kim, S. 109, spricht von "The Violin Solo Concerto-like Passages in Pleyel's Quartets".

<sup>116</sup> Zsako, Tabelle S. 183 betont den Terzbezug zwischen dem Ende der Exposition und dem Durchführungsbeginn (E – C). Er stellt dabei fest, dass Pleyel in Streichquartetten mit Terzenbezug zwischen Schluss der Exposition und Durchführung eine besondere Vorliebe für Orgelpunkte entwickelt hat (S. 188).

23.

Für den weiteren Verlauf der Durchführung wird auf die fallende Quart und die nachfolgende marschartige Rhythmisierung der Überleitung Bezug genommen (Takt 26-27). Der Quartfall erscheint zuerst im Violoncello von c<sup>1</sup> nach g (Takt 92-93), nachfolgend in der Violine 1 und durch die Hinwendung nach a-Moll in der Violine 2 von a<sup>1</sup> nach e<sup>1</sup>. Nach Wegfall der Quart wird der Marschrhythmus beibehalten und in chromatischen Akkorden über die Dominante von fis die Satzdominante im „perdendosi“ erreicht.

### **Reprise (Takt 106-197)**

Der Verlauf der Reprise bewegt sich im Formschema mit der oben besprochenen Ausnahme des Eintrittsmotivs<sup>117</sup>. Dies führt am Schluss dazu, dass nach Abschluss der Coda in Takt 175 durch die Wiederaufnahme des Anfangsmotivs des Satzes ein starker Überraschungseffekt eintritt, der durch die umgekehrte Reihenfolge des Eintritts zusätzlich verstärkt wird. Das in den Takten 192-193 nachgestellte und 194-195 wiederholte Motiv ist eine Ableitung aus Takt 1/2. Auch die in Takt 195 ansteigende Tonleiter zum Schlussdreiklang wurde motivisch schon in Takt 28 verwendet.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-86)

Durchführung (Takt 87-105)

Reprise (Takt 106-197)

---

<sup>117</sup> Kim, S. 66. verweist darauf, dass die Reprise mit einem anderen Thema als die Exposition beginnt. Zsako, S.220, verweist ebenso darauf, dass das eröffnende Thema eliminiert wird und dann meist größtenteils in der Coda auftaucht.

Zsako, S. 235: "The most interesting codas appear in those movements where the motto, eliminated or shortened at the beginning of the recapitulation, is taken up in the coda instead. Since this device has the primary effect of exchanging the sequence of thematic groups, the result is usually no more than a thematic reminder of, or closing reference to, the very beginning of the movement. Pleyel followed this procedure more frequently in his earlier and later works (#3/1, #4/1, #7/1 [...])."

## *Detailübersicht*

### **Exposition** (Takt 1-86)

#### Hauptgedanke

Hauptthema 1 (Takt 1-15)

Hauptthema 2 (Takt 16-25)

Überleitung (Takt 26-47)

#### Seitensatz

Seitenthema (Takt 48-56)

Seitenthema mit Stimmentausch (Takt 57-64)

Kadenzperiode (Takt 65-78)

Coda (Takt 79-86)

### **Durchführung** (Takt 87-105)

Hauptthemenbezug (Takt 87-91)

Bezug auf Takt 26-27 (Takt 92-105)

### **Reprise** (Takt 106-197)

#### Hauptgedanke

Hauptthema 2 (Takt 106-115)

Überleitung (Takt 116-135)

#### Seitengedanke

Seitenthema (Takt 136-144)



Seitenthema mit Stimmentausch (Takt 145-152)

Kadenzperiode (Takt 153-167)

Coda (Takt 168-175)

Hauptgedanke

Hauptthema 1 (Takt 176-191)

Coda (Takt 192-197)

## 2. Satz: Andante grazioso

*a-Moll, 6/8 Takt, con sordini, 107 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition**<sup>118</sup> (Takt 1-45)

Das Hauptthema ist eine achttaktige Periode im strengen Sinn, deren Vordersatz mit der Dominante und deren Nachsatz auf der Tonika schließt. Vorder- und Nachsatz unterscheiden sich nur in den Schlüssen. Beiden ist auch gemein die scharfe Kontrastierung von Staccato und Legato, sowie der neapolitanische Sextakkord.

Die Überleitung beginnt mit Repetitionen von Violine 1 auf  $c^2$ , das vom Hörer zunächst als *a-Moll* zugehörig empfunden wird, aber in den Folgetakten  $C^7_3$ - $F$ - $C^7_5$  zugeordnet erscheint. Ähnlich wird das von Violine 1 in Takt 13 aufgenommene  $f^2$  harmonisch zunächst als *F-Dur* weitergedacht und erst in den folgenden zwei Takten mit *d-Moll* (verminderter Septakkord auf *cis*) in Verbindung gebracht. Über den Quartsextakkord der dritten Stufe von *a-Moll* wird schließlich die Nebendominante *G* erreicht.

---

<sup>118</sup> Zsako, S. 242, bezeichnet diesen Satz als einen der wenigen langsamen Sätze mit Sonatensatzform.

Der Seitengedanke in C-Dur bringt im Seitenthema 1 (ab Takt 17) eine Reduktion auf den Ton  $g^2$ , der mit einem Doppelschlag (fis!) umspielt wird. Gleichzeitig findet eine wellenförmige Wechselnotenbewegung statt, die im Wechsel zwischen Tonika und Dominante abläuft. Erneut (siehe Takt 14) wird der verminderte Septakkord in gebrochener Form (Takt 24) und anschließend als Akkord (Takt 25-27) eingesetzt. Nach der abschließenden Überleitung im Takt 34 tritt ein weiteres zweitaktiges Motiv in den Takten 35-36 ein, das in den Takten 37-38 wiederholt wird. Auch hier finden die Doppelschläge Verwendung. Diese werden auch über dem Orgelpunkt C erneut unter Begleitung der Mittelstimmen in Sechzehnteln weitergeführt. Auch hier liegt ein Zweitakter und seine Wiederholung vor (Takte 39-40, 41-42). Die abschließenden Takte 43-45 behalten die Doppelschläge bei.

Im Abschnitt ab Takt 35 liegt eine melodische Auffüllung der ursprünglichen Einzeltöne in den Takten 17-18 (Seitenthema 1) in zwei Schritten bei zunehmendem Tonumfang vor, sodass man hier ein Seitenthema 2 annehmen kann. Der zweite Ausbauschritt erfolgt über dem Orgelpunkt C, der über siebeneinhalb Takte vom Violoncello in Oktaven gehalten wird.

### **Durchführung** (Takt 46-72)

Die Durchführung ab Takt 46 nimmt in a-Moll Bezug auf das Seitenthema 1. Im Takt 53 wird der übermäßige Quintsextakkord auf F erreicht und anschließend nach E-Dur aufgelöst. Danach bewegen sich die drei unteren Stimmen im Unisono von E über D nach C und es wird die Überleitung der Takte 9-16 aufgegriffen.  $C^7$  und  $F_5$  werden taktweise und schließlich halbtaktig (Takt 61-62) gependelt. In Takt 63 endet diese Bewegung auf F und über den verminderten Septakkord  $cis^7_3$  wird überraschend in den Takten 64-68 eine Quintfallimitation als polyphones Element in den Violinen eingeschoben. Anschließend erfolgt die Rückkehr zur Motivil der Überleitung mit der Modulation zur Dominante von a-Moll in Takt (Takt 70-72).

### **Reprise** (Takt 73-107)

Die Reprise beginnt mit dem Seitengedanken<sup>119</sup> und ist mit Ausnahme des Taktes 80 eine Transposition der Takte 17-51. Der Takt 80 ist melodisch eine weitere Wiederholung der Takte 22 und 23. Dabei werden Quart und Oktavsprung um die Dezime steigernd erweitert. Harmonisch bedeutet dies, dass der Bass chromatisch von cis über d nach dis geführt wird und der verminderte Septakkord um einen Takt nach hinten im Sinne einer weiteren Steigerung verschoben wird. Als Schluss des Satzes<sup>120</sup> erscheint das Hauptthema in verkürzter, variiertes Form - ähnlich wie im ersten Satz von Mozarts Klaviersonate KV 311 (284c) - und endet in a-Moll.

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-45)

Durchführung (Takt 46-72)

Reprise (Takt 73-107)

### *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-45)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8) Achttaktige Periode

Überleitung (Takt 9-16)

Seitengedanke (Takt 17-45) Paralleltart

Seitenthema 1 (Takt 17-34)

Seitenthema 2 (Takt 35-45)

---

<sup>119</sup> Zsako, S. 244f., verweist auf die in diesem Satz umgekehrte Reprise, in der das Hauptthema nur in verkürzter Form am Satzschluss, quasi als Codetta erscheint.

Kim, S. 72, stellt fest, dass die Reprise mit dem Seitenthema auf der Tonika beginnt.

<sup>120</sup> Kim, S. 72: "The coda in op. 2/1/ii begins with the opening motive of the primary theme".

### **Durchführung** (Takt 46-72)

Seitenthema 1 (Takt 46-56) a- Moll

Überleitung (Takt 57-72) F-Dur

Einschub Quintfallimitation (Takt 64-68)

### **Reprise** (Takt 73-107)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 73-91) a-Moll

Seitenthema 2 (Takt 92-99) a-Moll

Coda (Takt 100-107) variiertes Hauptthema

## 3. Satz: Menuetto. Trio. Menuetto

*A-Dur, 20 Takte senza sordini (Menuetto) 28 Takte (Trio), 30 Takte (Menuetto)*

### *Satzanalyse*

#### **Menuett** (Takt 1-21)

Das Menuett hat eine dreiteilige Anlage mit kurzem, viertaktigem Mittelteil auf der Dominante. Der a-Teil besteht aus zweimal vier Takten, die ansteigend sequenzierend aufeinander folgen und ist als achttaktige Periode mit Halb- und Ganzschluss angelegt. Innerhalb von Vorder- und Nachsatz ist die melodische Linie abfallend.

Der Vordersatz wendet sich schon in Takt 2 zur sechsten und in Takt 3 zur zweiten Stufe. Ungewöhnlich ist auch, dass der Nachsatz ohne klare tonartliche Zuordnung beginnt, da das Violoncello erst auf Schlag zwei einsetzt: der unvollständige Dreiklang wird dadurch überraschend mit H zum Molldreiklang ergänzt. Die aus Takt 3 übernommene Rhythmisierung kommt im Violoncello, geschärft durch die Pause, nur hier vor. Die Vorhaltsbildungen durch den Quartsextakkord in Takt 2 werden in Takt 6 durch eis

(Halbe!) im Violoncello und den erst auf das 3. Viertel folgenden Quartsextakkord, der spätestens mit dem letzten Taktachtel nach fis-Moll aufgelöst wird, schmerzhaft geschärft.

Im a-Teil werden die Violinen oktavierend geführt, sodass ein Kontrast zum vierstimmigen b-Teil vorliegt. Außerdem bewegen sie sich in den ersten sechs Takten in Terz-/ Dezimenparallelen mit der Viola, während das Violoncello die Basslinie eigenständig gestaltet. In den Takten 7-8 verlässt die Viola die Parallelführung der Violinen.

Vom Melodischen her unterscheiden sich die beiden Anfangstakte in der Rhythmisierung von Takt drei. Diese findet sich auch im Violoncello in Takt 5 sowie auch nur in den beiden Violinen im Takt 7. Die Vortragsbezeichnung für den a-Teil lautet dolce, wobei gleichzeitig senza Sordini vorgeschrieben ist.

Eine weitere, kontrastierende Variante, liegt im Mittelteil mit dem Orgelpunkt e vor, wo die beiden Mittelstimmen den Rhythmus von Takt 3 übernehmen, hier aber mit der dynamischen Vorschrift poco f. Es kommt zu einem zweitaktigen Dialog zwischen den Mittelstimmen und der Melodieführung der Violine 1, der wiederholt wird. Erhalten bleibt dabei vom Teil a die ansteigende Sequenzierung.

Für die anschließende Wiederholung des a-Teils fehlen dynamische Angaben (auch in der Ausgabe von Götz<sup>121</sup>).

### **Trio (Takt 22-49)**

Das Trio mit seinen Akkordbrechungen wird im gesamten Ablauf vom daktylischen Versfuß beherrscht. Der c-Teil, ebenfalls in A-Dur, besteht aus vier plus sechs Takten und kadenziert nach E-Dur. Der achttaktige d-Teil beginnt zunächst in e-Moll und kehrt über h-Moll nach A-Dur zurück, wo er mit Halbschluss auf der Dominante E schließt (Takt 39). Die Wiederholung des c-Teils erfolgt in den Takten 40-43 und ist ident mit den Takten

---

<sup>121</sup> Götz, Digitalisat : HEMU Conservatoire de Lausanne

22-25. Im folgenden sechstaktigen Abschnitt tritt durch die Einbeziehung der Subdominante (Takt 45) eine Variierung und damit eine komplette Schlusskadenz ein.

Da die Wiederkehr des Menuettteils<sup>122</sup> mit einer zusätzlichen zehntaktigen Coda ausgestattet ist, wurde dieser Teil anstelle eines Da capo, auch in der Ausgabe von Götz, erneut gedruckt.<sup>123</sup> Dabei findet sich für den a-Teil erneut ein Wiederholungszeichen. Auffallend ist, dass das Menuett mit nachfolgender Generalpause auf Unisono A schließt. Die Coda, bestehend aus zwei kadenzierende Zweitaktern (jeweils mit Generalpausen), greift dann nochmals im poco f auf die Parallelführung der Violinen und der Viola der Anfangsperiode zurück und verebbt im pp im Tonikadreiklang (Terzschluss).

### *Detailübersicht*

#### Menuett

a (Takt 1-8)

b (Takt 9-12)

a (Takt 13-20/21)

#### Trio

c (Takt 22-31)

d (Takt 32-39)

c' (Takt 40-49)

#### Menuett

a (Takt 50-57)

b (Takt 58-61)

---

<sup>122</sup> Zsako, S. 283: "Movement 7/3 [= op. 2/1/3] has a modified minuet return."

<sup>123</sup> Kim, S.95: "The second minuet in Op. 2/1/iii is written out again, followed by a coda."

a (Takt 62-69)

Coda (Takt 70-79)

## Op. 2/2, Ben 308

### 1. Satz: Allegro moderato

*C-Dur, 4/4 Takt, 117 Takte.*

#### *Satzanalyse*

##### **Exposition** (Takt 1–43)

Der Hauptgedanke des Satzes umfasst die Takte 1-17. Das erste Thema besteht aus einer von der Quint absteigenden Dreiklangszerlegung mit Halbschluss (Takt 1-2), die nach einer Achtelpunktierung im lombardischen Rhythmus weitergeführt wird. Auffallend ist die lange Pause im zweiten Takt (2.-4. Viertel). In der Sequenzierung auf der zweiten Stufe wird diese durch eine ansteigende Sechzehntelbewegung in Violine 1 gefüllt. Diese wird in Takt 5 reduziert und sequenziert und im Takt 6 abkadenziiert. Durch die nachschlagende Akkordbegleitung auf den leichten Taktteilen ergibt sich eine stärkere Gewichtung des dritten Viertels in Takt 6, die durch die nachfolgende Pause unterstrichen wird. Die Wiederholung (Takt 7-8) bringt dann überraschend die Fermate auf dem Tonikaseptakkord in Sekundakkordstellung auf dem vierten Schlag mit nachfolgender Abkadenzierung unter Verwendung von Sechzehnteltriolen. Diese Art der Verwendung des Septakkords wird für den gesamten Satz bestimmend (Takt 23, 36, 78, 79, 80 und die Analogstellen in der Reprise). Auch die Sechzehnteltriolen werden in verschiedenen Ausformungen zu einem wesentlichen Merkmal des Satzes in Exposition und Reprise.

Das zweite Thema des Hauptgedankens stellt eine modulierende Überleitung dar, setzt in starker Kontrastdynamik ( $ff > p$ ) mit der zweiten Takthälfte von Takt 10 in der Violine 2 ein und wird von der Viola imitiert. Worauf der Quartsprung in beide Richtungen als

Melodieelement, verziert durch Doppelschlag und Anbindung des jeweils vierten Achtels an die schweren Taktteile, von Violine 1 aufgenommen wird. Durch Verkürzung der halbtaktigen Anlage Tonika - Dominante auf Viertel und Weiterführung in das Unisono mit Einbeziehung der sechsten Stufe und die verstärkende Verwendung der Sechzehnteltriolen in Takt 17 wird die Dominante endgültig erreicht.

Für das Verlassen der Tonart nach G-Dur ist die schon in Takt 9-10 und Takt 17 für die Kadenz eingesetzte triolische Sechzehntelfigur, die jetzt in neuen Ausformungen eintritt, ab Takt 18 bestimmend. Die Figur wechselt von Violine 1 imitierend zur Violine 2 (Takt 20), wobei die melodische Kontur durch fallende Quart und absteigende Oktavskala gekennzeichnet ist. Gleichzeitig tritt ein neues, sequenzierendes Eintaktmodell in der Oberstimme auf, das auf den Dominantsekundakkord von G-Dur führt und als 1. Thema des Seitensatzes fungiert.

Ab Takt 24 liegt die Sechzehntelbewegung ausschließlich in Violine 1, die anderen Instrumente begleiten im Unisono in Achteln. Die Sechzehntelfiguren werden variiert und bewegen sich in Takt 24 im Wechselnotencharakter (Achtel mit Terzen-Über- und Unterschlag), in Takt 25 in absteigenden Terzen und in der ersten Takthälfte von Takt 26 in gebrochenen, absteigenden Dreiklängen. Der Bewegungsablauf dieser Überleitung ist zusätzlich von starker Kontrastdynamik geprägt. Hinzuweisen ist auch darauf, dass sich in Takt 26 beim Beginn der Wiederholung die Taktgewichtung um einen halben Takt verschiebt.

Das viertaktige, zweite Thema des Seitengedankens setzt auftaktig mit Takt 30 ein. Unmittelbar anschließend wird in die Unterterztonart Es-Dur gewechselt und kadenziert. Es folgen in den Unterstimmen drei Sextolen, die sich im Unisono in aufsteigenden Skalen mit Oktavsprung nach unten zum Dominantsekundakkord von G-Dur in der zweiten Takthälfte von Takt 36 bewegen. Die halbtaktige Basslinie bewegt sich dabei chromatisch sequenzierend von es über d und cis nach c. Violine 1 verstärkt durch Doppelgriffe auf das je vierte Achtel die Sforzati in den tiefen Stimmen. Die Dynamik der Takte 33-36 steigt vom Pianissimo über Piano zum Fortissimo und fällt beim Dissonanzakkord ( $D^7_2$ ) in Takt 36 ins Piano zurück.



In der Schlussgruppe (Takt 37-43) wird die durchlaufende Figurierung der Sechzehntelsextolen erneut mehrfach variiert. Dynamisch laufen die ersten vier Takte im Forte ab, die letzten drei Takte hingegen im Piano ansteigender Skalen in den beiden Unterstimmen und fallender Terzen in den Violinen. Für die zwei letzten Akkorde ist dann erneut Forte vorgeschrieben.

### **Durchführung** (Takt 44–70)

Die Durchführung wird im ersten Abschnitt aus dem Motiv des Satzanfangs entwickelt. Ausgehend vom verminderten Septakkord wird in die Dominante der zweiten Stufe und in der Sequenzierung in die Satzdominante kadenziert. In den folgenden drei Takten wandert das auf einen Takt verkürzte Motiv in den Bass und bewegt sich jeweils vom Grundton von C-Dur über die Zwischendominante E in die sechste Stufe a-Moll. Die drei Oberstimmen bilden darüber liegende Akkorde. Schließlich übernimmt Violine 1 wieder die Stimmführung (Takt 51), diesmal mit im lombardischen Rhythmus nach oben schlagenden Intervallen. Harmonisch wird ausgehend vom neapolitanischen Sextakkord über die verminderten Septakkorde auf d und dis der E-Dur Dreiklang erreicht. Besondere Bedeutung kommt in diesem Abschnitt dem ständigen Wechsel zwischen forte und piano zu.<sup>124</sup>

Hier setzt nach einer halbtaktigen Generalpause das zweite Thema des Seitensatzes in a-Moll ein (Takt 55). In Parallele zu Takt 50-51 erfolgt über den neapolitanischen Sextakkord eine Wiederholung in B-Dur, nur von den Violinen gespielt. Den Abschluss bildet eine kleine Imitation auf der Nebendominante der zweiten Stufe und die Rückkehr zur Tonika über  $A^7_3$  und  $G^7_3$ .<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Zsako S. 211 verwendet in seiner Besprechung der Durchführung für den lombardischen Rhythmus die Bezeichnung „scotch-snap“.

<sup>125</sup> Zsako S. 179 bezeichnet Durchführungen, die beinahe kein Material der Exposition verarbeiten, als „Pseudo - Developments“ und zählt dazu die Sätze #8/1, #10/4 und #12/1 [= op. 2/2/1, op. 2/4/4, op. 2/6/1].

## **Reprise** (Takt 71–117)

In der Reprise erscheint der Takt 8 vergrößert in den Takten 78-80. Wieder erscheinen die Septakkorde jeweils auf unbetonte Taktzeit und werden durch Fermaten gedehnt. Das zweite Thema des Hauptsatzes (Takt 11-12) wird durch eine vierstimmige Imitation ausgebaut. Außerdem setzt es im Gegensatz zur Exposition abtaktig ein. Daraus folgt, dass die Überleitungstakte bis zum Eintritt des Seitenthemas 1 um eineinhalb Takte verlängert werden. Diese werden im triolischen Wechselspiel der beiden Violinen gestaltet. Die weitere Unterlegung von Seitenthema 1 mit der Sextolenfigur wird anschließend anstatt von der Violine 2 von der Viola übernommen (Takt 95).

### *Satzübersicht*

Exposition	(Takt 1-43)
Durchführung	(Takt 44-70)
Reprise	(Takt 71-117)

### *Detailübersicht*

#### **Exposition** (Takt 1-43)

##### Hauptgedanke

Hauptthema 1 (Takt 1-10)

Hauptthema 2 (Takt 10-17)

##### Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 20-23)

Seitenthema 2 (Takt 30-33)

Schlussgruppe (Takt 37-42)

**Durchführung** (Takt 44-70)

Verarbeitung des Hauptthemas 1 (Takt 44-54)

Seitenthema 2 (Takt 55-66)

Überleitung (Takt 67-70)

**Reprise** (Takt 71-117)

## 2. Satz: Adagio cantabile

*F-Dur, 4/4 Takt, con sordini, 71 Takte.*

### *Satzanalyse*

**Exposition** (Takt 1-29)

Dieser Sonatensatz<sup>126</sup>, der eine starke Intimität ausstrahlt, ist für die Violine 1 komponiert, während den anderen drei Instrumenten fast ausschließlich stereotype Begleitfiguren zugeordnet sind. Dies gilt insbesondere für das Hauptthema und seine Ableitungen. Das Violoncello bringt auf Schlag eins und drei des Taktes den Grund- oder Basston und die mittleren Stimmen ergänzen den Halbtakt mit drei gleichbleibenden Akkordachteln.

Das Hauptthema umfasst die ersten acht Takte, bringt harmonisch im Vordersatz die erste und vierte Stufe und pendelt im Nachsatz in den Takten fünf und sechs halbtaktig zwischen Dominante und Tonika und erreicht über den Sextakkord der zweiten Stufe die Tonika über Quartsextakkord, Dominante und Dreifachvorhalt. Ein melodischer Bezug ist

---

<sup>126</sup> Zsako, S. 242, verweist darauf, dass hier einer der wenigen langsamen Sätze in regulärer Sonatensatzform innerhalb der dreisätzigen Streichquartette von op. 1 und 2 vorliegt.

aus dem Vergleich zwischen den Melodietönen zwei bis fünf der Violine 1 (Takt 1-2) und den abfallenden vier Sechzehntelnoten im Takt fünf zu erkennen.

In der Überleitung wird zunächst ein Viertakter entwickelt, der aus einem Eintaktmotiv (Takt 9), seiner Terzsequenz sowie einer zweitaktigen Entwicklung besteht und zur Dominante führt. Ab Takt dreizehn wird die Wechseldominante etabliert, chromatisch bereichert und die Melodie in Violine 1 bis zum  $d^3$  und mit dynamischen Vorzeichen ausgeweitet und in eine kleine Solokadenz weitergeführt, die in C-Dur im Takt 19 schließt.

Das Seitenthema wird über dem Orgelpunkt C des Violoncello entwickelt: zuerst in zweimal wiederholten ansteigenden Sexten zwischen der Viola und den im Oktavunisono geführten Violinen. Auffällig dissonant klingt das fis der Viola in den Takten 20-21. Die folgenden Takte 22-25 bestehen aus einem Zweitakter und seiner variierten Wiederholung. Die Parallelführung der Violinen und der Viola wird beibehalten. Die Takte 26-29 bilden die abschließende Coda im Pianissimo mit anschließender Generalpause und doppelter Fermate.

### **Durchführung** (Takt 30-53)

Die Durchführung wechselt von C-Dur nach As-Dur<sup>127</sup> und bringt eine fallende Melodie und anschließend die Umkehrung des Seitensatzbeginns im Unisono (Takt 34). In den Takten 35-38 wechselt das Tongeschlecht mittels eines verminderten Septakkords (Takt 35) nach f-Moll und die Melodie erhält einen ansteigenden Charakter. Die folgenden sechs Takte stehen harmonisch in Des-Dur. Sie bilden melodisch ein von  $as^2$  absteigendes Modell, das nach  $ges^2$  und  $f^2$  sequenziert wird. In Takt 45 erfolgt die Rückkehr zur Dominante von f-Moll. Im Wechselspiel der Ober- und Unterstimmen wird in Austerzung zunächst in den tiefen Instrumenten nochmals in Sekunden sequenziert, während die Oberstimmen in parallelen Oktaven antworten. Anschließend wird auch in den Oberstimmen mit geänderter Rhythmisierung das Seufzermotiv sequenzierend

---

<sup>127</sup> Zsako, S. 244: "The third related key at the conjunction of exposition and development, typical of Pleyel's sonata – allegros, occurs only in the F-major #8/2 [= op. 2/2/2] where the exposition closes in C-major, and the development opens in A flat-major."

verwendet. Der Abschluss der Durchführung erfolgt durch den übermäßigen Quintsextakkord auf Des und die Auflösung nach C.

### **Reprise** (Takt 54-71)

In der Reprise wird das Hauptthema unverändert übernommen, unmittelbar gefolgt vom Seitenthema auf der Satztonika. Dessen zweiter Abschnitt erfährt in der Klangfarbe insofern eine Änderung, als nunmehr Violine 1 und Viola in Oktavenparallelen einhergehen und Violine 2 dadurch simultan im Terz- Sextabstand zu den beiden anderen Instrumenten verläuft (siehe Takt 22-25). Dies bewirkt eine besondere, sehr weiche Klangfärbung. Die anschließende Coda verläuft wieder analog zur Exposition und verklingt im „perdendosi“.

Auffallend im gesamten Satz ist der häufige Einsatz der fallenden/steigenden Sekund mit anschließender Wiederholung des zweiten Intervalltons (Takt 2, 7/8, 9/10, 33, 34, 35, 38, 40, 42, 44, 45, 46-47, 52). Die Rhythmisierungen sind dabei unterschiedlich (Punktierung, gleiche Notenwerte). Auch kann die Sekund durch größere Intervalle ersetzt werden (Takt 4-5, 23-24, 24-25, 37, 38).

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-29)

Durchführung (Takt 30-53)

Reprise (Takt 54-71)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-29)

## Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8)

Überleitung (Takt 9-19)

## Seitengedanke

Seitenthema (Takt 20-26)

Coda (Takt 26-29)

## **Durchführung** (Takt 30-53)

Nach eintaktiger Einleitung auf As (Takt 30)

Viertaktgruppe As-Dur (Takt 31-34)

Viertaktgruppe f-Moll (Takt 35-38)

Viertaktgruppe Des-Dur (Takt 39- 42)

Dreitaktgruppe Modulation Des nach C (Takt 43-45)

Varianten von Seufzermotivik im Dialog der parallel geführten Ober- und Unterstimmen in f (Takt 46-51)

Abschluss mit  $\text{üDes } \text{5}^6$  und Dominantdreiklang und melodischer Überleitung in Violine 1

## **Reprise** (Takt 54-71)

Hauptthema (Takt 54-61)

Seitenthema (Takt 62-68)

Coda (Takt 68-71)

### 3. Satz: Finale – Allegro

*C-Dur, 6/8 Takt, 191 Takte.*

#### *Satzanalyse*

##### **Exposition** (Takt 1-90)

Das Hauptthema (Takt 1-21) im Pianissimo ist dem Bordun verpflichtet und wird durch die Unterbrechung in Takt 11 (Dominante) in zwei Abschnitte gegliedert. Die Melodieführung liegt in Violine 1, die sich im ersten Teil zwischen  $c^1$  und  $c^3$  bewegt und im zweiten Abschnitt den Tonraum von  $g^2$ - $g^3$  gestaltet. Ergänzend treten die Viola, die meist ganztaktig zwischen  $c^1$  und  $h$  pendelt und Violine 2 mit durchlaufenden Akkordzerlegungen in Achteln auf der Tonika und Dominante hinzu. Quintbordun, Quartsextakkordzerlegungen, Septimen ( $g$ - $f^1$  in der Violine 2) und 6/8 Takt entsprechen der Volksmusik-Imitation und sind dem Pastoraltypus<sup>128</sup> zuzuordnen.

Die Überleitung setzt im Takt 21 mit Fortissimo ein und ist im Gegensatz zum Hauptthema melodisch abfallend, zunächst im Unisono mit chromatischen Sforzati angelegt. Ab Takt 26 bildet die Violine 1 in absteigend sequenzierten Septakkordzerlegungen einen Kontrapunkt im selben Rhythmus zu dem in den Mittelstimmen im Wechsel weitergeführten Motiv der Takte 20-21. Schließlich erfolgt in Takt 34 die Rückkehr zum Anfangsbordun des Hauptthemas, der ab Takt 41 in die Wechseldominante verschoben und in Takt 46 abgeschlossen wird.

Das nun einsetzende Seitenthema 1 in G (Takt 47) besteht in einer virtuoson Kadenz aus durchlaufenden Sechzehnteln der Violine 1, die in ihrer zunächst zweitaktigen Grundstruktur von den anderen Instrumenten akkordisch mitgetragen wird. Ab Takt 53 tritt eine Verkürzung auf Eintaktigkeit ein und die Begleitung erfolgt im Achtelunisono.

---

<sup>128</sup> Seifert, Herbert: „Einige Thementypen des Barock bei Beethoven“.

Als topische Merkmale der Pastorale führt Hermann Jung in MGG<sup>2</sup> Sachteil Bd. 7 Sp. 1506 an: Liegende Bässe (Bordunquinten), diatonische Melodik geprägt von Quart-, Quint und Sextsprüngen, geringe harmonische Bewegung, wiegender Rhythmus (3/8, 6/8, 12/8 Takt, einfache Tonarten, typische Instrumentation (Holzbläser, Streicher).

Die Melodieführung der Violine 1 imitiert in den Takten 53-56 durch den Liegeton g die Volksinstrumente Drehleier beziehungsweise Dudelsack innerhalb einer Stimme. Diese bewegt sich im Quintraum und weitet sich dann bis zur Duodezime. Die Analogstelle findet sich in der Reprise in den Takten 122-126. Anstatt der Quinte wird hier die Oktave zum Bezugsintervall. Auch die Ausweitung erstreckt sich dann über zwei Oktaven. Der letzte Abschnitt ab Takt 59 bringt neben einer neuen, zunächst halbtaktigen Figuration der Violinstimme wieder durchgehende akkordische Begleitung in den anderen Stimmen. In den Takten 61-63 wird die Kadenzfigur zur Ganztaktigkeit geweitet, die Begleitung reduziert und schließlich mit Triller in G abgeschlossen.

Unmittelbar anschließend erscheint in den Takten 66-73 das Seitenthema 2 in G, das aus einem sequenzierenden Zweitakter der in Terzen geführten Violinen und dessen Wiederholung besteht. Auffallend ist die Oktavbegleitfigur der Viola, die ständig die Violoncellostimme komplementär rhythmisch kreuzt.

Mit Takt 74 erfolgt ein Rückgriff auf den abfallenden verminderten Septakkord der Überleitung (Takt 26-27), wobei hier im Gegensatz zu Takt 26 Fortissimo vorgeschrieben ist. Dafür ist das Motiv der Takte 76-77, das eine Affinität zum Fortissimo der Takte 22-23 aufweist, mit Piano überschrieben. Auch die Rückkehr zum hier auf Violoncello und Viola verteilten Quintbordon erfolgt wie in der Überleitung (ab Takt 35). Der Basston es ist dabei vermutlich als Neapolitaner von d zu interpretieren. Über die Wechseldominante wird in Takt 86 schließlich wieder die Dominante erreicht, auf die die viertaktige Coda folgt.

### **Durchführung (Takt 91-115)**

Die überaus kurze Durchführung nimmt nur insofern Bezug auf die Exposition, als die Begleitformel der Violine 2 vom Satzbeginn aufgenommen und bis Takt 109 beibehalten wird. Das melodische, zweitaktige Motiv der Violine 1 (Takt 94-95) findet sich nur hier. Harmonisch handelt es sich um einen sechstaktigen Bass in d-Moll (Takt 91-96), der nach B-Dur und c-Moll sequenziert wird. Bei Erreichen der Dominante G in Takt 109 entfällt die Achtelbewegung in der Violine 2. Das Motiv wird von den beiden Mittelstimmen in



Terzen und anschließend in Sexten übernommen sowie in durchbrochener Arbeit zwischen den Violinen und der Viola verkürzt, während das Violoncello auf dem Grundton G verharrt. Nach der Generalpause mit Fermate folgt die Reprise.

### **Reprise (Takt 116-191)**

Das Hauptthema tritt hier jedoch nicht mehr in Erscheinung.<sup>129</sup> Die Reprise beginnt unmittelbar mit dem Seitenthema 1 gefolgt vom Seitenthema 2, beide in C. Der Abschluss des Seitenthemas 1 ist nun in den Takten 132-135 etwas verändert und vom Tonumfang her zwischen  $g$  und  $g^3$  ausgebaut. Das Seitenthema 2 bleibt in der Quintversetzung unverändert. Die variierte Überleitung erfährt nur insofern eine Veränderung als in den Takten 152-155 die Viola zusätzlich zum Bordun eine ganztaktige Wechselnotenbewegung ausführt. Auch die viertaktige Coda schließt unmittelbar in Takt 159 an.

Überraschend ist die erneute Wiederaufnahme der Überleitung (Takt 22-40) vom Hauptthema zum Seitengedanken ab Takt 163. Sie entspricht bis auf den verspäteten Eintritt des Violoncello in Takt 172 bis zum Takt 181 genau dem ersten Auftreten. Die anschließenden zehn Takte verbleiben auf der Tonika. Das Motiv der Takte 180-181 wird in die Terz sequenziert und wiederholt. Der Satz schließt *perdendosi* in Terzlage.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-90)

Durchführung (Takt 91-115)

Reprise (Takt 116-191)

---

<sup>129</sup> Kim, S. 75: "In Pleyel's op. 2/2/iii [...], the recapitulations begin with a theme different from the primary theme."

## *Detailübersicht*

### **Exposition** (Takt 1-90)

#### Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-21)

Überleitung (Takt 22-46)

#### Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 47-65)

Seitenthema 2 (Takt 66-73)

Variierte Überleitung (Takt 74- 86)

Coda (Takt 87-90)

### **Durchführung** (Takt 91-115)

Neues melodisches Material über Begleitformel des Hauptthemas in Violine 2 (Takt 91-115)

### **Reprise** (Takt 116-191)

#### Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 116-137)

Seitenthema 2 (Takt 138-145)

Variierte Überleitung (Takt 146-158)

Coda (Takt 159-162)

Überleitung als zweite Coda (Takt 163-191)

## Op. 2/3, Ben 309

### 1. Satz: Adagio

*g-Moll, Alla breve, con sordini, 98 Takte.*

#### *Satzanalyse*

Die Beurteilung dieses Satzes fällt in der Literatur verschieden aus. Josef Klingenberg schrieb in seiner nicht fertiggestellten Münchener Dissertation 1928: „Schließlich sind noch einige freiere Formen zu erwähnen. Dazu zählt der trauermarschartige Mittelsatz (sic) im g-Moll Quartett (op. II/3), in dem der Marschrhythmus [...] in allen Stimmen durch den ganzen Satz hindurch festgehalten wird.“<sup>130</sup> In der Festschrift für Erich Schenk stellte derselbe Autor fest: „Der suitenhafte Einschlag (alle drei Sätze in der Grundtonart) ist im g-Moll-Quartett Nr. 3, dem ersten übrigens in der Molltonart, zu beobachten. Das rhythmische Grundmotiv, das in seiner strengen, fast ostinatohaft anmutenden Konsequenz der an sich freien Phantasiegestaltung im einleitenden Adagiosatz gegenübergestellt ist, hat Pleyel Haydns G-Dur-Sinfonie Nr. 47 (1772) entnommen.“<sup>131</sup>

Julius Zsako stellt in seiner Dissertation bei der Besprechung der dreisätzigen Streichquartette fest: „Three of these sonata-allegro second movements are in minor keys (#9/2, [...]), and are preceded by a freely constructed opening movement. [...] none of them includes more than one sonata-form movement.“<sup>132</sup>

Im eklatanten Widerspruch dazu sieht Jiesoon Kim im Adagiosatz eine Sonatensatzform. In der Übersichtsdarstellung gibt sie die Formteile mit Exposition Takt 1-40, Durchführung Takt 41-89 und Reprise Takt 90-98 an. Ihre Begründung lautet: „In op. 2/3/i, the second theme from the secondary group (2S) begins the recapitulation, which

---

<sup>130</sup> Klingenberg, Diss. 1928, II. Hauptteil S. 89. Der Satz erscheint jedoch nicht als Mittelsatz, sondern als Kopfsatz.

<sup>131</sup> Klingenberg, Festschrift für Erich Schenk 1962, S. 285.

<sup>132</sup> Zsako, Diss., S. 92. Die Zählung #9/2 entspricht dem Mittelsatz von op. 2/3. „Freely constructed“ bezieht sich somit auf den 1. Satz. Siehe auch Fn. 1 S. 241.

is only eight measures long. The development in op. 2/3/i is like a recapitulation, since the primary theme, transition, and the first theme, 1S, from the secondary group, appear in order, but in the >wrong< key."<sup>133</sup>

Es steht außer Zweifel, dass sich Argumente für die freie Gestaltung des Satzes, aber auch Affinitäten zur Sonatensatzform finden lassen. Dass der Satz rein äußerlich keine Abgrenzung im Sinne einer zu wiederholender Exposition aufweist, erschwert die Unterscheidung zusätzlich.

Das marschartige Motiv in seinen verschiedenen Nuancierungen dominiert das gesamte Satzgeschehen. Es findet sich sowohl in den Gegenüberstellungen einer Stimme gegen die anderen drei, als auch in der Aufteilung zwei gegen zwei oder in geschlossener, akkordischer Mehrstimmigkeit. Das Hauptthema endet in Takt 10 auf Halbschluss, der von g über den übermäßigen Quintsextakkord auf Es erreicht wird. Danach erfolgt die Modulation nach B.

Auch dort, wo ein zweiter Gedanke in der Paralleltonart erkennbar wird, ist das marschartige Motiv begleitend zur Stelle (Takt 17-18, 19-20). Unmittelbar anschließend (ab Takt 21) tritt die Rhythmusfigur, auch in Verkleinerung und in melodischer Gegenbewegung der Außenstimmen erneut als zweites Motiv wieder in den Vordergrund. Das Motiv der Takte 17-18 wird in der unmittelbaren Wiederholung in der Violine 1 variiert. Das Motiv der Takte 21-24 wird in der Wiederholung durch einen Kadenzanschub der Violine 1<sup>134</sup> auf zehn Takte gedehnt.

Das Ende der Exposition (Schlussgruppe Takt 35-40) wird nach Hornquinten der tiefen Stimmen im Wechselspiel mit Violine 1 und punktierten V-I Akkordschlägen des gesamten Quartetts auf B als vollkommener Ganzschluss mit anschließender Generalpause gebildet.

In der Durchführung dominiert wieder das Marschmotiv. Nach der Fortissimoeinleitung auf der Dominante und dem harmonisch wie in Takt 9-10 erreichten Halbschluss wird das Motiv zwischen Violoncello und den beiden Mittelstimmen halbtaktig imitiert.

---

<sup>133</sup> Kim, Diss., S.61 Übersichtsdarstellung; Zitat S. 66.

<sup>134</sup> Kim, S. 109, sieht die Passage wie in einem Soloviolenkonzert. Ähnliches liegt in den Takten 81-92 vor.

Währenddessen führt die Violine 1 eine neue, sequenzierende Sechzehntelfigur ein, die schließlich rein solistisch weitergeführt wird. Sie findet ihren Abschluss im Unisono aller Instrumente und anschließendem verminderten Septakkord auf C. Die auf die Generalpause folgenden zwei Takte leiten zur Tonika in Takt 59 und damit zur Reprise<sup>135</sup> über.

Diese beginnt (unter Andeutung des Hauptgedankens) mit dem Seitengedanken (Takt 59 entspricht Takt 16 der Exposition) auf der Subdominante c und seiner einfachen Wiederholung. Das zweite Motiv des Seitengedankens tritt nun als reine Rhythmusfigur in akkordischer Form vereinfacht auf, ergänzt durch die Bassfloskel im Violoncello (ab Takt 64). In Takt 67 findet sich ein Ansatz zur Kadenz nach g (Synkopen), der jedoch über den verminderten Septakkord auf es in den Trugschluss auf der sechsten Stufe führt. Nach der Wiederholung und der vollkommenen Kadenz in Es erfolgt ab Takt 74 die Überleitung zur Subdominante zu einer zwölftaktigen Kadenz der Violine 1 in virtuoson Triolen über Begleitakkorden der anderen Instrumente. Die zunächst in c-Moll ablaufende Kadenz wendet sich ab Takt 89-90 nach g-Moll (Kadenz).

In Takt 93 wird die Satzdominante erreicht, in der das Marschmotiv im Wechselspiel der beiden Violinen mit den tiefen Instrumenten durchbrochen erscheint und dann in den letzten vier Takten in der ursprünglichen Form zwischen Violine 1 und den beiden mittleren Instrumenten alterniert. Das Violoncello greift dazu als Basslinie auf die Figuration der Violine 1 aus den Takten 47 ff zurück.

Nach dieser Überlegung erscheint es durchaus möglich, diesen Satz als Variante der Sonatensatzform zu sehen, wenn auch mit vielen Freiheiten. Was jedoch kaum argumentierbar erscheint, ist eine nur achttaktige Reprise beginnend mit Takt 90.

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-40)

Durchführung (Takt 41-59)

---

<sup>135</sup> Kim, S. 66. Sie verweist darauf, dass die Reprise mit einem anderen Thema als die Exposition beginnt.

Reprise (Takt 60-98)

### *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-40)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-10)

Überleitung (Takt 11-16)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 17-20)

Seitenthema 2 (Takt 21-24)

(Takt 25-34)

Schlussgruppe (Takt 35-40)

**Durchführung** (Takt 41-59)

**Reprise** (Takt 60-98)

Seitenthema 1 (Takt 60)

## 2. Satz: Allegro assai

*g-Moll, Alla breve, senza sordini, 269 Takte.*

### *Satzanalyse*

Dieser Satz stellt innerhalb der Sonatensätze des Opus 2 insofern eine Besonderheit dar, als von der Tempovorschrift und der Taktzahl her innerhalb des Streichquartetts seine Position mit dem ersten Satz vertauscht ist. Da jedoch auch im sechsten Streichquartett dieses Opus (Ben 312) der zweite Satz ein Variationssatz ist, der in seiner Anlage gleichzeitig einem Rondo entspricht, könnte man im zu besprechenden Satz auch Experimentierfreude des Komponisten in der Anordnung der Sätze vermuten.

### **Exposition** (Takt 1-102)

Der Hauptgedanke besteht aus einem achttaktigen Hauptthema in Form einer achttaktigen Periode<sup>136</sup> und einer Überleitung von zweiundzwanzig Takten. Innerhalb dieser besteht eine klare Trennung in zwei Teile: imitatorisch durchlaufende Achtel zwischen Violine 1 und den beiden Mittelstimmen im Terzabstand. Von der Struktur handelt es sich um einen Zweitakter mit Fauxbourdoncharakter, seine Wiederholung und eine freiere, nach oben sequenzierende Abschlussgestaltung.

Die verschwiegene Takteins in Takt 15 bewirkt am Beginn des zweiten Teils der Überleitung ein eigenartiges Überraschungsmoment. Dieser Abschnitt ist geprägt von variierenden Unisonoformeln mit darübergelegten V-I-Akkorden der Violine 1, die in der Wiederholung gemeinsam mit Violine 2 synkopierend gesteigert werden. Den Abschluss bildet der Halbschluss auf der Dominante in Takt 30.

Der Seitengedanke nimmt im parallelen B-Dur in den ersten beiden Takten des Seitenthemas 1 das Hauptthema auf<sup>137</sup>, dieses jedoch nur in Violine 1 mit dem Begleitmotiv in Achteln statt in den beiden Unterstimmen in den Mittelstimmen und den Basstönen im Violoncello. Das Begleitmotiv des Hauptthemas, das dort nur über die ersten beiden Takte besteht, wird bis zum vierten Takt bei freier melodischer Fortführung in Violine 1 beibehalten. Das Seitenthema 1 wird in den Takten 35-43

---

<sup>136</sup> Zsako, S. 136, betont die rhythmische Entsprechung von Vorder- und Nachsatz, sowie die ansteigende Quart in beiden Satzteilen. Der gesamte Satz werde von dieser Anlage geprägt.

<sup>137</sup> Zsako, S. 160, verweist darauf, dass Pleyel hier mit der Übernahme von Teilen des Hauptthemas eines Mollsatzes in den Seitensatz der parallelen Durtonart dem Beispiel Haydns folgt.

dialogisierend weitergeführt: zwischen Violine 1 und Viola, Violine 2 und Violoncello. Den Abschluss bilden Terzenparallelen der beiden Violinen.

Das Überleitungsmotiv der Takte 9-10 wird mit seinen Wiederholungen in den Takten 43-48 wiederaufgenommen. Neu erscheint in der Viola ein absteigendes Tetrachord in halben Noten (Takt 45-46), das auch modifiziert wiederholt wird. Das Überleitungsmotiv erscheint danach im Violoncello (Takt 47-48). Dieses Tetrachord bekommt ab Takt 73 eine wesentliche Bedeutung als Seitenthema 2.

Doch zunächst tritt wieder motorisches Laufwerk in verschiedenen Varianten ein: zunächst imitierend zwischen Violine 1 und Viola, Violine 2 und Violoncello (siehe dazu auch die Takte 35-38) auf B – Es – F – g – F – B. Nach der Kadenz tritt ab Takt 56 ein zweitaktiges Unisono ein, das in Akkordbrechungen und -wiederholungen übergeht:

	e <sup>7V</sup>	F <sub>2</sub> <sup>7</sup>	B <sub>6</sub>	Es	B <sub>4</sub> <sup>6</sup>	F <sup>7</sup>	B <sub>6</sub>	Es	B <sub>4</sub> <sup>6</sup>	F <sup>7</sup>	B
Takt	58	60	62	63	64	65	66				

Die Akkordbrechungen der Viola von Takt 66-72 auf B und F mit Viertelauftakten der beiden Violinen bereiten das Seitenthema 2 der Takte 73-76 vor. Dieses ist polyphon mit einer im Tetrachord absteigenden Sekundvorhaltskette zwischen den beiden Violinen und einer Kontrapunktstimme in der Viola angelegt. Die Takte 76-82 und 83-86 sind eine leicht variierte vierstimmige Wiederholung der Takte 66-76. Die Viertelauftakte der Violinen werden dabei durch Oktavsprünge variiert.

Eine andere mögliche Sichtweise für das Seitenthema wäre, die Takte 66-76 im Gesamten als Seitenthema 2 (leicht variierte Wiederholung Takt 76-86) zu betrachten. Das absteigende Tetrachord der Takte 45-46 und seine unmittelbare Wiederholung wäre dann nur als erster Einstieg für das Seitenthema 2 zu sehen.

In den Takten 87-92 erfolgt im Fortissimo im zweimaligen Anlauf die Kadenz nach B in einem Unisono, das zusätzlich durch Achtelbewegung der Violine 1 in großen Sprüngen mit Austerzungen belebt wird. In der Coda findet das Achtelmotiv der ersten beiden Satzakte wieder Verwendung. Zusätzlich wird das Tetrachord des Seitenthemas 2 im Violoncello zitiert.



### Durchführung (Takt 103-189)

Am Beginn steht das Haupt- und gleichzeitige Seitenthema 1 in einer B-Dur Variante. Der Vordersatz ist zweistimmig, der Nachsatz wird durch Oktavverdoppelungen verstärkt. Nach einem Unisonoübergang nach c-Moll beginnt über der liegenden Stimme  $g/g^1$  in Violine 2 eine Imitation zwischen Violine 1 und den beiden Unterstimmen mit dem Themenkopf in Halben. Harmonisch wird ab Takt 121 von G nach d moduliert und dabei in Violine 1 auf das Tetrachord des Seitenthemas 2 angespielt.

Unter Wiederaufnahme der imitierenden Akkordbrechungen von Takt 49f erfolgt zunächst über dem Orgelpunkt D und  $cis^{7V}$  eine Imitation des Motivs im Wechselnotenspiel. Zusätzlich finden Synkopierungen mit Vierteln/Halben und Achteln/Sechzehnteln steigend Verwendung. Ab Takt 132 schließt ein taktweiser Quintfall  $g - C - F - B - e^V - A - d - A^7_5 - d_3 - e^V_3 - A$  an, der mit der Unisonobewegung der Takte 144-146 beendet wird und in die zweitaktigen Akkordbrechungen (in den letzten beiden Takten halbtaktig) der Takte 147-161 mündet:

	$gis^{7V}$	$- A^7_2$	$- fis^{7V}$	$- g$	$- cis^{7V}_5$	$- A^7_2$	$- d_3$	$- e^V_3$	$- d_4^6$	$- A^7$	$- d$
Takt	147	149	151	153	155	157	159		160		161

Ab Takt 162 wird der Beginn des Seitenthemas 2 (Takt 67-72) von Violine 1 und der Viola wiederaufgenommen. Die Begleitfigur in Achteln liegt in Violine 2 und im Violoncello wird zunächst der Themenkopf des Satzbeginns von der Quart zur Septim geweitet (Takt 166) und zweimal ansteigend sequenziert. Ab Takt 172 wird diese Figur zur Oktave mit Diminutionen erweitert und absteigend sequenziert. In Takt 177 wird die Satzdominante (Nonenakkord) erreicht, durch die Berührung der Wechseldominante (Takt 185) stabilisiert und die Durchführung in Takt 199 in D-Dur mit Generalpause abgeschlossen.

## **Reprise** (Takt 190-269)

Der Wiedereintritt des Hauptthemas erfolgt in der Variante Seitenthema 1. Von Takt 195-214 wird dem ersten Teil der Überleitung breiter Raum gegeben.<sup>138</sup> Nach einer Generalpause wird das Laufwerk der Takte 49-66 in verkürzter Form wieder aufgenommen (Takt 215-229) und anschließend der Komplex des Seitenthemas 2 mit Wiederholung in den Takten 230-255 in g-Moll ungekürzt gebracht. Auch die anschließende Coda ist eine Wiederholung der Coda in der Exposition. Vier zusätzliche Kadenztake beschließen den Satz.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-102)

Durchführung (Takt 103-189)

Reprise (Takt 190-269)

## *Detailübersicht*

### **Exposition** (Takt 1-102)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8)

Überleitung (Takt 9-30)

erste Motivgruppe (Takt 9-14; a)

zweite Motivgruppe (Takt 15-19; b)

dritte Motivgruppe (Takt 20-22; c)

---

<sup>138</sup> Zsako, S.223: "The new working-out of this motive and the compression of the others transform the recapitulation into a second development section."

vierte Motivgruppe (Takt 23-26; d)

Halbschluss (Takt 27-30)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 31-43)

Seitenthema 2 (Takt 45-46; 47-48; Viola)

Seitenthema 2 (Takt 73-76)

Seitenthema 2 (Takt 83-86)

Coda (Takt 93-102)

Seitenthema 2 (Takt 93-94; 95-96; Bass)

**Durchführung** (Takt 103-189)

Hauptthema (Takt 103-110) B-Dur

Überleitung nach c (Takt 111-112)

Imitation mit Themenkopf und Orgelpunkt g/g<sup>1</sup> in Violine 2

anschließender Fauxbourdon und Modulation nach A (Takt 117-126)

Orgelpunkt auf D (Takt 127-131)

taktweiser Quintfall g – C – F – B – e<sup>V</sup> – A – d – A<sup>7</sup><sub>5</sub> – d<sub>3</sub> – e<sup>V</sup><sub>3</sub> – A (Takt 132-142)

Harmonieabfolge (Takt 147-161):

gis<sup>7V</sup> – A<sup>7</sup><sub>2</sub> – fis<sup>7V</sup> – g – cis<sup>7V</sup><sub>5</sub> – A<sup>7</sup><sub>2</sub> – d<sub>3</sub> – e<sup>V</sup><sub>3</sub> – d<sub>4</sub><sup>6</sup> – A<sup>7</sup> – d

Takt 147 149 151 153 155 158 159 160 161

auftaktiger Harmoniewechsel A-d (Takt 162-165)

steigende Sequenz (Takt 166, 168, 170)

fallende Sequenz Es – D – c (Takt 172, 174, 176)

auftaktiger Harmoniewechsel  $\text{fis}^{7V}$   $\text{c}_4^6$  und Erreichen von  $\text{D}^7$  (Takt 178-182)

Kadenzierung g-Moll zum Halbschluss: g-c-WD-D (Takt 183-189)

### **Reprise** (Takt 190-269)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 190-194)

Seitenthema 2 (Takt 236-239)

Seitenthema 2 (Takt 246-249)

Coda (Takt 262-269)

Seitenthema 2 (Takt 256-257; 258-259; Bass)

## 3. Satz: Grazioso/ Maggiore

*g-Moll, 3/4 Takt, con sordini, 56/18 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Grazioso** (Takt 1-56)

Dem Satz fehlt die Bezeichnung Menuett und er ist nur mit *Grazioso con sordini* bezeichnet.<sup>139</sup>

Der Teil a gliedert sich in einen Achttakter in g-Moll, der auf der Dominante endet und in Takt 9 in eine Imitation in der Paralleltonart B-Dur eintritt. Diese betrifft alle vier Stimmen und erstreckt sich bis einschließlich Takt 16, worauf die Abkadenzierung nach B-Dur erfolgt.

---

<sup>139</sup> Kim, S.95: "Op. 2/3/iii is titled *grazioso* and *minore*." Verwechslung: statt *minore* muss es wohl *Maggiore* heißen (G-Dur). Sie zählt den Satz zu den Menuetten ebenso wie Zsako, S. 92, der das *Grazioso* im Dreiertakt auch zu den Menuetten zählt.

Der Mittelteil beginnt mit einem Achttakter in B-Dur, der aus einem Zweitaktmotiv in Violine 1, seiner Sequenzierung und einer viertaktigen Entwicklung besteht. Die Begleitung in den Mittelstimmen ähnelt dabei der Begleitung in den ersten Satzaktakten. Auch die Violine 1 in Takt 21-24 entspricht den ersten beiden Satzaktakten mit kleinen Varianten und sequenziert sie. Mit Takt 29 tritt eine viertaktige Entwicklung in Richtung g-Moll Dominante ein. Über den übermäßigen Quintsextakkord wird diese mit Takt 33 erreicht und mit einem neuen eintaktigen Motiv im Unisono aller vier Stimmen wiederholend befestigt.

Mit Takt 37 kehrt der Teil a mit seinem Achttakter notengleich wieder. Die anschließende Imitation erfolgt jedoch nicht in B-Dur, sondern wechselt das Tongeschlecht in die Grundtonart g-Moll.

### **Trio (Takt 57-74)**

Der Trioteil, der hier mit *Maggiore* überschrieben ist, steht in G-Dur und besteht aus zwei Teilen zu acht und zehn Takten. Der erste Abschnitt besteht aus zwei Viertakteinheiten und schließt auf der Dominante D. Die Takte 57-60 verbleiben in G-Dur, wenden sich am Ende über den verminderten Septakkord dis-fis-a-c nach e und weiter über den Sekundakkord d-e-g-b zum Quintsextakkord cis-e-g-a nach D-Dur (Takt 61-64).

Der zweite Teil ist kleingliedriger angelegt. Der sequenzierende Zweitakter wird auf eintaktige Abschnitte reduziert und in der Abschlusskadenz mit der Tonika G beendet. Im Menuett enden die Teile mit Ausnahme des Mittelteils b mit dem satztypischen Bass-Schluss aufwärts, im Trio abwärts.

Beim *Maggiore*-Teil handelt es sich um eine Solomelodie der Violine 1. Die Begleitung der übrigen Instrumente besteht größtenteils in nachschlagenden Vierteln auf zwei und drei. Reizvolle Varianten ergeben in den Takten 60-61, 63-64, wo bei nachschlagenden Vierteln im Folgetakt alle drei Taktviertel eintreten.

Andere Begleitmuster ergeben sich in den Takten 65-66, 67-68. Durch die Motivverkürzung ab Takt 69 gewinnt die Takteins Gewicht, bis dann in den letzten vier Takten die Viertelpausen als rhythmusgestaltend entfallen.

### *Satzübersicht*

a (Takt 1-20)

b (Takt 21-36)

a' (Takt 37-56)

Maggiore c (Takt 57-64)

d (Takt 65-74)

## Op. 2/4, Ben 310

### 1. Satz: Allegro

*Es-Dur, 4/4 Takt, 175 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-61)

Die Keimzelle für den Hauptgedanken ist das Zweitaktmotiv des Satzanfangs, das aus einer Wechselnotenbewegung und einer abfallenden Achtelbewegung der beiden Violinen in Terzen besteht. Nach der Sequenzierung tritt ein viertaktiger Nachsatz ein, der überlappend in die Tonika und damit in die Motivwiederholung kadenziert. In den variierten Wiederholungen des Motivs wird die Wechselnotenbewegung chromatisiert (Takt 10, 12) und die Achtelbewegung in mehreren Kombinationen auf die anderen Instrumente verlagert (Takt 9, 11,13) sowie auch in Gegenbewegung geführt (Takt 13,

15). Die zweite Motivwiederaufnahme ab Takt 12 ist harmonisch verändert: Beginn mit  $E_s^7 - A_s$  und wird auf gleicher Tonhöhe repetiert und durch die Synkopierungen in Viola und den beiden Violinen in Takt 14 rhythmisch besonders pointiert, da die Motivwiederholung dadurch erst auf dem zweiten Taktviertel einsetzt. Den Abschluss bildet eine Imitation der tiefen und hohen Stimmpaare, die in Terzen geführt werden, mit vollkommenem Ganzschluss auf der Tonika und Generalpause.

Überrascht wird man anschließend durch die Überleitungstakte im Unisono, die nach c-Moll führen und durch das in den nächsten Takten auftretende Achtelmotiv in der Violine 2, welches nur an dieser Stelle vorkommt. Das in Violine 1 darübergelegte Zweitaktmotiv (Takt 22-23) weist einen starken Bezug zum Nachsatz (Takt 5-6) auf und leitet in seiner Sequenz zur Dominante. Diese beginnt sich nun zu verfestigen. Das Motiv der Takte 26-27 in Violine 1 wird in der Wiederholung figuriert. Die aus Takt 27 für den Abschluss der Überleitung gewonnene Melodie wird an- und absteigend in wechselnden Parallelführungen (Terzen, Oktaven) und Sextakkordsequenzen (Takt 34-35) zum Dominantseptakkord  $F^7$  in weit gespreizter Lage mit anschließender Generalpause geführt.

Der Seitensatz ab Takt 38<sup>140</sup> pendelt zunächst taktweise zwischen der neuen Tonika B-Dur und deren Dominante. Ab Takt 42 tritt dann Spannungszunahme durch halbtaktigen Harmoniewechselwechsel und Passagenverdoppelung ein. Das Motiv in Violine 1 besteht anfänglich aus drei Tönen und seiner Wiederholung im Taktabstand. Ab Takt 40 erkennt man durch die Verfüllung von kleiner Sext und Quint die zugrunde liegende fallende Sekundbewegung aus Takt 2. Die Notenwerte werden zu Sechzehnteln verkürzt und der Laufakzent liegt synkopisch auf dem zweiten und sechsten Taktachtel. Nach dem melodischen Anstieg zu  $b^2$  erfolgt ein abrupter Absturz von zwei Oktaven in die kleine Oktav.

In virtuoser Steigerung treten im Fortissimo über dem verminderten Septakkord e-g-b-des und dem Sekundakkord es-f-a-c in Violine 1 als zweites Motiv ausgeschriebene Triller und große Intervallsprünge. Diese führen wieder in die zweigestrichene Oktave zurück und münden in eine große Kadenzperiode der Violine 1, die im Takt 55 in B-Dur

---

<sup>140</sup> Kim, S. 109, verweist für die Takte 38-54 auf die Verwandtschaft des Parts der Violine 1 zu Soloviolenkonzerten.

schließt. Die letzten sechs Takte über dem Orgelpunkt B stehen als variierte Wiederaufnahme der Takte 16-20 mit Ganzschluss auf B als Coda.

### **Durchführung** (Takt 62-121)

In der Durchführung greift Pleyel auf das Motiv des Satzbeginns zurück, weitet es aber auf sechs Takte aus, indem er vor der Rückkehr auf die Tonika B zwei Mal zwei Takte einbaut. Diese haben ihren melodischen Bezug in Takt 26-27. Die daraus abgeleitete ab- und aufsteigende Bewegung bildete ja auch schon das Gestaltungselement am Ende der Überleitung (ab Takt 30). Interessant ist der Vergleich der Takte 66 und 72. Durch den Einbau der Generalpause und die damit einhergehende Halbtaktverschiebung entsteht ein besonderes Überraschungsmoment. In den Folgetakten wird der Zweitakter des Einschubs (Takt 66-67) dadurch komprimiert, dass die zwei Wiederholungs Viertel und die abgewandelte Achtelbewegung übereinander geschoben werden. Die Fortspinnung erfolgt mit Ausnahme der Viola in allen Stimmen. Die Rückkehr zur ursprünglichen Achtelbewegung (Takt 64) erfolgt in der Abkadenzierung in Takt 79.

Im Abschnitt von Takt 80 bis 99 wird das Zweitaktmotiv des Satzbeginns im dynamischen Kontrast von Fortissimo und Piano zwischen der ersten Violine und den beiden Mittelstimmen (Sext- Terzführung) abgewechselt. Die Fortissimostellen sind vierstimmig mit akkordischer Achtelrepetition in den drei tieferen Stimmen, die Pianostellen dreistimmig (Violoncello tacet) mit Trommeleffekt in der eine Oktave höher gelegten Oberstimme angelegt. Ab Takt 87 wird die Begleitung des Motivs in den beiden Mittelstimmen durch Violine 1 verändert.

Schließlich treten ab Takt 92 Imitationen des Zweitaktmotivs in den beiden Unterstimmen im Piano ein. Dieses wird ab Takt 96 mit erweiterten Intervallen in den beiden Oberstimmen im scharf kontrastierenden Fortissimo weitergeführt, während die anderen beiden Instrumente mit Trommelbass begleiten.

Als zweites Element der Durchführung findet das zweite Motiv des Seitengedankens (Takt 45) Verwendung. Es schließt unmittelbar in Takt 100 an und führt das Fortissimogeschehen weiter. Nach einer abrupten Unterbrechung von neun Takten, in



der das Hauptmotiv im Pianissimo kontrastierend erscheint, wird das zweite Motiv des Seitengedankens im Unisono der drei tieferen Stimmen erneut im Fortissimo aufgenommen und an die Violine 1 weitergereicht. Hier tritt dann eine Reduzierung auf Halbtaktigkeit ein und es erfolgt in einer absteigenden Sekundbewegung in Achteln die Überleitung zur Reprise.

Das harmonische Geschehen ab Takt 100 hat folgenden Verlauf:

F - C<sup>7</sup> - Es<sup>7</sup> - As - C - f - B<sup>7</sup> - Es

Takt: 100 102 104 108 117 119 120 122

### **Reprise** (Takt 122-175)

Im Vergleich zur Exposition wird der Hauptgedanke stark verkürzt. Schon in der Sequenzierung des Motivs tritt die Trübung (vergleiche dazu Takt 10) durch den verminderten Septakkord ein (Takt 124). In den Takten 126-132 werden die beiden Unterstimmen mit der absteigenden Achtelbewegung von Takt zwei imitiert, während in Violine 1 Takt 5 des Hauptgedankens ansteigend sequenziert wird und ab Takt 129 eine absteigende Sequenzierung von as<sup>2</sup> nach h<sup>1</sup> erfolgt. In Takt 133 wird die Dominante von c-Moll und damit der Beginn der Überleitung erreicht. Diese bewegt sich bis Takt 139 in c-Moll (womit auch die Auffälligkeit der c-Moll Takte 20-23 eine Entsprechung findet) und entwickelt sich von dort mittels Sequenz in Richtung Dominantseptakkord von Es-Dur (Takt 144-145). Nach der Generalpause wird der Seitengedanke aufgenommen. In den Mittelstimmen werden die liegenden ganzen Noten der Exposition in Portatoviertel unter Entfall der Takteins aufgelöst (Takt 146-149) und dann in durchgehende Viertel übergeführt (Takt 150-151).

Die Kadenzperiode der Violine 1 (Takt 157-165) ist in der Reprise im Vergleich zu Exposition mit neun Takten umfangreicher angelegt.

Der Satzschluss ist im Gegensatz zum Ende der Exposition auch mit einer Überraschung versehen. Während nach dem Pianissimo in der Exposition zwei Fortissimoakkorde den Abschluss bilden, bleibt hier das Piano der Coda aufrecht. Es wird nach einer

Generalpause ins Pianissimo weitergeführt, in dem das Anfangsmotiv in Violine 1 auf der zweiten Stufe in Moll erscheint und bei der Wiederholung durch Violine zwei auf der Tonika schließt.

### *Satzübersicht*

Exposition	(Takt 1-61)
Durchführung	(Takt 62-121)
Reprise	(Takt 122-175)

### *Detailübersicht*

<b>Exposition</b>	(Takt 1-61)	
Hauptgedanke	(Takt 1-19)	vollkommener Ganzschluss Es
Überleitung	(Takt 20- 37)	Abschluss F <sup>7</sup>
Seitengedanke	(Takt 38-55)	
Motiv 1	(Takt 38-44)	
Motiv 2	(Takt 45-48)	
Kadenzperiode	(Takt 49-55)	
Coda	(Takt 56-61)	
<b>Durchführung</b>	(Takt 62-121)	
Hauptgedanke	(Takt 62-99)	
Motiv 2	(Takt 100-105)	
Hauptgedanke	(Takt 106-114)	

Motiv 2	(Takt 115 -120)
Überleitung	(Takt 121)
<b>Reprise</b>	(Takt 122-175)
Hauptgedanke	(Takt 122-133)
Überleitung	(Takt 134-145)
Seitengedanke	
Motiv 1	(Takt 146-152)
Motiv 2	(Takt 153-156)
Kadenzperiode	(Takt 157-165)
Coda	(Takt 166-176)

## 2. Satz: Adagio

*As-Dur, 3/4 Takt, con sordini, 66 Takte.*

### *Satzanalyse*

Dieser Sonatensatz wird im Wesentlichen vom Motiv des ersten Taktes in seinen verschiedenen Varianten getragen. Es besteht aus punktierter Achtel mit nachfolgender Sechzehntelnote und zusätzlichen vier Achteln. Während die Melodie variiert wird, ist die rhythmische Erscheinung konstant. Als Motivabschluss folgen zwei Viertel - jedoch nicht immer - mit Vorhaltscharakter und Auflösung.

Melodische Varianten finden sich in:

Takt 2 Violine 1

Takt 5-6 Violine 1

Takt 9 Viola und Violoncello

Takt 10 Violine 2

Takt 12 Violine 2

Takt 13 und 14 Violine 1 und Violine 2

Takt 18 und 19 Violine 1 und Violine 2

Takt 24 und 25 Violine 1 ergänzt durch die drei anderen Instrumente

Takt 29 und 36 Viola

Takt 30-33 Violine 2 und Viola

Eine weitere Ableitung ist die Motivform in den Takten 9-10, 11-12.

Ein weiteres Satzmerkmal ist die starke Chromatik des Satzes und der polyphone Charakter. Weiters ist die Ausdeutung des Sonatensatzes ungewöhnlich.

### **Exposition** (Takt 1-27)

Das Hauptthema bilden die ersten acht Takte, wobei der erste Zweitakter variiert wiederholt wird und mit Normalgestalt und Spiegelung in den tiefen Instrumenten begleitet wird. Der Vordersatz endet auf der Dominante und der Nachsatz mit einer weiteren eintaktigen, wiederholten Motivvariante wird zum Viertakter mit Ganzschluss entwickelt.

Die Überleitung, die schon in Takt acht überlappend einsetzt, ist stark imitatorisch angelegt wozu noch das ungewöhnlich gestaltete Motiv in Violine 1 tritt (Takt 9-10). Ab Takt sechzehn setzt die chromatische Figurierung der Violine 1 ein, die in den Takten 18-19 durch Ces-Dur-Dreiklang und verminderten Septakkord (beide verwoben mit dem Satzmotiv) unterbrochen wird und in den drei folgenden Takten bis zur Wechseldominante weitergeführt wird.

Der Seitensatz reduziert sich auf vier Takte (Takt 24-27), die sich wiederum auf das Satzmotiv beziehen. Über dem Orgelpunkt Es wechseln die Harmonien von Es<sup>7</sup> über As - f<sup>v</sup> - d<sup>7v</sup> zurück nach Es. Dazu variiert die Violine chromatisch das Kopfmotiv des Satzes.

### **Durchführung** (Takt 27-40)

Die Durchführung<sup>141</sup> tritt überlappend in Takt 27 ein und moduliert nach Des-Dur. In Motivimitation zwischen Viola und Violine 2 über dem Bassfundament des Violoncello und der chromatisch in Sextolen kadenzartig figurierenden Violine 1 wird in Takt 39 auf die Dominante Es zurückgekehrt und von der Solovioline zur Reprise in Takt 41 übergeleitet.

### **Reprise** (Takt 41-44)

Diese ist bezüglich Hauptthema auf das Satzmotiv beschränkt, das kanonisch zwischen den beiden Violinen und der Viola in vier Takten angerissen wird. Schon in Takt 45 tritt der Überleitungsgedanke auf der Tonika ein, der in der Exposition im parallelen f-Moll aufgeschienen ist. Der weitere Satzverlauf entspricht taktgenau der Erwartung an die Reprise im Sonatensatz.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-27)

Durchführung (Takt 27-40)

Reprise (Takt 41-66)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-27)

---

<sup>141</sup> Zsako, S. 250: "The composer's delight in soloistic writing invades at times even the development section to such a degree that the enchantment becomes a soloistic exploitation of various instruments at the expense of a thematic development. These movements, while technically in sonata form, bear a closer resemblance to an A-B-A' ternary form because of the greatly contrasting concertante middle part. The development section of #10/2 [=op. 2/4/2], #11/2 [= op. 2/5/2] [...] is devoted to such a soloistic exploitation of various instruments."

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8)

Überleitung (Takt 9-23)

Seitengedanke

Seitenthema (Takt 24-27)

**Durchführung** (Takt 27-40)

Modulation von Es nach Des (Takt 27-28)

Hauptthema (Takt 29-38)

WD von Des = Es (= V von As) (Takt 39-40)

**Reprise** (Takt 41-66))

Hauptgedanke

Hauptthema gekürzt (Takt 41-44)

Überleitung (Takt 45-59)

Seitengedanke

Seitenthema (Takt 60- 66)

### 3. Satz: Tempo di Menuetto

*As-Dur, 29 Takte, 3. Satz.*

#### *Satzanalyse*

Durch die Anweisung *Attacca subito il Tempo di Menuetto* am Schluss des Adagiosatzes kann im Tempo di Menuetto kein eigenständiges Menuett gesehen werden, in dem noch

dazu kein Trio vorhanden ist.<sup>142</sup> Es stellt sich zudem die Frage der Temporelation zwischen Adagio und Tempo di Menuetto. Da die Taktart der beiden Sätze gleich ist, wird eine Tempoänderung wahrscheinlich angedacht sein. Die Bezeichnung *con sordini* gilt vermutlich für beide Sätze, da sie erst für den 4. Satz aufgehoben ist.

In diesem kurzen Satz (kein typisches Menuett) bildet eine fünftaktige Coda den Abschluss. Der a- und b-Teil weisen je acht Takte auf, die Wiederholung des a-Teils wurde wahrscheinlich wegen der Coda auch bei Götz<sup>143</sup> erneut gedruckt.

Träger des melodischen Geschehens ist die Violine 1, die ein Zweitaktmotiv zweimal ansteigend sequenziert und mit dem letzten Zweitakter auf die Tonika *as*<sup>1</sup> zurückführt. In der abgesetzten Begleitung durch die anderen Stimmen erfolgt durch Verkürzung zusätzlich eine Steigerung des Geschehens.

Der b-Teil ist in der ersten Hälfte sowohl in Begleitung (wiegende Achtelbewegung in den Mittelstimmen, taktweise Fundamenttöne im Violoncello) als auch Melodik breiter und ruhiger angelegt, jedoch *forte* zu spielen. Durch die Fortführung der Begleitung in der zweiten Hälfte wirkt das Motiv bei seiner Rückwendung in den melodischen Charakter des Teils a gedämpfter. Der b-Teil schließt harmonisch auf der Dominante, worauf der Teil a in Takt 17 erneut eintritt. Die anschließende Coda bietet durch die Fermaten in den Takten 26 und 27 die Möglichkeit für die Einfügung einer oder zweier Kadenzen.

Durch a und b sowie die Coda zieht sich die rhythmisch und artikulatorisch idente Auftaktfigur (punktierter Rhythmus, *staccato*), der am Ende von a (Takt 6-7, 22-23) und der Coda (Takt 28) lombardischer Rhythmus entgegengesetzt wird.

So wie im 2.Satz des Quartetts ist der Violine 1 die dominierende Melodieführung zugeordnet. Die Begleitfigur im a-Teil weist eine starke Ähnlichkeit zum *Maggiore* – Abschnitt des *Grazioso* des Quartetts op. 2/3 auf.

---

<sup>142</sup> Zsako, S. 283. Kim, S.102, weisen darauf hin, dass der Satz mit *attacca subito* mit dem vorhergehenden Satz direkt verbunden ist. Sie bezeichnet den Satz als dreiteilig, mit den musikalischen Zügen eines Menuetts ohne Trio.

<sup>143</sup> Götz, Digitalisat : HEMU Conservatoire de Lausanne

## *Satzübersicht*

a (Takt 1-8)

b (Takt 9-16)

a (Takt 17-24)

Coda (Takt 25-29)

## 4. Satz: Finale - Allegro assai

*Es-Dur, 2/4 Takt, senza sordini, 254 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-108)

Der schwungvolle Satz weist wenig Eigenständigkeit der Einzelstimmen auf. Parallelbewegungen, besonders die vielen Oktavierungen in den Violinen über weite Strecken oder oktavierende Parallelgänge der Ober- und Unterstimmen im Terzabstand mindern den Wert der einzelnen Stimme.

Das Hauptthema besteht aus einem Soloviertakter der Violine 1 mit anschließender, ausgeterzter Wiederholung durch die beiden Violinen. Der folgende, sechstaktige Thementeil setzt mit kontrastierendem Motiv die Terzparallelen in den Oberstimmen fort, während die Unterstimmen in Oktavparallelen das harmonische Fundament bringen. Die Schlusskadenz wird durch Synkopierung besonders pointiert. Auch der sechstaktige Abschnitt wird wiederholt.

Die Überleitung beginnt im Unisono zunächst mit einem Dreitakter und seiner Wiederholung und wendet sich dann zunächst zur Dominante B (Takt 33) und strebt von hier weg in Richtung Wechseldominante. Zunächst werden die fünf Takte 34 -38 mit der taktweisen Basslinie f'-es'-d'- es'- d' wiederholt. Ab Takt 43 fällt die Basslinie



halbtaktig von d<sup>1</sup> stufenweise bis es und steigt über e nach f. Die beiden Violinen bewegen sich dabei stets in Oktaven und sequenzieren absteigend das Synkopenmotiv des Taktes 36 in Terzen.

Das Seitenthema 1 in B (Takt 49-63) bringt einen kurzen Imitationsansatz, vor allem durch die Motivspiegelung in den Violinen. Doch schon ab Takt 54 setzen die Oberstimmen wieder mit zweitaktigen Oktavparallelen ein, gefolgt von einer auf die Dominante B absteigenden und kadenzierenden Synkopenkette.

Nach der Generalpause in Takt 63 folgt das Seitenthema 2, rhythmisch unterschiedlich (besonders in den Begleitstimmen), doch wiederum mit oktavierenden Violinen. Der Viertakter wird zweimal wiederholt und geht dann in Takt 76 in eine auftaktige Dreitaktfigur über (siehe auch Takt 21-23), die ab Takt 79 wiederholt wird und in B kadenziert. Die unmittelbar anschließenden Takte 86-95 sind eine notengetreue Wiederholung der Takte 79-85.

Die dreizehntaktige Coda wird durch das Seitenthema 2 (Themenwiederholung mit anschließender Verkürzung) gestaltet. Die beiden tiefen Stimmen unterscheiden sich dabei wesentlich in ihrer Begleitfunktion vom Auftreten im Seitenthema 2.

### **Durchführung** (Takt 109-148)

Die kurze Durchführung wendet sich im Trillerunisono zur Dominante von c-Moll, die im Fortissimo mit Intervallsprüngen im Staccato in der Violine 1 und nachschlagenden Akkorden in den Begleitstimmen befestigt wird. In der Themenverarbeitung wird das Seitenthema 1<sup>144</sup> in c als ruhiger Kontrast aufgegriffen und vorerst in den Violinen erweitert. In den Takten 133-137 wandert das Thema - zunächst in G - in die beiden Unterstimmen. Hierauf wird ab Takt 138 das Motiv der Takte 54-55 aufgenommen, wobei das Violoncello aus der Gegenbewegung zur Parallelbewegung mit den beiden

---

<sup>144</sup> Zsako, S. 179, verwendet für Durchführungen, in denen fast kein Material aus der Exposition verarbeitet wird, den Begriff "pseudo-development". S. 181 führt er weiter aus, dass für gewöhnlich die erste Themengruppe eine interessante Durchführung ergibt, während in #10/4 [= op. 2/4/4] Fragmente des Seitengedankens dominieren. Kim hingegen spricht in ihrer Analyse bei den Takten 109-148 von Durchführung (S. 73).

Oberstimmen wechselt und die Viola in langen Noten auf der Dominante b verharret. Schließlich beginnt die Viola ab Takt 144 mit belebenden Achtelrepetitionen, während die Harmonie zwischen auftaktiger Tonika und abtaktiger Dominante wechselt und auf unvollständigem Terzquartakkord der Dominante schließt.

### **Reprise** (Takt 149-254)

Der Schluss des Hauptthemas in der Reprise wird im Violoncello von Es zu es angehoben, dafür beginnt die Überleitung nun mit Es (Takt 20-21; 168-169). Die Überleitung wandert bei gleichem Inhalt wie in der Exposition mit Takt 176 nach As-Dur. Erst mit Takt 191 tritt im Vergleich zu Takt 43 eine Änderung ein, da der ganztaktige Abstieg der Basslinie beibehalten wird, was für die Violinen einen Wechsel von der abfallenden Quart (Takt 43-45) zur Terz bedeutet (Takt 189-194). Über den Trugschluss  $f_3$  und die Auflösung von as zu a in der Basslinie wird die Dominante B erreicht und die Seitenthemen erscheinen in der Folge auf der Tonika.

Im weiteren Verlauf entfällt die Wiederholung der Takte 86-90 der Exposition, die hier schon eine Repetition waren, sodass nur mehr die Schlusstakte wiederholt werden (Takt 237-241). Die Coda entspricht dann wieder mit Quintversetzung der Exposition.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-108)

Durchführung (Takt 109-148)

Reprise (Takt 149-254)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-108)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-20)

Überleitung (Takt 21-48)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 49-63)

Seitenthema 2 (Takt 64-95)

Coda (Takt 96-108)

**Durchführung** (Takt 109-148)

Einleitung (Takt 109-124)

Seitenthema 1 (Takt 125-148)

**Reprise** (Takt 149-254)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 149-168)

Überleitung (Takt 169-200)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 201-215)

Seitenthema 2 (Takt 216-241)

Coda (Takt 242-254)

## Op. 2/5, Ben 311

### 1. Satz: Allegro

*B-Dur, 4/4 Takt, 222 Takte, 1. Satz.*

## Satzanalyse

### Exposition (Takt 1-92)

Pleyel bewegt sich in der Konzeption dieses Streichquartetts sehr frei. Die Grundstrukturen sind zwar vorhanden, sie schwanken jedoch zwischen der Erfüllung der üblichen Formelemente und freiem Konzertieren der vier Instrumente.<sup>145</sup>

Der Hauptgedanke besteht aus einem Zweitakter im Unisono aller vier Instrumente als Vordersatz (Tonika – Dominante) und seiner Sequenzierung als Nachsatz (Dominante – Tonika). Die oktavversetzte, zweitaktige Melodie bringt eine Variante des Hauptgedankens als Vordersatz und ihre variierte Wiederholung in der Ausgangstonlage als Nachsatz. Melodieträgerin ist nun die Violine 1. Sie wird von den drei anderen Instrumenten mit den Stufen I-II-V-I harmonisiert.<sup>146</sup>

Als zweites Motiv tritt in Takt 10 eine weitere Variante des Hauptgedankens ein. Dieses wird notengetreu wiederholt und pendelt harmonisch nach einem einleitenden Tonikatakt zwischen Dominante und Tonika (Vordersatz D-T, Nachsatz D-T). Die Affinität zum Hauptgedanken ist durch die Wiederaufnahme von Takt 8 als Takt 11 und 13 gegeben. Mit Takt 14 setzt die Überleitung ein, die in Takt 21 den vollkommenen Ganzschluss auf der Wechseldominante C erreicht.

Der Seitengedanke besteht aus mehreren Motiven: Zunächst ab Takt 22 aus der in Sexten und Terzen geführte Melodie auf der Dominante F in den beiden Unterstimmen (Vordersatz: D-T, Nachsatz: T-D). In den Takten 30-33 wird der Nachsatz im Violoncello ausgebaut und fortgesponnen. Die harmonische Begleitung erfolgt repetierend durch die beiden Violinen und halbtaktig durch die Viola. Zu beachten ist, dass das Violoncello ähnlich wie im ersten Satz von op. 2,1 (ab Takt 9) über der Viola liegt, wodurch eine stärkere Grundtönigkeit der Melodieführung gegeben ist. In Takt 30 schließt im Violoncello für acht Takte ein solistisch-konzertierender Abschnitt an, den die anderen drei Instrumente nur akkordisch stützen.

---

<sup>145</sup> Kim, S. 109/ 110, verwendet neben dem Begriff „Solo Concerto-like“ für die Violine 1, für das konzertierende Auftreten jedes der vier Instrumente den Begriff „quatuor concertante“.

<sup>146</sup> Zsako, S. 138, gliedert a - a' - a'' - b.

Überraschend nach der Abkadenzierung tritt das zweite Motiv in f-Moll mit der verminderten Quart in Takt 38 ein. Diese wird zwischen Violine 1 und Violoncello imitiert und nach der Wiederholung über dem Orgelpunkt F in homophoner Struktur in paralleler Nebennotenbewegung weitergeführt (die beiden Violinen in Oktaven, dazu die Viola in der Unterdezim). In den zwei Folgetakten 46-47 erfolgt die Abkadenzierung nach F-Dur und der Eintritt des dritten Motivs mit Takt 48.

Dieses, in Dur stehende Motiv, wird ab Takt 48 in den beiden Geigen im Tonika-Dominantwechsel beantwortend imitiert und in den beiden Unterstimmen in synkopierten Akkorden im Taktwechsel auf der Tonika F und der Dominante C<sup>7</sup> begleitet. In den beiden Folgetakten 52-53 erfolgt eine melodische und harmonische Verkürzung auf Halbtaktigkeit und eine zusätzliche Pointierung durch Sforzato-Vorschreibung auf leichter Taktzeit (zweites und sechstes Taktachtel) in allen Einsätzen als Hinführung auf den konzertierenden Einsatz der Violine 2 in Takt 54.

Sie wird in Takt 67 von Violine 1 abgelöst, die mit einer hauptsächlich daktylischen Rhythmusfigur im Wechsel mit Achteltriolen und erneuter Aufnahme einer Synkopenfigur ab Takt 74 (siehe Takt 48-54) in der Abkadenzierungsphase bis zum Eintritt der Coda in Takt 82 den konzertanten Teil fortsetzt und abschließt.<sup>147</sup>

Die Melodie der Coda wird von den Mittelstimmen und in der Wiederholung von den Außenstimmen in parallelen Sexten geführt. In der Exposition tritt dabei die Viola oktavierend zur Violine 1 hinzu, was in der Reprise unterbleibt. Auch finden sich Unterschiede in Exposition und Reprise bezüglich der Viertelakkorde mit nachschlagenden Achteln in den beiden Violinen. Die Achtel steigen in der Exposition sequenzierend an, während sie in der Reprise melodisch abfallen. Außerdem wird in der Reprise die Wiederholung der Achtel (Takt 217-218) durch Beteiligung beider Geigen unmittelbar alterniert, sodass die Viertelbegleitung nur in den beiden tiefen Instrumenten stattfindet.

---

<sup>147</sup> Kim, S. 109.

## Durchführung (Takt 93-146)

Die beiden Anfangstakte der Durchführung (ab Takt 93) bestehen aus einer ganztaktigen Synkopierung der Violinen und Trommelbass in den tiefen Stimmen, die sich zum Forte steigern. Die Weiterführung im Unisono moduliert nach Des (Takt 97).<sup>148</sup>

Ab (Takt 98) tritt eine Variante des Motivs 3 (siehe Takt 48-49)<sup>149</sup> in As<sup>7</sup> über dem Orgelpunkt Des ein, die im Wechsel mit Synkopierungen wiederholt wird. Weitere Steigerung vor dem Abschluss in F-Dur (Takt 105) bedeutet das in den drei anschließenden Takten durchgehende Tremolo mit Trommelbass und das fz auf die Takteins. Zusätzliche harmonische Spannung entsteht durch die ges<sup>2</sup> Vorhalte der Takte 100, 102, 103). In der Melodiefloskel der Violine 1 wird der Motivschluss durch Intervallvergrößerung und Intervallumkehrumkehr gesteigert (Takt 104).

Nachstehend die gewagte harmonische Entwicklung<sup>150</sup> der Takte 98-105:

As<sup>7</sup> mit OP. Des - Des - F<sup>7</sup><sub>5</sub> - b - Ges<sup>7</sup> - F

Takt: 98                      101    102    103    104    105

Sucht man im Satz an den üblichen Stellen nach einer Wiederkehr des Hauptgedankens, wird man nicht fündig. Nur hier in der Durchführung, beginnend mit Takt 106, trifft man ähnlich einer Scheinreprise auf das Kopfmotiv, das variiert wird und imitatorisch in allen vier Instrumenten aufscheint. In der Reprise verzichtet Pleyel dann vollkommen auf seine Wiederaufnahme.

Ab Takt 117 tritt die Violine 1 für vier Takte wieder konzertant in den Mittelpunkt. Anschließend wird unter Bezugnahme auf den Beginn der Durchführung abwechselnd zwischen den beiden Geigen, im weiteren Verlauf auch in der Viola, die Synkopierung in Form von Akkordzerlegungen wieder aufgenommen, während die tiefen Instrumente den Taktschlag angeben. Die harmonische Entwicklung zielt auf B als Dominante von Es-Dur (Takt 131).

<sup>148</sup> Zsako, S. 183, verweist auf den Terzenbezug zwischen dem Ende der Exposition und dem Beginn der Durchführung, der fallweise in der Eröffnungsphase mehrdeutig sein kann (hier F – Des).

<sup>149</sup> Zsako, S. 181: " In #11/1 [= op. 2/5/1] the development actually begins with the working out of the second group material."

<sup>150</sup> Zsako, S. 194 und 196, betont auch die interessante harmonische Entwicklung.

Hier schiebt Pleyel wieder einen konzertanten Teil ein, der der Viola die Möglichkeit eröffnet als führendes Instrument in Erscheinung zu treten. Der Abschnitt kadenziert auf den vollkommenen Ganzschluss in F-Dur als Dominante von B-Dur.

### **Reprise** (Takt 147-222)

Wie oben schon dargestellt tritt der Hauptgedanke in der nun einsetzenden Reprise<sup>151</sup> nicht mehr in Erscheinung. Diese Funktion ist hier dem Motiv 1 des Seitengedankens zugeordnet. Doch schon in Takt 155 tritt das Violoncello erneut konzertierend in den Vordergrund. Dieser Einschub endet in Takt 166 mit dem Eintritt von Motiv 2, an das im Takt 176 Motiv 3 anschließt.

Ungewöhnlich und überraschend ist die Fortissimovorschreibung in Takt 175, der im nächsten Takt sofort ein Dolce folgt. Die Analogstelle in Takt 47 weist diesbezüglich keine dynamische Vorzeichnung auf. Ab Takt 182 tritt Violine 2 analog zur Exposition wieder solistisch in Erscheinung, gefolgt von Violine 1 ab Takt 200. Die Abkadenzierung zur Coda (siehe oben) erfolgt in den Takten 210-211.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-92)

Durchführung (Takt 93-146)

Reprise (Takt 147-222)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-92)

Hauptgedanke (Takt 1-13)

---

<sup>151</sup> Kim, S. 66. Sie verweist darauf, dass die Reprise mit einem anderen Thema als die Exposition beginnt.

Überleitung	(Takt 14-21)
Seitengedanke	(Takt 22-81)
Motiv 1	(Takt 22-29)
Konzertierendes Violoncello	(Takt 30-38)
Motiv 2	(Takt 38-47)
Motiv 3	(Takt 48-53)
Konzertierende Violine 2	(Takt 54 -66)
Konzertierende Violine 1	(Takt 67-81)
Coda	(Takt 82-92)
<b>Durchführung</b>	(Takt 93-146)
Seitengedanke Motiv 3 variiert	(Takt 93-105)
Hauptgedanke	(Takt 106-116)
Einschub	(Takt 117-120)
Synkopen	(Takt 121-128)
Unisono	(Takt 129-131)
Konzertierende Viola	(Takt 132-146)
<b>Reprise</b>	(Takt 147-222)
Seitengedanke Motiv 1	(Takt 147-154)
Konzertierendes Violoncello	(Takt 155-165)
Seitengedanke Motiv 2	(Takt 166-175)
Seitengedanke Motiv 3	(Takt 176-181)



Konzertierende Violine 2 (Takt 182-199)

Konzertierende Violine 1 (Takt 200-211)

Coda (Takt 212-222)

## 2. Satz: Andante cantabile

*F-Dur, 3/4 Takt, con sordini, 88 Takte.*

### *Satzanalyse*

Der Satz weist Sonatensatzform auf. Charakteristisch ist die Dominanz der Parallelführungen von Terzen und Sexten in wechselnden Stimmpaaren. Es erscheint deshalb sinnvoll, eine tabellarische Übersicht der Parallelführungen voranzustellen:

Takt 1-4 Violine 1 und Violoncello in Untersexten und Unterterzen

Takt 9-12 Violine 1 und Violoncello in Untersexten und Unterterzen

Takt 17-18 Violine 1 und Violine 2 in Terzen

Takt 19-20 Violine 2 und Viola in Terzen mit zusätzlichen Oktavparallelen zwischen den beiden Violinen

Takt 27-29 Terzen der Unterstimmen im Wechsel mit den Terzen der beiden Violinen.

Takt 30-31 Sexten zwischen Violine 1 und Viola

Takt 36-48 Je nach Soloauftritt Terzen und fallweise Sexten in verschiedenen Kombinationen als Begleitung

Takt 61-64 Violinen 1/2 oktavierend und Viola in Untersexten und Unterterzen

Takt 68-71 Dezimen der Unterstimmen im Wechsel mit den Terzen der beiden Violinen

Takt 72-73 Sexten von Violine 2 und Viola

Takt 75-76 Terzen von Violine 2 und Viola

### **Exposition** (Takt 1-35)

Das Hauptthema besteht aus einer sechzehntaktigen Periode, wobei Vorder- und Nachsatz sich fast nur durch Halb- und Ganzschluss unterscheiden. Unterschiede liegen jedoch im Auftreten in der Exposition und in der Reprise. Das sechzehntaktige Thema wird in der Reprise nur mit seinem Nachsatz wiederaufgenommen. Und hier erscheint auch eine geänderte Stimmführung.

Während ab Beginn die Viola den Grundton angibt und fast ständig in Bassfunktion verharret, was durch die darüber liegende Violoncellostimme eine massive Schwächung der Basslinie bedeutet, wird in der Reprise (ab Takt 61) die ursprüngliche Cellostimme von der Viola aufgenommen und das Violoncello mit der Bassfunktion betraut. Gleichzeitig wird die Oberstimme durch die in Oktavparallelen einhergehende Violine 2 verstärkt.

Sowohl in der Exposition als auch in der Reprise bleiben die Terzen- und Sextenparallelen in wechselnden Stimmpaaren thementypisch.

Die Überleitung der Exposition von Takt 17-26 entfällt in der Reprise, sodass in dieser das Seitenthema unmittelbar an das Hauptthema anschließt. Das Motiv der Takte 17-18 erscheint zunächst dreistimmig und wird in der Wiederholung zur Vierstimmigkeit ausgebaut. Die Unterterz wird zuerst von Violine 2, dann von der Viola übernommen. In der Wiederholung übernehmen in Oktavversetzung das Violoncello die Violastimme und diese die Stimme der Violine 2. Violine 2 geht somit oktavierend mit Violine 1. Die anschließenden sechs Takte führen über die Wechseldominante G in die Dominanttonart C-Dur.

Das Seitenthema (Takt 27-35) besteht aus fallenden Terzenketten der Unterstimmen, die im Quintabstand mit solchen der beiden Oberstimmen korrespondieren. Diese werden gefolgt von einem Pianissimo-Quartanstieg in Sexten über dem Orgelpunkt C zwischen Violine 1 und Viola, der wieder auf den Ausgangston  $c^2$  und eine verklingende Kadenz zurückfällt („perdendosi“). Die analoge Stelle in der Reprise (Takt 72-77) erfährt nach dem Quartanstieg in Sexten in den Mittelstimmen eine Wiederholung in Terzen.

### **Durchführung** (Takt 36-60)

Der Durchführung fällt eher die Aufgabe der Repräsentierung der einzelnen Instrumente als Soloinstrumente zu<sup>152</sup>. Der Beginn erfolgt in C-Dur mit dem Violoncello, das in Sopranlage geführt wird, wodurch der Viola wieder die Bassfunktion zufällt. Die Begleitung durch die anderen Instrumente erfolgt hauptsächlich in Terzen-Achteln der beiden Violinen.

Der zweite Soloabschnitt in Violine 2 beginnt mit einem überraschenden Einstieg durch einen c-Moll-Dreiklang (Takt 43). Die Weiterführung erfolgt in B-Dur. Die Terzenbegleitung erfolgt nun durch Violine 1 und Viola.

Die Präsentation der Viola (ab Takt 49) bringt einen Wechsel der Begleitung durch die beiden Violinen (akkordische Sechzehntelnoten) und eine stärkeren Diminuierung der Solostimme. Die harmonische Entwicklung geht von B-Dur zur Satzdominante C (Takt 56).

In den letzten vier Takten (Zweitakter mit Wiederholung) tritt als melodieführendes Instrument Violine 1 ein. Über dem Orgelpunkt C tritt der mollastige Doppelvorhalt  $h^1$ - $as^2$  mit Lösung in den C-Dur-Dreiklang ein. Nach der oktavversetzten Wiederholung erfolgt die Weiterführung in die Reprise in der Sopranstimme.

### **Reprise** (Takt 61-68)

Auf das verkürzte Hauptthema (Takt 61-68) folgt in Takt 69 unmittelbar das Seitenthema. Die elftaktige Coda<sup>153</sup> findet sich nur am Satzschluss. In großen, gantztaktigen Intervallsprüngen der Violine 1 wird harmonisch nach f-Moll übergeblendet:

---

<sup>152</sup> Zsako, S. 250f: "The composer's delight in soloistic writing invades at times even the development section to such a degree that the enchantment becomes a soloistic exploitation of various instruments at the expense of a thematic development. These movements, while technically in sonata form, bear a closer resemblance to an A-B-A' ternary form because of the greatly contrasting concertante middle part. The development section of #10/2 [=op. 2/4/2], #11/2 [= op. 2/5/2] [...] is devoted to such a soloistic exploitation of various instruments. [...] and in #11/2 the concertante idea is extended to the three lower voices. In the latter, the three protagonists take turns. First the cello, playing in the violin's range, followed by the second violin, and then by the virtuosity of the viola, which overshadows them both."

Siehe dazu auch Kim, S. 110, „quatuor concertante“.

<sup>153</sup> Kim, S. 72: "The coda in op. 2/5/ii begins in a parallel minor, f minor, and ends with tonic major".

Des<sub>3</sub> - e<sub>3</sub><sup>7V</sup> - C<sub>3</sub><sup>7</sup> - f - Des - ü<sub>5</sub><sup>6</sup>auf Des - F<sub>5</sub> - C<sup>7</sup> - F.  
Nach einem Dreifachvorhalt b - des<sup>1</sup> - e<sup>1</sup> schließt der Satz mit vollkommenem Ganzschluss, wieder „perdendosi“ wie das Ende der Exposition.

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-35)

Durchführung (Takt 36-60)

Reprise (Takt 61-88)

### *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-35)

Hauptgedanke (Takt 1-16)

Hauptthema (Takt 1-16)

Überleitung (Takt 17-26)

Seitengedanke (Takt 27-35)

**Durchführung** (Takt 36-60)

Melodie Violoncello (Takt 38-42)

Melodie Violine 2 (Takt 43-48)

Melodie Viola (Takt 49-56)

Melodie Violine 1 (Takt 57-60)

**Reprise** (Takt 61-88)

Hauptthema (Takt 61-68)

Seitengedanke (Takt 69-77)

Coda (Takt 78-88) f-Moll, F-Dur

### 3. Satz: Rondo – Grazioso

*B-Dur, 2/4 Takt, 251 Takte.*

#### *Satzanalyse*

Das Rondothema (A) ist achttaktig und in Form einer Periode mit Vorder- und Nachsatz gebaut (I-V, I-I) und wird zunächst wiederholt. Im Verlauf des Satzes erscheint es noch insgesamt dreimal (Takt 47-54, 203-210); die letzte Themenwiederholung (Takt 244-251) bildet den Schluss des Gesamtsatzes.

Die Überleitung der Takte 9-22 beginnt ebenfalls mit dem Vordersatz einer achttaktigen Periode, öffnet sich jedoch im dritten Takt des Nachsatzes zur Modulation nach F-Dur. Die vollständige Periode findet sich dann erst in den Takten 211-217 unmittelbar vor dem Einsetzen der Coda. Nach dem Eintritt der Wechseldominante in Takt 18 wandert der zweite Takt des Vordersatzes (Takt 10) motivisch in die Bassstimme, worauf in Takt 23 endgültig mit neuer Basslinie die Dominante von F-Dur erreicht wird.

Die erste Episode (B) ab Takt 23 wird zunächst von einer Sechzehntelfigur des Violoncello mit zwei darüberegelegten Achteleinwürfen der Viola sowie Achtelrepetitionen und einem austerzenden melodischen Motiv in den Violinen gestaltet. In der Wiederholung ab Takt 31 wird die Stimmführung in den beiden tiefen Instrumenten vertauscht. In den Takten 38-46 erfolgt eine Überleitung zum Rondothema (A) in rhythmisierter Trillerbewegung der Violine 1 auf e<sup>2</sup> und durch ein in parallelen Terzen ansteigendes Achtelmotiv, zunächst zwischen den beiden tiefen Stimmen, in der Wiederholung durch die beiden Mittelstimmen, immer auf F<sup>7</sup> auslaufend, was zu einem kontinuierlichen Zusammenprall zwischen e und es führt.

Anschließend pausieren die drei tieferen Stimmen, während der Triller in Violine 1 fortgeführt und nach B abkadenziiert wird.

In direktem Anschluss an das Rondotheema (Takt 47- 54) erscheint die Episode C (Takt 55-64) in Es-Dur mit nacheinander eintretenden Hornquinten in beiden Violinen über einem Orgelpunkt. Die Überleitung ab Takt 67 führt über den Trugschluss g-Moll (Takt 75) zurück nach B-Dur, wo mit Takt 78 die Episode D mit paralleler Terzenführung der Violinen und Akkordzerlegungen in der Viola folgt. Die Sechzehntelbewegung in der Viola wird in den Takten 87-90 bei liegenden Stimmen in den anderen drei Instrumenten ausgeweitet.

Ab Takt 91 findet sich ein motivischer Bezug zu Takt 9 (Überleitung) in der Violine 1, der in eine Abkadenzierung in B-Dur führt. Die Weiterführung der Überleitung greift dann auf die Figur von Takt 65 zurück und bringt in den Violinen zuerst eine Abwechslung zweier abwärts gerichteter Sechzehntelfiguren, dann einer Skalenfigur aufwärts, bevor sie sich in parallelen Sexten, dann Terzen finden. Zu verweisen ist hier auch auf die Takte 103-106, in denen die Viola ein zusätzliches Motiv einbringt, das kurz auf f-Moll anspielt.

Mit Takt 121 kehrt die Episode C (Takt 56-64) wieder in Es zurück. Die anschließende Überleitung ab Takt 131 bringt zunächst einen Tausch der Stimmpaare im Vergleich zum ersten Mal (ab Takt 62) und schließt nach Ausweitung über den Trugschluss (Takt 147) in Es. Die Episode D' erscheint nun quintversetzt (Takt 150-162), die Viola wird in den Takten 159-162 melodisch ruhiger geführt. Die folgende Überleitung (Takt 163-172) entspricht quintversetzt den Takten 91-101.

Mit dem erneuten Eintritt der Variante C' wird dem Violoncello eine virtuose Kadenz in Sopranlage anvertraut, die ab Takt 189 in ein taktweises Wechselspiel der beiden Violinen über F<sup>7</sup> und B<sub>5</sub> in den beiden Unterstimmen und ab Takt 197 von der Violine 1 in Sechzehntelbrechungen in das Rondotheema (ab Takt 203) weitergeführt wird. Auf dieses folgt unmittelbar die achttaktige Überleitung.

Die Coda wird mit Fortissimo im Takt 218 eröffnet und bezieht sich auf den fallenden Dreiklang in Takt 2 und die Sechzehntelfigur aus Takt 3. Die zunächst von c<sup>3</sup> schrittweise

absteigende Quint wird dreimal von  $f^2$  aus wiederholt, und ohne Grundton durch eine ganztaktige Generalpause abgebrochen. Das anschließend im Pianissimo einsetzende Rondotheema mit der ebenfalls überraschenden, akkordischen Fortissimo-Schlusskadenz bildet einen lebhaften Schluss.

Auffällig an dem Satz ist das Auftreten des Rondotheemas, da es sich nur am Beginn und nach der Episode B findet. Es ist dann erst wieder ab Takt 203 und ganz am Schluss anzutreffen. Bekräftigung findet diese Form durch den Kopf der Überleitung (Takt 9-14 und 211-218), der ebenfalls nur am Beginn und Schluss komponiert wurde. Der Binnenabschnitt von Takt 55-203 bleibt den Episoden C und D vorbehalten, wodurch der Eindruck von Dreiteiligkeit entsteht.

### *Satzübersicht*

A (Takt 1-8)

ü (Takt 9-22)

B (Takt 23-38)

ü (Takt 39-46)

A (Takt 47-54)

C (Takt 55-64)

ü (Takt 65-77)

D (Takt 78-90)

ü (Takt 91-120)

C (Takt 121-130)

ü (Takt 131-149)

D' (Takt 150-162)

ü (Takt 163-172)

C´ (Takt 173-188)

ü (Takt 189-202)

A (Takt 203-210)

ü (Takt 211-217)

Coda Takt 218-243)

A (Takt 244-251)

## Op. 2/6, Ben 312

### 1. Satz: Allegro

*D-Dur, 4/4 Takt, 225 Takte.*

#### *Satzanalyse*

Dieses Quartett weist eine ähnliche Struktur wie op. 2/5 auf, da Pleyel erneut zusätzlich zur Sonatenform stark konzertierende Abschnitte einbaut.<sup>154</sup>

#### **Exposition** (Takt 1-107)

Der Hauptgedanke besteht aus einem Viertakter, der in der Wiederholung auf sieben Takte ausgeweitet wird. In den ersten zwei dreistimmigen Takten bewegen sich die in Oktavparallelen geführten Violinen in Terzen zur Viola mit anschließender, rückläufiger

---

<sup>154</sup> Kim, S. 110, bezeichnet Sätze, in denen alle vier Instrumente in führenden melodischen Rollen alternierend in Erscheinung als „quatuor concertante“.



Hornquint. In Takt 3 und 4 tritt das Violoncello mit dem Trommelbass auf d hinzu und der Abstand der Violinen zueinander weitet sich auf zwei Oktaven. In der Wiederholung wird in der zweiten Hälfte durch rf-Setzung (Takt 6-7) eine rhythmische Verschiebung erzeugt, die auf die Synkope in Takt 9 hinführt. Zusätzlich wird die Vierachtelgruppe auf zwei Achtel reduziert und die Synkopierung in den Takten 10 und 11 in den Unterstimmen fortgeführt. Das harmonische Geschehen verharrt zunächst auf der Tonika, in der Wiederholung wird jedoch über den Sextakkord der zweiten Stufe, Vorhaltsquartsextakkord und Dominantseptakkord – die beiden letzten jeweils auf leichte Taktzeit – vollständig abkadenziiert. Das Erreichen der Tonika in Takt 11 geschieht auf einem einzelnen Ton d<sup>2</sup>, dem erst ab Schlag zwei und drei der Akkord folgt.

In der Überleitung (Takt 12-22) findet sich zunächst ein Eintakter (Takt 12) im Unisono mit Staccatosechzehnteln in Violine 1, der wiederholt wird. Nach der Verkürzung auf zwei Halbtakte wird mit einer über zwei Oktaven ansteigenden D-Dur Skala in das nächste zweitaktige Motiv (Takt 16-17) übergeführt, das sich taktweise zwischen A<sup>7</sup><sub>5</sub> und D<sub>3</sub> bewegt und nun in Violine 2 von Staccato-Sechzehnteln begleitet wird, während die beiden Unterstimmen in ganzen Noten ruhen. Dieses wird wiederholt und wie in Takt 10 in der Violine 1 weitergeführt. Der Harmoniewechsel erfolgt jedoch im Viertel-Rhythmus während die Sechzehntelbewegung in Violine 2 fortläuft. Die in Takt 21 anzutreffenden Töne gis und g werden erst im Folgetakt eindeutig in den Halbschluss auf der Dominante (E<sup>7</sup> fehlt) weitergeführt.

Das Motiv 1 des Seitengedankens in A (Takt 23-26) besteht aus Vorder- und Nachsatz (A-E<sup>7</sup>/ E<sup>7</sup>-A) und wird zu einem konzertanten Solo des Violoncello (Takt 23-34) unter akkordischer Begleitung durch die anderen Instrumente ausgebaut. Nach einer Überleitung der Violinen im Oktavabstand in nachschlagenden Achteln (Takt 35-37), die aus einem Einzeltakt und seiner zweimaliger Wiederholung besteht, folgt das Solo der Violine 2 (Takt 38-51). Dieses nimmt zunächst das Motiv in verkürzter Form auf und wechselt dann zu triolischen Akkordzerlegungen. Schließlich wird ab Takt 46 auf die Überleitung (Takt 16-17) Bezug genommen und das Solo auf dem Dominantseptakkord von A-Dur beendet.

Die Überleitung zum Motiv 2 des Seitengedankens erfolgt in den Takten 52-59 durch vier Takte und ihre Wiederholung. Diese bestehen aus absteigendem Tetrachord (siehe Takt 16 und 46) in Achtel-Staccato-Noten im Pianissimo mit Sequenzierung und melodischer Kadenzierung im Forte. Die beiden Violinen wechseln sich dabei in der Stimmführung ab.

Das Motiv 2 (ab Takt 60) bringt neben Terzenparallelen der beiden Violinen und des Violoncello eine Sechzehntelbegleitung der Viola im Staccato in gebrochenen Akkorden. Es besteht aus einem Zweitakter (A - E<sup>7</sup><sub>3</sub> - A) und seiner Wiederholung mit Fortspinnung. In Takt 65 erhält nun auch die Viola in Weiterführung des Terzabstiegs in Violine 2 die Möglichkeit für ihren konzertanten Auftritt, der in Takt 77 in A-Dur schließt. Dabei wird die Viola ab Takt 69 bis zum Ende ihres Solos (höchster Ton in Takt 75 ist das fis<sup>2</sup>) konsequent über der Violine 1 geführt.

Als Material für die Überleitung zum Motiv 3 findet der Beginn des Satzes im zweistimmigen Wechsel der Violinen und der tiefen Instrumente (das Violoncello liegt wieder über der Viola) im Pianissimo Verwendung. Die abschließende Kadenzierung steht dazu im scharfen Fortissimo und endet auf dem Sextakkord A-Dur mit anschließender Generalpause.

Überraschend präsentiert sich das Motiv 3 in a-Moll als Imitation in Halben mit harmonischer Weiterentwicklung über die sechste Stufe in den Trugschluss und nachfolgendem neapolitanischen Sextakkord, der nach A-Dur weitergeführt wird. Auffallend ist, dass die verminderte Quart als Motiv schon in op. 2/5 im Kopfsatz Verwendung gefunden hat (ab Takt 38). Vor dem Eintritt der Coda in Takt 103 konzertiert die Violine 1 erneut über elf Takte.<sup>155</sup> Die rhythmische Struktur des Codamotivs ähnelt dem Beginn des Hauptgedankens. Die Coda umfasst vier Takte.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Kim, S. 109, verweist auf den Solo-Konzertcharakter dieser Passage.

<sup>156</sup> Kim, S. 67, behauptet ohne nähere Angabe: "the coda in op. 2/6/i consists of new themes".

### **Durchführung** (Takt 108 -144)

In der Durchführung<sup>157</sup> verzichtet Pleyel weitgehend auf Modulation. Ausgehend von A-Dur wird ein neues viertaktiges Thema mit Vorder- und Nachsatz (A-E<sup>7</sup>/E<sup>7</sup>-A) eingeführt. In dessen Fortführung lässt sich erstmals in Takt 113 durch h<sup>7</sup><sub>3</sub> eine Veränderungstendenz erkennen. Diese führt in die Paralleltonart h-Moll als Schwerpunkt (ab Takt 117) mit dem Höhepunkt auf dem Dominantdreiklang Fis (Takt 124).

Nach kurzer Überleitung (Takt 125-128) in der Art der rhythmischen Struktur der Takte 35-37 wird definitiv D-Dur bis zum Eintritt der Reprise zur harmonischen Basis. In den letzten beiden Takten vor Beginn der Reprise findet wieder der nachschlagende Rhythmus der Takte 35-37 Verwendung.

Das Modulationsgeschehen der Durchführung wird weitgehend durch das melodische Konzertieren, beginnend mit Violine 2, ersetzt. Die rhythmische Struktur bedient sich dabei erneut des Themenkopfes des Satzanfangs. Ab Takt 115 übernimmt die Viola mit demselben Motiv die Führung. Zusätzlich wird auf die triolischen Figuren zurückgegriffen, wie sie schon in den Takten 42-45 verwendet wurden. Auch die Violine 1 wird dialogisierend eingebunden (Takt 119, 121). Schließlich bekommt auch das Violoncello unter Zitierung des Motivs 1 des Seitengedankens seinen virtuoson Auftritt (Takt 129-144). Dieser beschließt mit d<sup>3</sup> (!) die Durchführung schon auf der Tonika (D<sub>3</sub>) mit extrem exponiertem Grundton.

### **Reprise** (Takt 145-225)

In der Reprise erscheint zunächst der Hauptgedanke, der sich zur Dominante von D-Dur wendet. Die dynamischen Vorzeichen rf, f und ff werden zur Unterstreichung der rhythmischen Strukturierung hier intensiver eingesetzt als in der Exposition.

---

<sup>157</sup> Zsako, S. 179, spricht hier von einer Pseudo-Durchführung, da praktisch kein Material der Exposition Verwendung findet.

Unmittelbar an die Abkadenzierung schließt das Motiv 2 des Seitengedankens in D (Takt 158) an. Der weitere Ablauf entspricht bis einschließlich Takt 208 der Exposition.<sup>158</sup>

Nach Abschluss des Seitengedankens (Takt 208) erfolgt erneut ein Rückgriff auf die Überleitung der Takte 52-59, mit denen der Bereich von Motiv 1 abgeschlossen wurde. Durch Variierung wird die ursprüngliche Viertaktigkeit auf sechs Takte ausgeweitet. Auch diese werden wiederholt. Durch die im Takt 220 anschließende Coda endet der Satz mit Takt 225.<sup>159</sup>

### *Satzübersicht*

Exposition	(Takt 1-107)
Durchführung	(Takt 108-144)
Reprise	(Takt 145-225)

### *Detailübersicht*

#### **Exposition** (Takt 1-107)

Hauptgedanke	(Takt 1-11)
Überleitung	(Takt 12-22)
Seitengedanke 1	(Takt 23-59)
Konzertierendes Violoncello	(Takt 23-34)
Zwischenspiel	(Takt 35-37)

---

<sup>158</sup> Zsako, S. 220: "The second thematic group retains most of its original length. In the case of #12/1 [= op. 2/6/1], however, the second group is considerably shortened during the recapitulation, and to compensate for the loss, the coda develops one of its motives further."

<sup>159</sup> Zsako, S. 235: "A motive of the second thematic group is developed in the in coda of #12/1 [= op. 2/6/1] (as "compensation" for an abbreviated recapitulation of the subsidiary theme)."

Konzertierende Violine 2	(Takt 38-51)
Überleitung	(Takt 52-59)
Seitengedanke 2	(Takt 60-85)
Parallelführung der beiden Violinen	(Takt 60-64)
Konzertierende Viola	(Takt 65-77)
Motiv des Hauptgedankens	(Takt 78-85)
Seitengedanke 3	(Takt 86-103)
Imitation mit Neapol. Sextakkord	(Takt 86-92)
Konzertierende Violine 1	(Takt 93-103)
Coda	(Takt 104-107)
<b>Durchführung</b> (Takt 108-144)	
Neues Thema Violine 2	(Takt 108-114)
Viola alternierend mit Violine 1 Modulation nach V h-Moll	(Takt 115-124)
Überleitung nach D-Dur	(Takt 125-128)
Konzertierendes Violoncello in hoher Lage (bis d <sup>3</sup> )	(Takt 129-144)
<b>Reprise</b> (Takt 145-225)	
Hauptgedanke	(Takt 145-156)
Seitengedanke 2	(Takt 157-181)
Motiv des Hauptgedankens	(Takt 182-189)
Seitengedanke 3 mit Neapolitanischem Sextakkord	(Takt 190-196)
Konzertierende Violine 1	(Takt 197-208)
Wiederaufnahme der Überleitung (T. 52-59)	(Takt 209-220)

## 2. Satz: Allegretto

*D-Dur, 2/4 Takt, 179 Takte.*

### *Satzanalyse*

Der Satz besteht aus einem 24 taktigen Thema und vier als Variationen bezeichneten Abschnitten.<sup>160</sup> Er endet auf der Satzdominante und mündet unmittelbar in das D-Dur des dritten Satzes (Presto). Da nach jeder Variation das >Allegretto da Capo< des Themas gefordert ist, wird der Variationsatz de facto zu einem Rondo.<sup>161</sup> In keiner der vier Variationen ist eine Variation des Themas unmittelbar zu erkennen, vielmehr wird jedem einzelnen Instrument im entsprechenden Satzabschnitt ein solistischer Auftritt zugeteilt. Würden die vier Variationen (= Episoden) zu nahe an das Thema herangeführt, wäre die Sinnhaftigkeit der Themenwiederholungen in Frage zu stellen.

Das Thema gliedert sich in dreimal acht Takte (II: A:II:B A:II). Die ersten acht Takte sind als achttaktige Periode gebaut, wobei der Vordersatz auf Tonika und Dominante steht. Der Nachsatz setzt mit der sechsten Stufe ein, gefolgt von der zweiten Stufe und kehrt über die Dominante zur Tonika zurück. Die Takte fünf und sechs sind eine Komprimierung der Takte 1-2 und 3-4. Im Themenmittelteil wird die Dominante A zu A-Dur verselbständigt. Die Takte 9-12 bringen zunächst eine ausgeterzte Melodie mit cis<sup>1</sup> in der Viola beginnend und darüber die beiden Violinen im unisonen Oktavabstand. Ab Takt dreizehn tritt der Bass hinzu. Durch den Sextakkord von A verbinden sich die beiden Abschnitte gleitend miteinander und die Wirkung des grundständigen Dreiklangs in Takt

---

<sup>160</sup> Zsako, S. 266, verweist darauf, dass Pleyel anders als Haydn in den Variationen Metrum, Tonart und Struktur variabel behandelt. Aus der Forderung nach der Wiederholung des Themas „senza replica“ nach jeder Variation ergäbe sich de facto ein Rondo (S. 268). Auf den Seiten 267-270 findet sich eine Besprechung des Satzes.

<sup>161</sup> Kim, S. 90, bezeichnet den Satz als einziges Rondo Pleyel's in einem Binnensatz und verweist darauf, dass zwischen den Variationen untereinander und zum Thema keine Beziehung bestehe. Ihre Behauptung, dass der Satz den Titel „variazia“ trage, ist aus der Edition Artaria (AE 248), die Graeffers Ausgabe von 1784 zur Grundlage hat, nicht ersichtlich. Auch in der Ausgabe von Götz (1786) ist der Satz lediglich mit Allegretto übertitelt.

sechzehn wird so erhöht. Gleichzeitig wird durch das Rinforzando in Takt dreizehn ein steigernder Impuls gesetzt, der durch die Ausweitung des Tonraums zum  $cis^3$  unterstrichen wird. Die zweimalige Verwendung der Rhythmusstruktur von Takt sieben in den Takten elf und vierzehn bedeutet eine zusätzliche Verdichtung. Nach der Fermate in Takt sechzehn erfolgt unter Umwandlung von  $gis^2$  zu  $g^2$  die Rückkehr nach D-Dur zur Wiederholung von Abschnitt eins.

In der ersten Variation mit der Tonart D-Dur findet sich Violine 2 als Soloinstrument. Ihr Part ist großteils in Akkordzerlegungen mit durchlaufenden Achteltriolen angelegt. Die musikalische Substanz der ersten acht Takte besteht analog zum Thema aus einem Zweitakter, seiner Wiederholung und einer viertaktigen Entwicklung. Im Gegensatz zum ersten Themenabschnitt endet dieser Teil in A-Dur.

Der Mittelabschnitt führt harmonisch über  $H^7$ , e und die Molldominante von d und D-Dur chromatisch zurück nach e und weiter nach  $D_4^6$  in den Dominantdreiklang A. Damit entfällt die Rückmodulation nach D-Dur. Die motivische Entwicklung besteht anders als im Thema wieder aus einem Zweitakter, seiner Sequenzierung und einer viertaktigen Entwicklung. Der dritte Themenabschnitt wiederholt dreimal die zweitaktige Viertelabfolge auf der Tonika und Subdominante und endet in Terzlage. In allen drei Abschnitten tritt das Violoncello erst in der zweiten Hälfte hinzu.

In Variation 2 hat die Viola ihren großen Part vor allem in Skalenläufen und großen Intervallsprüngen. Die Tonart wechselt nach G-Dur, der erste Abschnitt wird in seiner Länge verdoppelt und die Wiederholung zusätzlich vorgeschrieben. In dieser Variation findet sich zuerst ein viertaktiges Motiv, das sequenziert wird. Erst in der Ausweitung tritt ein zweitaktiges Motiv mit Wiederholung und viertaktiger Entwicklung hinzu. Der Abschnitt moduliert nach D-Dur.

Im Mittelteil wird zunächst über  $E^7$  a-Moll angesprochen und ab Takt 69 wieder die Dominante von G-Dur erreicht.

Der Schlussteil bewegt sich ab Takt 73 in Wiederaufnahme des Erweiterungsteils (liegende Stimmen in den beiden Violinen) des ersten Abschnitts im Wechsel zwischen Subdominante und Tonika. Die Motivik ist eine freie Weiterentwicklung der Takte 57-64.

Variation 3 steht in d-Moll, der Mittelteil in F-Dur, und ist im Alla-ungherese-Stil gehalten. Der Solopart wird von Violine 1 vorschlags- und vorhaltsreich bestritten. Zusätzlich ist auf die scharfe Rhythmisierung durch die nachschlagenden Achtelakkorde in Violine 2 hinzuweisen (Takte 81, 83, 103, 105). Auch hier endet der erste Abschnitt, anders als im Thema, in A-Dur. Der Mittelteil ist auf ungewöhnliche vierzehn Takte verlängert.

Variation 4 präsentiert das Violoncello in solistischer Funktion mit großen Intervallsprüngen, die Tonart ist A-Dur. Auch hier schließt der erste Abschnitt auf der Dominante E. Im ersten Abschnitt findet sich wieder ein Zweitaktmotiv mit Wiederholung auf der Dominante und eine viertaktige Entwicklung.

Im Mittelteil wird das Motiv zum Viertakter erweitert (harmonisch über Fis<sup>7</sup>-H) und sequenziert (E<sup>7</sup>-A). Anschließend erfolgt eine Ausweitung dieses Abschnittes um neun Takte. In diesen steigen das Violoncello und die darunter liegende Viola in drängenden chromatisierten Sexten in Zweitaktsequenzen von cis- a<sup>1</sup> über dis-h<sup>1</sup> und eis- cis<sup>2</sup> zum Höhepunkt in den Takten 132-135 an, in denen zwischen fis und der Dominante Cis eine Wechselbewegung mit Schluss auf der Dominante Cis stattfindet.

Die schon im Sextenanstieg latent vorhandene Synkopierung wird in den Takten 132-133 manifest und in den zwei Folgetakten im Pianissimo mit drei Fermaten vollständig beruhigt. In der gesamten Variation dominiert als muntere Begleitung der volle Taktschlag der Viola, gefolgt von den beiden Violinen mit den drei Nachfolgeachteln. Nur in den Takten 132-133 erfährt dieser Rhythmus durch die Synkopen nachdrückliche Steigerung.

Der dritte Themenabschnitt erfährt durch die Wiederholung der Takte 140-143 ebenfalls eine Ausdehnung auf zwölf Takte.

Die abschließende Wiederaufnahme des Themas erfolgt in modifizierter Form. In der Wiederholung des ersten Abschnitts übernimmt Violine 2 die Melodieführung, die Viola begleitet meist in Sexten und Terzen und das Violoncello bewegt sich in durchlaufenden Achteln mit Akkordzerlegungen im Staccato. Violine 1 bringt ähnlich der Begleitung in Variation 4 nachschlagende Achtel in Tonrepetition, vergleichbar einer Solotrompete (staccato). Der Nachsatz des Mittelteils ist in der Begleitung rhythmisch



auch bewegter angelegt (Violoncello) und erhält einen Zusatztakt (Takt 172) als Übergang zum dritten Themenabschnitt. Dieser entspricht der Wiederholung von Themenabschnitt eins und wird innerhalb des Satzes bis zur Dominante (Takt 179) geführt. Die fehlende Tonika - dies wird durch die Unregelmäßigkeit von Zusatztakt 172 erzwungen - wird durch Überlappung mit dem Beginn des dritten Satzes erreicht.

### *Satzübersicht*

Variationsatz, eigentlich Rondo mit Vier Episoden

### *Detailübersicht*

Allegretto (Takt 1-24) D-Dur

Variation I (Takt 25-48) D-Dur, Solo Violine 2 (Triolen)

Allegretto Da Capo ma senza replica

Variation II (Takt 49-80) G-Dur, Solo Viola

Allegretto Da Capo ma senza replica

Variation III (Takt 81-110) d-Moll, Solo Violine 1 ( Alla ungherese)

Allegretto Da Capo ma senza replica

Variation IV (Takt 111-147) A-Dur, Solo Violoncello

Variierte Wiederholung des Allegretto mit verkürztem Schluss auf der Dominante (Takt 148-179). Anschließend Presto attacca.

### 3. Satz: Presto

*D-Dur, 6/8 Takt, 153 Takte.*

#### *Satzanalyse*

##### **Exposition** (Takt 1-50)

Der Satz beginnt mit vollem Takt, das Hauptthema setzt jedoch auf taktig mit Takt zwei ein. Dadurch ergibt sich ein Periodenbau von 5 plus 4 Takten. Über dem repetierenden Orgelpunkt  $d/d^1$  in den beiden tiefen Streichern bewegen sich die Violinen konsequent in großen Sexten mit einer Ausnahme in Takt fünf, in der die Violine 1 durch den Quintsprung zum  $a^2$  in die Dezime ausweicht. Diese Stelle wird zusätzlich durch Sforzato aus dem Piano des Hauptthemas und einen langen Notenwert hervorgehoben.

In rhythmischer Fortführung des Themas im Unisono und nachfolgender Auflösung in eine ausschließliche Achtelbewegung erreicht die Überleitung die Dominante in Takt 18. Nach einer Generalpause treten analog zu Takt 1 zunächst die beiden tiefen Instrumente mit neuer Begleitformel ein, während die beiden Violinen ab Takt 20 in Terzparallelen im Wechsel mit Quinten das Seitenthema 1 in A bringen, dessen erste beiden Takte mit dem Hauptthema identisch sind.<sup>162</sup>

Das im Takt 28 anschließende Seitenthema 2 wird über die ersten vier Takte zunächst nur von der Viola begleitet, in den sechs Folgetakten tritt auch das Violoncello hinzu. Die Melodieführung – wieder hauptsächlich in Terzen – erfolgt erneut in den beiden Oberstimmen. Zusätzlich tritt in Takt 35 ein neues melodisches Element hinzu. Die Themenwiederholung wandert ab Takt 38 in die beiden Unterstimmen, die sich unter Akkordergänzung durch die Oberstimmen in Dezimen und Terzen bewegen. In Takt 46 tritt erneut eine Umkehr der Stimmenpaare ein. Die ab Takt 46 zwei wiederholenden Codatakte schließen die Exposition ab. Dabei wird in den Sforzati (schon in Takt 47 und 49) ein Bezug zu Takt 5 hergestellt. Am Ende der Exposition ist kein Wiederholungszeichen vorhanden.

---

<sup>162</sup> Zsako, S. 331, verweist auf die enge Verwandtschaft zwischen beiden Episoden, sodass sich eine Abfolge A-B-A-B-Coda ergebe.

### **Durchführung** (Takt 51-65)

Eine Durchführung liegt hier nicht vor<sup>163</sup>, eher eine dreistimmige, rudimentäre Überleitung über dem Orgelpunkt a<sup>1</sup>. Das neue Zweitaktmotiv der Violine 1 wird von der Violine 2 oktavierend imitiert. Taktweise wird zwischen Dominante und Tonika (6/4) abgewechselt. In den Takten 61 und 62 wird der Harmoniewechsel auf Halbtaktigkeit reduziert und die Imitation aufgegeben. In den beiden Folgetakten pausiert die Violine 1 und die anderen drei Stimmen leiten von der Dominante in die Reprise im Takt 65 über.

### **Reprise** (Takt 66-113)

Die Reprise setzt dreistimmig ein, der Orgelpunkt liegt in den ersten vier Takten nur in der Viola, während das Violoncello pausiert. Ab Takt 70 verändert sich das Thema harmonisch in die Paralleltonart. Die Begleitung erfolgt in den beiden tiefen Instrumenten in repetierenden Achtelterzen, während sich die Violine 2 ab dem Takt 71 in punktierten Halben bewegt und die motivische Arbeit der Violine 1 überlässt. Ab Takt 75 tritt wieder das Unisono der Überleitung ein. Die Dominante wird in Takt 80 erreicht, worauf die beiden Seitenthemen mit Coda taktgleich zur Exposition auf der Tonika erscheinen.

### **Coda** (Takt 114-153)

Was nun folgt ist eine große Coda über 40 Takte.<sup>164</sup> Zunächst wird variierend mit dem Material des Hauptthemas bis zum Takt 126 eine große dynamische Steigerung aufgebaut. Von hier weg erfolgt ein Rückgriff auf die kurze Durchführung. Am Imitationsspiel der Takte 127-139 werden nun alle vier Stimmen beteiligt. In den Takten 140- 144 wird erneut auf Takt 36 und auf die damit zusammenhängende kleine Coda Bezug genommen.

---

<sup>163</sup> Kim, S. 75 und 77 verweist darauf, dass hier eine Sonatenform ohne Durchführung vorliegt.

<sup>164</sup> Kim, S. 77, spricht davon, dass dieser Satz eine lange Coda aufweist.

Die Takte 145-153 liegen auf der Tonika mit dem Orgelpunkt d und beziehen sich in der Violine 1 erneut auf die Takte 53-54.

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-50)

Durchführung (Takt 51-65)

Reprise (Takt 66-113)

Coda (Takt 114-153)

### *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-50)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-9)

Überleitung (Takt 10-18)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 19-27)

Seitenthema 2 (Takt 28-47)

Coda (Takt 48-51)

**Durchführung** (Takt 51-65)

Orgelpunkt auf A (Takt 52-64)

**Reprise** (Takt 66-113)

## Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 65-69)

Überleitung (Takt 70-80)

## Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 81-89)

Seitenthema 2 (Takt 90-109)

Coda (Takt 110-113)

**Coda** (Takt 114-153)

# Streichquartette op. 3 Ben 313-318

## Op. 3/1, Ben 313

### 1. Satz: Allegro

*B-Dur, 4/4 Takt, 279 Takte.*

#### *Satzanalyse*

##### **Exposition** (Takt 1-119)

Der gesamte Satz kontrastiert stark zwischen kleinen thematischen Einheiten sowohl im Haupt- als auch im Seitensatz und virtuosen Passagen<sup>165</sup>, meist der Violine 1. Schon das Hauptthema untergliedert sich in dieser Hinsicht. Für die thematische Gestaltung sind die beiden Anfangstakte von besonderem Gewicht, die in paralleler Terzenführung gestaltet sind. Auffallend ist in den Takten 7-14, dass das Violoncello im Parallelgang mit der Viola melodisch über diese zu liegen kommt, was einen besonderen Klangeffekt mit sich bringt. Dieser Effekt wird in der Exposition und in der Reprise beibehalten (Takt 74-77, 240-243) und kommt auch für das Seitenthema 1 zur Anwendung (Takt 38-42, 216-220). In Takt 9-10 wird der Intervallabstand der beiden tiefen Instrumente durch Stimmtausch unter Beibehaltung der hochliegenden Bassstimme zur Sext abgeändert. Der Stimmtausch erfolgt gleichzeitig in den beiden Violinen. Die Takte 9-10 sind so die einzige Stelle im Satz, die thematisch vierstimmig ausgeführt wird.

Das Laufwerk der Überleitung (Takt 16 - 37) gliedert sich in vier Abschnitte: Takt 16-23 mit dem akkordbegleiteten Zweitakter der Violine 1 im Wechsel mit dem zweitaktigen Unisono der drei anderen Instrumente und dessen Chromatisierung.

Takt 24-28 bringt die melodische Aufgliederung des Motivs in Violine 1 unter reduzierter Begleitung durch die beiden Mittelstimmen.

---

<sup>165</sup> Siehe dazu Kim S. 109/110.

Takt 29-32 enthält eine neue synkopierende Melodieformel in Violine 1 im vierstimmigen Satz mit sequenzierender Weiterführung der Melodieaufgliederung in Takt 31-32 und den Übergang durch übermäßigen Quintsextakkord zur Wechseldominante.

In Takt 33-37 wird die Wechseldominante über fünf Takte befestigt.

Das ebenfalls zweitaktige Seitenthema 1, in dem man eine Ableitung aus Takt 3 erkennen kann, erhält neben der Beibehaltung der hochgelegten Violoncellostimme eine zusätzliche Kontrapunktstimme. Das chromatisch gestaltete, sequenzierende Motiv der Takte 43-46 in Kombination der Außen- und Innenstimmen mündet in die virtuose Passage der Violine 1, die in Takt 52 auf der Dominante F endet.

Mit Takt 53 wird das Seitenthema 2 (Takt 53-54) eingeführt, wiederholt und erweitert und durch die ab Takt 59 einsetzende Kadenz abgelöst. Sie wird schließlich über den gebrochenen verminderten Septakkord auf h in Takt 73 auf der Wechseldominante c beendet.

Überraschend setzt jetzt das Hauptthema auf der Dominante über dem Orgelpunkt c<sup>1</sup> der Violine 1 in den beiden tiefen Streichern in hoher Lage ein und das Violoncello wird in Takt 78-80 zu einer Kadenz in Sopranlage weitergeführt. Ab Takt 81 wird das ausgeterzte Hauptthema in den beiden Violinen wiederaufgenommen und absteigend sequenziert. Die Viola bringt dazu eine neue Begleitformel in Sechzehnteln. Bei den melodisch ansteigenden Takten 85-87 handelt es sich um eine Vergrößerung des Themenbeginns. Diese wird in den zwei Folgetakten in absteigende Halbtaktigkeit verändert und überraschend mit dem Dominantseptakkord auf G und nachfolgender Generalpause beendet.

Nun tritt das Seitenthema 3 ein, das im Gegensatz zu allen anderen Themen ziemlich breit angelegt ist. Die kleinste Einheit bildet ein Zweitakter, der aus einem chromatischen Abstieg oder Anstieg im Unisono, gefolgt von drei nachschlagenden Akkordvierteln, besteht. Das Unisono liegt zunächst in den unteren drei Stimmen und wandert ab Takt 98 zweistimmig zu den Violinen. Ab Takt 102 entfallen die Begleitakkorde und Ab- und Anstieg werden in den beiden Ober- und Unterstimmen

taktweise gegeneinander geführt. Im Takt 106 wird unter liegendem  $f^2$  der Violine 1 auf eine ausschließliche Halbtonbewegung in Sexten durch die drei anderen Instrumente umgestellt. Diese Bewegung wird zweimal wiederholt. Dabei entsteht eine an- und abschwellende Dynamik, die durch die Akzentzeichen in allen vier Instrumenten<sup>166</sup> sowie zusätzliche Tonrepetitionen und Gewichtung durch die Halben erhöht wird. Der Haltepunkt wird schließlich in  $G^7_2$  erreicht. Nach Fermate und Generalpause wird anschließend nach F kadenziiert.<sup>167</sup> Die Coda der Takte 115- 119 verwendet das Material der Überleitung aus den Takten 23-24.

### **Durchführung** (Takt 120-215)

Der Beginn der Durchführung wird mit dem Zweitaktmotiv des Hauptthemas in f-Moll gestaltet.<sup>168</sup> So wie in der Überleitung des Hauptsatzes erscheint das Motiv im Unisono der drei unteren Stimmen und wird von den Violinen beantwortet. Nach der ansteigenden Sequenzierung wird die Basslinie in chromatischen Doppeltaktschritten von F über Des (übermäßiger Quintsextakkord) zur Dominante c geführt. Dabei wird das Motiv in den Takten 128-131 zwischen Violine 1 und Viola zweimal gespiegelt.

Die Takte 140-143 entsprechen Takt 74-77 mit dem Unterschied, dass sie in Moll stehen und die Viola über dem Violoncello liegt. Der folgende Abschnitt (Takt 144-147) mit Wiederholung und Modulation von f- nach g-Moll (Takt 152-157) ist aus Takt 85 heraus entwickelt. Zu Takt 146 und 150 ist noch anzumerken, dass im Druck von André in der Violine 1 für die letzten drei Achtel im Doppelgriff  $e^1$  und  $des^2$  aufscheint.<sup>169</sup>

Die Kadenz der Violine 1 in den Takten 158-172 bewegt sich in g-Moll und endet auf deren Dominante. Nach der Generalpause wird das Seitenthema 2 aufgegriffen und mit Abschnitt 2 (Takt 24-28) und Abschnitt 3 (Takt 29-32) der Überleitung verknüpft. Nach

---

<sup>166</sup> Siehe die Ausgabe von André: Violine 1 S. 2, Violine 2 S. 2, Viola S. 3, Violoncello S. 2.

<sup>167</sup> Zsako, S. 164-166.

<sup>168</sup> Zsako, S. 180, weist besonders auf die Transposition des Hauptthemas hin.

<sup>169</sup> Druck von André, Violine 1, Takte 146 und 150. Die zur Verfügung stehende Spartierung der IPG ist hier fehlerhaft.



erneuter Generalpause in Takt 188 wird kurz das Seitenthema 3 zitiert, worauf das Hauptthema auf der Subdominante erscheint.<sup>170</sup>

Die Takte 201-215 bringen die Überleitung zur Reprise. Sie sind aus dem Motiv der Takte 18-19 abgeleitet. Die Überleitung endet auf der Satzdominante mit Generalpause.

### **Reprise (Takt 216-279)**

Die Reprise<sup>171</sup> beginnt mit dem Seitenthema 1, das im Vergleich zur Exposition durch Takt 221 verlängert wird. Die Kadenzierung ab Takt 226 bringt insofern eine Überraschung als nach dem Triller in Violine 1 die Dominante gesteigert um Septim und None prolongiert wird, und die Tonika erst einen Takt später eintritt. Dieser Vorgang wird sogar durch Wiederholung bekräftigt.

Das Seitenthema 2 bleibt nun unberücksichtigt und mit Takt 233 wird auf die Situation von Takt 67 der Exposition zurückgegriffen. Hier findet sich dann auch das Hauptthema ab Takt 240 mit anschließender Vergrößerung entsprechend dem Abschnitt ab Takt 82.

Das Seitenthema 3 schließt wie in der Exposition nach der Generalpause an. In den Takten 205, 207 und 209 wird die ganze Note der Violine 1 in der Exposition (Takt 106, 108, 110) in Viertel aufgelöst. Auch wird die dreitaktige Abkadenzierung der Takte 112-114 durch Wiederholung von Takt 271 zur Viertaktigkeit erweitert. Die Coda entspricht in ihrer Anlage quintversetzt der Exposition.

---

<sup>170</sup> Zsako, S. 180, betont, dass bei einem Eintreten des Hauptthemas gegen Ende der Durchführung die Reprise dazu tendiere, mit einem anderen Thema zu eröffnen.

<sup>171</sup> Kim, S. 66: Sie verweist darauf, dass die Reprise mit einem anderen Thema als die Exposition beginnt. Zsako hingegen meint, dass in Sätzen mit Sonatensatzform, in denen die Beziehung zwischen Durchführung und Reprise mehrdeutig ist, die Tonika meist mit der zweiten Themengruppe eintrete. In mehreren Sonatensätzen vermeide Pleyel aber absichtlich den Eintritt der Reprise mit dem Hauptthema auf der Tonika. Er beginne die Reprise hier mit dem Hauptgedanken in der Subdominanttonart (S. 221f). Dies würde bedeuten, dass der Reprisesbeginn mit Takt 194 anzusetzen wäre (die schematischen Darstellungen auf S. 111 und S. 114 entsprechen dieser Annahme). Zsako sieht darin die Experimentierfreude Pleyels in der Formgestaltung (S. 113).

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-119)

Durchführung (Takt 120-215)

Reprise (Takt 216-279)

## *Detailübersicht*

### **Exposition** (Takt 1-119)

Hauptsatz (Takt 1-37)

    Hauptthema (Takt 1-15)

    Überleitung (Takt 16-37)

Seitensatz (Takt 38-115)

    Seitenthema 1 (Takt 38-46)

    Überleitung (Takt 47-52)

    Seitenthema 2 (Takt 53-64)

    Überleitung (Takt 65-73)

    Wiederaufnahme des Hauptthemenmotivs (Takt 74-84)

    Bezug auf Seitenthema 2 (Takt 85-89)

    Seitenthema 3 (Takt 90-115)

Coda (Takt 116-119)

### **Durchführung** (Takt 120-215)

Hauptthema (Takt 120-158)

Solistische Überleitung (Takt 159-172)

Seitenthema 2 (Takt 173-188)

Seitenthema 3 (Takt 189-193)

Scheinreprise (Takt 194-201)

Überleitung (Takt 202-215)

Harmonische Gestaltung der Durchführung:

Hauptthema (Takt 120-143): f e<sup>7</sup>v As<sup>7</sup><sub>5</sub> Des b<sup>7</sup><sub>3</sub> C f

120 130 132 134 138 139 140

Seitenthema 2 (Takt 144-158): f e<sub>3</sub><sup>v</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> g

144 146 147 154 156 158

Kadenz (Takt 158-172):

g D<sup>7</sup> c F<sub>3</sub><sup>7</sup> B Es<sub>3</sub><sup>7</sup> a<sup>v</sup> D<sub>3</sub><sup>7</sup> g Es<sub>3</sub> Cis<sub>5</sub>><sup>7</sup> D<sub>3</sub><sup>7</sup> ü<sub>5</sub><sup>6</sup> auf es D  
158 159 163 164 165 166 167 169 170 171 172

Seitenthema 2 (Takt 173-188): Wechsel D<sup>7</sup> g; Takt 177 D<sup>9</sup>

Seitenthema 3 (189-193)

Hauptthema (Takt 194-201), Überleitung (Takt 210-215):

Es c As B C<sub>5</sub><sup>7</sup> F C<sub>5</sub><sup>7</sup> F  
194 205 210 211 212 213 214 215

**Reprise** (Takt 216-279)

## Seitensatz

Seitenthema 1 (Takt 216-233)

Überleitung (Takt 234-243)

Seitenthema 2 (Takt 244-248)

Hauptthemenmotiv (Takt 240-244)

Seitenthema 3 (Takt 249-275)

Coda (Takt 276-279)

## 2. Satz: Adagio

*Es-Dur, 3/4 Takt, 138 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-54)

Das Hauptthema umfasst zwölf Takte und besteht aus Vordersatz und Nachsatz mit variiertem Wiederholung. Der Vordersatz liegt über dem Orgelpunkt es und besteht aus einem zweitaktigen, in Sexten geführten Motiv der Mittelstimmen in fallenden Sekunden, die in der Wiederholung zu Terzen umgekehrt werden. Der Nachsatz wird durch den Eintritt von Violine 1 vierstimmig gestaltet. Über der gleichbleibenden Basslinie wird in der Wiederholung von der Violine 1 eine zweite viertaktige Melodielinie intoniert.

Im folgenden Einschub steigt die Violine 1 taktweise chromatisch von  $b^1$  bis  $es^2$  und fällt dann nach  $b^1$  zurück. Die Harmonisierung in den Begleitstimmen läuft von Es über Ces –  $As^7$  –  $Des^7$  –  $B^7$  zum übermäßigen Quintsextakkord (ces-es-ges-a) und schließt auf B.

In freier Kadenz wird die Überleitung alternierend zwischen Violine 1 und Violoncello virtuos gestaltet. Die harmonische Abfolge unterliegt einer fortschreitenden Verkürzung und Beschleunigung:

Es	–	B	–	F <sup>7</sup>	–	B	–	F <sup>7</sup>	–	B	–	Es	–	B	–	Es	B	Es–B–F–B
Takt 21		23		25		26		27		28		29		30		31		32

Das Seitenthema reicht von Takt 33-48 und leitet sich in seinem Kopfmotiv von den Takten 9-10 des Hauptthemas ab. Es ist in sich sehr inhomogen und im ersten Abschnitt akkordisch (mit zwei Septakkorden) angelegt. Eine melodische Führung ist jedoch in der Basslinie zu erkennen, die von B aus stufenweise zur Dominante f (Takt 41) emporführt. Im Vergleich zwischen Exposition und Reprise kann man auch erkennen, dass es sich bei den Takten 36-39 um einen Einschub in c-Moll handelt, auf den in der Reprise verzichtet wird. Es stellt sich die Frage, ob die Überraschung, die durch die Septakkorde in den Takten 34-35 ausgelöst wird, durch den Einschub gemildert werden soll.

In Takt 40 tritt in Violine 1 mit der Fortsetzung des eigentlichen Themas eine melodische Beschleunigung ein, die in das es<sup>3</sup> des Dominantseptakkords F<sup>7</sup> mündet. Dieser wird weitergeführt in den übermäßigen Quintsextakkord. Mit dem Quartsextakkord B<sup>6</sup><sub>4</sub> setzt dann die melodische zweite Themenhälfte mit der durchwegs parallelen Terzenführung ein. In der anschließenden Coda wird von B aus zweimal in den Unterterzdreiklang Ges in Takt 49 und 51 ausgewichen (Takt 49-50: B-Ges-C<sup>7</sup><sub>3</sub>-F; Takt 51-53: B-Ges<sub>5</sub>-C<sup>7</sup>-F<sub>5</sub>-B). Die Exposition endet auf B in Terzlage.

### **Durchführung** (Takt 55-96)

Die Durchführung<sup>172</sup> wird durch Doppelstrich ohne Wiederholungszeichen von der Exposition abgetrennt und setzt mit den ersten vier Takten des Hauptthemas in B-Dur ein.<sup>173</sup> Der Orgelpunkt b<sup>1</sup> liegt nun in Violine 2 und Violoncello sowie Violine 1 bringen in Sexten und Dezimen das Motiv und seine Wiederholung, während die Viola durch den

<sup>172</sup> Zsako, S. 242, verweist darauf, dass hier eine entwickelte Sonatensatzform mit einer substantiellen Durchführung vorliegt.

<sup>173</sup> Im Druck von André findet sich am Ende der Exposition (Takt 54) in allen vier Stimmen nur ein einfacher Taktstrich und auch kein Wiederholungszeichen.

gebrochenen B-Dreiklang die Elemente miteinander verbindet. Unmittelbar daran schließen die Thementakte 9-10 mit den Takten 59-60 dreistimmig in den beiden Violinen an und werden vierstimmig wiederholt. Der nächste Zweitakter geht über eine Rückung nach Ges zu e<sup>7v</sup>, wobei eine scharfe Dissonanzwirkung durch den Vorhaltston c<sup>3</sup> (Takt 64), der durch den Intervallsprung der großen Septim erreicht wird, eintritt.

Die Takte 65-66 beginnen beide mit den gleichen Mollquartsextvorhalten auf F, sie unterscheiden sich jedoch im dritten Achtel in den Violinen (f<sup>2</sup> und c<sup>2</sup> in Violine 1), was gleichzeitig eine Akzentverschiebung von der Takteins auf den zweiten Schlag mit sich bringt. In den folgenden zwei Takten wird diese Akzentuierung beibehalten, der Sprung zum zweiten Taktschlag in Violine 1 weitet sich jedoch in beiden zur verminderten Septim (Takte 67-68) und kadenziert nach c-Moll (Takt 69).

Die folgenden sechs Takte leiten zur Kadenz (ab Takt 75) in c-Moll über, an der nun alle Instrumente außer Violine 2 virtuos beteiligt sind. Der harmonische Ablauf ist folgender

I – V <sup>7</sup> – I – V – I – V – I – VI – IV <sup>6</sup> – V – I <sub>3</sub> – IV <sup>7v</sup> – I <sub>3</sub> – IV <sup>7v</sup> <sub>3</sub> – I <sub>3</sub> – IV – V – ü IV <sup>6</sup> <sub>5</sub> – V – I
T. 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86

Die Bezugnahme auf das Seitenthema in Takt 84-86 wird in den folgenden Takten durch Einfügung der Coda in c-Moll durchbrochen, die ihrerseits durch Wiederaufnahme des Seitenthemenkopfs abgelöst wird, der von As in die Dominante B moduliert.

**Reprise** (Takt 97-138)

Die Reprise beginnt mit dem kompletten Hauptthema. Auffällig ist der Stimmentausch zwischen Violine 2 und Viola, der kleinere Abweichungen zur Exposition beinhaltet. Zusätzlich wird nun auch die Bassstimme in den Takten 105-106 rhythmisch geschärft. Der chromatische Einschub der Exposition entfällt.

In der kadenzartigen Überleitung bleibt das Schema der harmonischen Beschleunigung von der Zweitaktigkeit bis zum Harmoniewechsel je Viertel bestehen, doch ändert sich

die Akkordfolge. So wird verhindert, dass das Ende des Hauptthemas und der Beginn der Überleitung ohne Kontrast aufeinanderfolgen.

	$Es^7_2$	–	$As_6$	–	$B^7$	–	$Es$	–	$B^7$	–	$Es$	–	$As$	–	$Es$	–	$As$	–	$Es$	–	$As$	–	$Es^6_4$	–	$B^7$	–	$Es$
Takt	109		111		113		114		115		116		117		118		119										120

Im melodischen Geschehen tritt nun insofern eine Änderung ein, als das Violoncello auf die Bassfunktion beschränkt wird und neben der Violine 1 die beiden Mittelstimmen in paralleler Terzenführung in den virtuosen Dialog eintreten. Analog zur Exposition folgt nun das Seitenthema, das nun um die Einschubtakte 36-39 verkürzt wird und somit aus zwei sehr unterschiedlichen sechstaktigen Hälften besteht. Die Coda ist gleich wie in der Exposition angelegt.

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-54)

Durchführung (Takt 55-96)

Reprise (Takt 97- 138)

### *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-54)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-12)

Chromatischer Einschub (Takt 13-20)

kadenzartige Überleitung (Takt 21-32)

Seitengedanke

Seitenthema (Takt 33-48)

Coda (Takt 49-54)

### **Durchführung** (Takt 55-96)

Hauptthema (Takt 55-74)

kadenzartige Überleitung (Takt 74- 86)

Seitenthema (Takt 83-96)

### **Reprise** (97-138)

Hauptthema (Takt 97-108)

kadenzartige Überleitung (Takt 109-120)

Seitenthema (Takt 121-132)

Coda (Takt 133-138)

## 3. Satz: Menuetto Allegretto

*B-Dur, 38 Takte; Trio, Es-Dur, 50 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Menuett** (Takt 1-38)

Das Menuett wird in seinen drei Abschnitten beinahe durchgehend von einer rhythmischen Besonderheit getragen. Wenige Takte weisen den gewohnten Ablauf des 3/4 Taktes auf (Takt 1, 19-22), während in den übrigen Takten meist durch alle vier Stimmen das dritte Taktviertel an die Takteins durch Bogen oder Bogen mit Sforzato angebunden wird. In den Takten 23-30 wird in den Mittelstimmen der normale Taktablauf mit der Akzentverschiebung der imitierenden Außenstimmen verschränkt.



Die Ausgabe von André weist zusätzliche Keile in den Takten 23, 26 und 28 in Violine 1 und im Takt 25 im Violoncello ein Sforzato auf.<sup>174</sup>

Der Abschnitt a ist als achttaktige Periode mit Vorder- und Nachsatz gebaut. Der Mittelteil b besteht aus zwei Abschnitten: einem imitatorischen Einstieg von der Violine 1 abwärts über den gemeinsamen Eintritt der Mittelstimmen hin zum Violoncello und anschließend ab dem Auftakt von Takt 15 in taktweiser Sequenzierung einer Fauxbourdonformel. Harmonisch entwickelt sich der zehntaktige Abschnitt von der Paralleltonart g-Moll zur Dominante D, die durch den übermäßigen Sextakkord es-g-cis verselbständigt wird.

Der zweite, unmittelbar nach Generalpause anschließende Abschnitt ist ein Viertakter in d-Moll, der ohne Akzentverschiebung im Takt den Beginn des Menuetts aufnimmt. Er nimmt damit im Satzganzen eine Sonderstellung ein.

Es ist schwierig die Rückkehr zum Abschnitt a' (Takt 23) unmittelbar zu erkennen, da der Einstieg auf der Subdominante Es erfolgt und die Terz von Takt eins zu Takt zwei nun in eine Sekund abgewandelt wird (Takt 23-24). Zusätzlich setzt die Akzentverschiebung mittels Anbindung des dritten Taktviertels an den Folgetakt im Gegensatz zum Satzbeginn sofort ein. Der absteigende B-Dreiklang von Takt drei wird nun zusätzlich in den Außenstimmen imitiert (Takt 26-29), weshalb Takt vier des Themas erst in Takt 30 auftaucht. Die Weiterführung erfolgt dann wie am Satzanfang.

Die anschließende viertaktige Coda setzt in Imitation der Unter- und Oberstimmen ein und kadenziert von F<sup>7</sup> über g - e<sub>3</sub><sup>7V</sup> - B<sub>5</sub> - F<sup>7</sup> nach B.

### **Trio (Takt 39-88)**

Das Trio ist mit einer Ausnahme in Viertakteinheiten angelegt. Die sechs Takte von Takt 47-52 finden ihre Begründung durch die Modulation in die Dominanttonart.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> In diesem Zusammenhang ist an das „Menuet alla Zingarese“ aus Haydns op. 20/4 zu erinnern, in dem sich fz Vorzeichnungen durchgängig für alle Taktzählzeiten finden.

<sup>175</sup> In der zur Verfügung stehenden Spartierung sind gravierende Übertragungsfehler im Bereich der Takte 47-52 (= Takt 9 -14 des Trios) im Vergleich zur Ausgabe von André enthalten: In Violine 1 (André S. 6) wurde die Ganztaktpause im Takt 47 übersehen, sodass eine Verschiebung um einen Takt eintritt. Die

Dabei wird aber vom Grundcharakter des einzelnen Viertakters nur durch die Verlängerung abgewichen.

Die Grundlage bildet ein Orgelpunkt, der hauptsächlich auf Tonika sowie Dominante zu liegen kommt oder nach dem Muster von Takt 1 rhythmisiert wird. Eine Erweiterung der Orgelpunkte entsteht durch Rückung von B<sup>7</sup> nach Ces-Dur als Trugschluss von es-Moll (Takt 60). Durch Umdeutung von ces-es-ges-a zum übermäßigen Quintsextakkord (Takt 63) erfolgt die Rückkehr zur Dominante B.

Träger des Orgelpunkts sind die drei tiefen Stimmen, in den Takten 65-68 nur die Violine 2. In den Takten 79-80 pausiert das Violoncello und die Violine 1 tritt an seiner Stelle zu den beiden Mittelstimmen, die hier akkordisch geführt werden im Gegensatz zum bisherigen Unisono. Unter Aufgabe des eigentlichen Orgelpunkts, wohl aber unter Beibehaltung der Rhythmusfigur, wird in den Takten 53-56, 79-80 und 85-88 diese in die Violine 1 verlagert.

In der einzelnen Viertakteinheit tritt im jeweils dritten Takt ein melodisches Element in Achteln der Violine 1 hinzu (Takt 41, 45, 59, 63, 71, 75). In Takt 49-50 tritt eine Verdoppelung ein und in Takt 81-84 findet unter Entfall des Orgelpunktes eine Verdreifachung der melodischen Gestaltung statt. Zum Notentext der Takte 47 -52 siehe die Fußnote.

Die Abschnitte c und c' haben über die ersten acht Takte den gleichen Verlauf und unterscheiden sich in den Takten 47-52 beziehungsweise 77-84. Die letzten vier Takte stehen im Teil c auf der Dominante und sind dreistimmig, hingegen sind sie im Abschnitt c' vierstimmig und stehen quintversetzt auf der Tonika Es.

## *Detailübersicht*

### Menuett

---

zweite Achtel auf dem 2.Schlag in Takt 48 lautet f<sup>2</sup>. In Violine 2 (André S. 4) lauten die Viertel in Takt 50 a<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-f<sup>1</sup>; der Takt 51 g<sup>1</sup> (Halbe) – es<sup>1</sup> (Viertel). In der Viola (André S. 4) lautet Takt 50 f<sup>1</sup> (punktierte Halbe), Takt 51 es<sup>1</sup> (Viertel) – c<sup>1</sup> (Halbe). Im Violoncello (André S. 3) lauten die Viertel in Takt 50 c-A-B, der Takt 50 es (Halbe) – f (Viertel). Im Takt 50 wurde im Violoncello darüber hinaus in der Ausgabe von André die zweite Viertel A als As (fehlender Auflöser) gestochen.

- a (Takt 1-8) B-Dur
- b (Takt 9-18) g-Moll  
(Takt 19-22) d-Moll
- a´ (Takt 23-34) B-Dur erweitert
- Coda (Takt 35-38) B-Dur

#### Trio

- c (Takt 39-56)
- d (Takt 57-68)
- c´ (Takt 69-88)

## 4. Satz: Finale Rondo Allegro

*B-Dur, 2/4 Takt, 388 Takte.*

### *Satzanalyse*

Das Thema erscheint zunächst dreistimmig und umfasst zwanzig Takte mit zwei ungleichen Hälften (8 + 12 Takte). Während die erste Hälfte nur Tonika und Dominante berührt, tritt in der zweiten Hälfte auch die Subdominante hinzu. Die Zwölfaktigkeit entsteht durch variierte Wiederholung der Takte dreizehn bis sechzehn. Dominierend in beiden Themenabschnitten ist das Motiv der punktierten Viertel mit anschließenden zwei Sechzehnteln in drei melodischen Varianten.

Das Thema wird unmittelbar anschließend in vierstimmiger Fassung wiederholt. Während es ursprünglich durch die Viola in Staccatovierteln und in Violine 2 durch je zwei Achtel auf einen Bogenstrich begleitet wurde, tritt jetzt das Violoncello hauptsächlich in Halben auf und von der Viola werden die begleitenden Dreiklangszerlegungen taktweise auf einen Bogen gebunden. Violine 1 wird durch die

oktavierende Violine 2 in der Themenmelodie verstärkt. Insgesamt erscheint die Wiederholung dadurch breiter und schwerer.

Der zweite Einsatz des Themas findet sich in den Takten 165-184, hier jedoch in der Form, dass die Takte eins bis acht mit den Takten 29-40 kombiniert werden. Der dritte nun vollständige Themeneinsatz erscheint in den Takten 281-320. Nur die Strichführung der Viola in den Takten 301-320 ist dabei unterschiedlich. Auf das Rondothema wird letztmalig am Satzschluss in der Coda komprimiert Bezug genommen (Takte 379-388). Alle Themeneinsätze schließen auf der Tonika, innerhalb des Satzes mit nachfolgender Generalpause.

Im Abschnitt von Takt 41-84 (Episode) wird ausgehend von der Tonika und in motivischer Nähe zum Thema zur Dominanttonart F-Dur moduliert. In freier Reihung folgt nach Erreichen der Wechseldominante in Takt 57-58 durch die Violine 1 eine kadenzartige Entwicklung in F-Dur zuerst in Triolen und anschließend in virtuoser Akkordzerlegung in Sechzehnteln, die bis zum  $a^3$  geführt wird. Diese Episode 1 schließt in Takt 84 mit Triller und geht unmittelbar im Folgetakt in einen neuen Abschnitt B mit der Tonika F über.

In diesem Abschnitt B wird das Violoncello solistisch in Sopranlage (bis  $g^2$ ) präsentiert. Die Begleitung erfolgt durch die anderen Instrumente. Hier ist auf einen gravierenden Fehler hinzuweisen, der schon im Druck von 1786 enthalten ist.<sup>176</sup> Die Viola sollte in den Takten 108-111 pausieren und erst in den Doppelgriff takten (Takt 112-116) des Violoncello einsetzen. Dieselbe Situation gilt in den Takten 116-119/ 120-124. Die Takte 124-132 der Violastimme passen auch nicht zur Stimmführung der beiden Violinen. Vielmehr muss die Viola in den Takten 125 - 127 pausieren und dann erst mit den Doppelgriffen einsetzen. Dadurch entsteht in den Takten 108 -142 ein Dialog zwischen den beiden Violinen einerseits und der Viola andererseits zu den Doppelgriffen des Violoncello, der dann von den beiden Violinen weitergeführt und vierstimmig

---

<sup>176</sup> Der sich fortsetzende Fehler in der Viola liegt vermutlich auf S. 5, Zeile 4 der André - Ausgabe, wo die Takte 11-14 dieser Zeile irrtümlich zusätzlich gestochen wurden.

abgeschlossen wird (Takt 138-142). Die einzige erreichbare, auf youtube veröffentlichte Tonaufnahme des Janacek Quartetts hat diese plausible Problemlösung getroffen.<sup>177</sup>

Der Abschnitt B wird durch einen eigenen Schlussabschnitt (Überleitung) beendet, der durch ein zusätzliches Motiv gekennzeichnet ist (Takte 143-160). Durch das zusätzliche Adagio ad libitum tritt eine breite Retardierung ein, die auf den verkürzten Wiedereintritt des Themas (Takt 165-184) im A Tempo vorbereitet.

Die Abschnitte C und C' sind durchführungsartig gestaltet.<sup>178</sup> Ihr gemeinsamer Ansatz sind die Mollvariante des zerlegten B-Dreiklangs, der dem vorletzten Takt des Themas entnommen ist (Takt 183, 241) und das Zweitaktmotiv mit starkem Vorhaltscharakter (Takt 187-188, 243-244).

Im Teil C wird ständig die Stimmenanzahl geändert (einstimmig bis vierstimmig) und das Dreiklangsmotiv wandert von der Violine 1 zum Violoncello. Die Harmonie verändert sich von b (Takt 185) nach F (Takt 189) und Des (Takt 193). In den Takten 205-206 erscheint der Dreiklang einmal im vollen Unisono des Quartetts im Fortissimo nach vorausgehendem Pianissimo als Höhepunkt. Die musikalischen Einheiten sind mit wenigen Ausnahmen in beiden Abschnitten zweitaktig. Abschnitt C endet auf der Dominante F, die im Überleitungsabschnitt (Takt 221-240) zum Orgelpunkt verfestigt wird.

Der Teil C' (ab Takt 241) ist fast durchwegs vierstimmig und das Dreiklangsmotiv erscheint dreistimmig ohne Violine 1 im Unisono. Zusätzlich treten von Takt 249-256 in den Violinen taktweise Synkopierungen hinzu. Ab Takt 257 wird das Violoncello taktweise chromatisch zusammen mit den entsprechenden Harmonisierungen durch die anderen Instrumente an den Mollquartsextakkord  $b_5$  herangeführt ( $b_3 - B^7_3 - es - e^{o7} - b_5$ ), der dann wieder im Wechsel mit dem Dominantseptakkord als Orgelpunkt gestaltet ist. In Takt 269 tritt abschließend der grundständige Molldreiklang b ein. Die Takte 271-280

---

<sup>177</sup> I. J. Pleyel, Ben 313: Janacek Quartet: I. Violin – Miloš Vacek, II. Violin – Richard Kružík, Viola – Jan Řezníček, Violoncello – Břetislav Vybíral; Veröffentlicht am 05. 11. 2016 auf youtube; Zugriff am 29. 07. 2019.

<sup>178</sup> Zsako, S. 352: "Already, in Op. 3, No. 1, the rondo finale #13/4 exhibits the strong influence of sonata-form procedures. The second episode is replaced by development that concentrates for almost one hundred measures on elaborating three motives of the rondo theme. This movement, composed during the early 1780's is in marked contrast to the short-legged scherzando closing movements of Haydn, or to the unchanging rondo returns of Mozart's pre-1782-83 rondos."

bilden die Überleitung zum Wiedereintritt des Themas. Die Synkopierungen der Mittelstimmen bringen unmittelbar vor dem Eintritt des Themas ein spannungsteigerndes Moment.

Die anschließende 68-taktige Coda greift auf die Episode zurück. So entsprechen die Takte 321-331 den Takten 41-51. Auch die Takte 365-376 entsprechen quintversetzt den Takten 73-84. Die Überleitung der Takte 144-153 findet sich ebenfalls in den Codatakten 349-362. Den Abschluss bildet die geraffte Zitierung des zweiten Thementeils.

### *Detailübersicht*

A	(Takt 1-40)
Episode	(Takt 41-85)
B	(Takt 85-143) Violoncello konzertant
	(Takt 144-160) Überleitung
	Adagio ad libitum (Takt 161-164)
A	(Takt 165-184) verkürzt
C	(Takt 185-220)
	(Takt 221-240) Überleitung
C´	(Takt 241-270)
	(Takt 271-280) Überleitung
A	(Takt 281-320)
Coda	(Takt 321-388)

## Op. 3/2, Ben 314

### 1. Satz: Adagio Arioso

*A-Dur, 2/4 Takt, 170 Takte.*

#### *Satzanalyse*

##### **Exposition** (Takt 1-64)

Anstatt eines raschen Eröffnungssatzes handelt es sich innerhalb des op. 3 um den einzigen langsamen Kopfsatz<sup>179 180</sup> mit der Überschrift Adagio Arioso. Formal entspricht er der Sonatensatzform mit der Einschränkung, dass keine Wiederholung der Exposition vorgeschrieben ist. Der erwartete rasche Sonatensatz tritt in diesem Quartett an die zweite Stelle.

Der Hauptsatz, bestehend aus einem sechstaktigen Vordersatz und einem achttaktigen Nachsatz, wird von der Violine 1 melodisch geführt. Die abschließende Melodiegeste der Violine 1 (Takt 13) wird in Takt fünfzehn in den beiden Mittelstimmen aufgenommen und im Folgetakt wiederholt.

Die Streckung des Vordersatzes begründet sich aus der Wiederholung der Takte drei und vier. Als Belebung wird der Auftakt der Wiederholung durch Diminution in Zweiunddreißigsteln variiert. Der Nachsatz wird nach vier Takten insgesamt wiederholt (Takt 11-14). Dabei wird nach gleichem Auftakt wie zu Takt sieben im Takt elf die zweite Takthälfte ebenfalls stark angereichert.

Die Überleitung beginnt mit einem Registerwechsel des Hauptthemas in die nächsthöhere Oktave und die Violine 1 behält ihre dominierende, jetzt auch virtuose Rolle. In den Takten 24-26 kommt es überraschend zu einer halbtaktigen Imitation zwischen Viola und Violine 1. Eine weitere rhythmische Imitation findet auch zwischen

---

<sup>179</sup> Kim, S. 59 und Zsako, S. 240 verweisen darauf, dass hier der langsame Satz, der auch Sonatensatzform aufweist, dem Allegrosatz vorangestellt ist.

<sup>180</sup> Zsako, S. 241, gibt eine Kurzbesprechung des Sonatensatzes und verweist auf die virtuose Rolle des Violoncello.

den tiefen Instrumenten und Violine 1 statt. Nach dem Verlassen von A-Dur ab Takt 19 wird zum Abschluss der Überleitung die Wechseldominante H erreicht (Takt 28).

Für einen Seitensatz, in einem in Dur konzipierten Satz, überraschend beginnt das Seitenthema 1 in e-Moll. Der Wechsel nach Dur, der offensichtlich durch die Zweiunddreißigstelfigur in Takt 35 angezeigt wird, erfolgt erst nach acht Takten. Die Melodieführung in Sopranlage (Violinschlüssel) wird dem Violoncello zugeordnet und die akkordische Begleitung erfolgt durch die drei anderen Instrumente. Die Melodieführung wechselt erst wieder im Takt sechsundvierzig in die Violine 1 zurück.

Das zweite Seitenthema in E-Dur ist viertaktig (ab Takt 52) und die führende Violine 1 erhält in den Mittelstimmen eine neue Begleitfigur (Staccatosechzehntel gefolgt von drei Legato-Sechzehnteln in Akkordzerlegungen). Die Wiederholung wird im dritten Takt durch eine Fermate auf dem Dominantseptakkord H unterbrochen und ähnlich wie am Satzbeginn in parallelen Terzen abkadenziiert.

Die viertaktige Coda pendelt zwischen H und E und bringt ein neues, auftaktiges Motiv aus drei repetierenden Sechzehnteln, steigender Quart und fallender Terz in der Violine 1 (Takt 61 und 62).

### **Durchführung (Takt 65-112 )**

Nach der überleitenden Dominante Cis erscheint der Hauptthemenkopf in fis-Moll. Dieser wird schon in Takt 71 Richtung  $A^7 - D - e - A$  kadenzierend verlassen (Takt 71-77). Das Motiv aus der Coda wird in Takt 73 und 74 wieder aufgenommen. Es findet sich dann auch am Schluss der Durchführung beim Eintritt in die Abkadenzierung ab Takt 102 wieder. In diesem elftaktigen Abschnitt (Takt 102-112) durchwandert das Motiv alle vier Stimmen und man kann in den Takten 108-110 in den drei höheren Stimmen eine weitere Motivvariante erkennen, die schon früher in den Takten 37-38, 44-45 und 90-91 als reine Tonrepetition vorhanden war. Durch das Dialogisieren zwischen Oberstimmen und Violoncello entsteht jedoch hier am Durchführungsschluss eine Schubwirkung, die diese Variante erst bewusst macht. Der Kern dieses Motivs erscheint auch schon im Solo des Violoncello in Takt 34 und in den Takten 37-38.



Der Abschnitt von Takt 77-100 leitet sich aus dem ersten Seitenthema ab und kadenziert zunächst nach Cis (Takt 87). Das bisher in Sopranlage melodieführende Violoncello wechselt ab Takt 88 in die Basslage und Violine 1 übernimmt wieder die Melodieführung. Die Harmonische Entwicklung der Takte 88-100 ist eine Kadenz in fis-Moll. Die Durchführung endet in Takt 112 nach Vorhalt in Violine 1 auf der Satzdominante E<sup>7</sup>.

### **Reprise** (Takt 113-170)

Die Wiederholung des Nachsatzes des Hauptthemas entfällt. Die Überleitung erscheint um zwei Takte gekürzt. Das Seitenthema 1 (ab Takt 135) verbleibt wie in der Exposition für acht Takte in Moll, auch die den Mollteil abschließende Figur findet sich wieder in Takt 141. Das Seitenthema 2 und die Coda verlaufen analog zur Exposition.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-64)

Durchführung (Takt 65-112)

Reprise (Takt 113-170)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-64)

Hauptsatz (Takt 1-28)

Hauptthema (Takt 1-16)

Überleitung (Takt 17-28)

Seitensatz (Takt 29-60)

Seitenthema 1 (Takt 29-51)

Seitenthema 2 (Takt 52-60)

Coda (Takt 61-64)

**Durchführung** Takt 65-112

Einleitung (Takt 65-66)

Hauptthema (Takt 67-72)

Coda (Takt 73-76)

Seitenthema 1 (Takt 77-101)

Coda (Takt 101-112)

**Reprise** (Takt 113-170)

Hauptsatz

Hauptthema (Takt 113-124)

Überleitung (Takt 125-134)

Seitensatz

Seitenthema 1 (Takt 135-157)

Seitenthema 2 (Takt 158-166)

Coda (Takt 167-170)

## 2. Satz: Allegro

*a-Moll, 2/4 Takt, 427 Takte.*

### *Satzanalyse*

**Exposition** (Takt 1-184)

Der an die zweite Stelle versetzte schnelle Satz weist eine ungewöhnliche Länge auf und ist in der Gewichtung der drei Abschnitte der Sonatensatzform eher inhomogen als ausgewogen. Die Exposition mit 184 Takten hat beinahe die doppelte Länge der Reprise<sup>181</sup>, während die Durchführung 140 Takte aufweist.

Der Hauptgedanke erstreckt sich über 89 Takte und das Hauptthema, das als Periode gebaut ist, umfasst 20 Takte. Der Vordersatz entwickelt sich zum Halbschluss in Takt 10 und der fast idente Nachsatz endet in Takt 20 auf der Tonika.<sup>182</sup> In beiden Abschnitten finden sich nach dem Achtelanstieg von der Tonika zur Dominante durch Bogen verbundene punktierte Viertel mit jeweils nachfolgender Achtel und synkopierende, durch Sforzato besonders gewichtete, rhythmische Schwerpunktverschiebungen. Die punktierten Abschnitte bestehen in Oktavierungen der Violinen, die von den beiden tiefen Instrumenten in den Binnenachteln durch Staccatoachtel begleitet werden. Die Synkopierungen sind vierstimmig gesetzt.

Nach freier Figurierung in Violine 1 in den Takten 21-37 über Dominante, Tonika und übermäßigen Quintsextakkord kehrt der Beginn des Hauptthemas unter Entfall von Takt 1 nur in Violine 1 wieder, wobei der übermäßige Quintsextakkord weiter als harmonische Basis erhalten bleibt. Man könnte diese Situation als eine durch Noten ausgedrückte Fermate ansprechen. Die Lösung in die Dominante erfolgt erst zögernd in den Takten 42-45, in denen über dem Orgelpunkt e der übermäßige Quintsextakkord noch nachwirkt.

Wirft man nun einen Blick auf die Reprise, so ist zu bemerken, dass der analoge Abschluss des Hauptgedankens zum Takt 37 der Exposition im Takt 360 liegt. Die auf Takt 37 folgenden 52 Takte des Hauptgedankens sind demnach als freie Erweiterung zu sehen.

---

<sup>181</sup> Zsako, S. 222: "Condensation of expository material occurs more typically in those recapitulations where the subsidiary theme is motivically related to the first group. For instance, in #14/2 [=op. 3/2/2] the recapitulation is rigorously foreshortened, reducing its length to almost half of the exposition."

<sup>182</sup> Zsako, S. 138, verweist darauf, dass Pleyel oft die beiden ersten Phrasen wiederhole. Um Abwechslung bei diesen Wiederholungen zu erreichen, würden Begleitung, Textur und Dynamik geändert. Verbleibe das Thema unverändert in der ersten Violine, werde die Ornamentik belebt, die hier in der Erstreckung der Periode auf 10 + 10 Takte bestehe.

In Takt 46 setzt erneut der Kopf des Hauptthemas in a-Moll in der Strukturierung des Satzanfangs ein und wendet sich nach C. Ab Takt 53 wird der komplette Nachsatz in C-Dur vom Violoncello aufgenommen und nur von den Violinen begleitet.

Mit Takt 62 tritt eine freie Spielphase in allen vier Instrumenten ein, die durch ein zweitaktiges Motiv und seine Sequenz in Violine 1 eröffnet wird und anschließend in freier virtuoser Gestaltung bis  $g^3$  in Violine 1 geführt wird. Die harmonische Basis bildet der Orgelpunkt c, in zwei Takten seine Dominante. Ab Takt 76 tritt für acht Takte in der dreigestrichenen Oktav ein neues Motiv mit Wiederholung ein, bei dem das Violoncello pausiert. Erst in der Kadenzierung zur Dominante der Paralleltonart tritt die Bassstimme hinzu.

Der erwartete Seitengedanke (ab Takt 90) in der Paralleltonart <sup>183</sup> ist jedoch eine Variante des Hauptthemas und beschränkt sich auf einen Viertakter, der in den Außenstimmen und den beiden tiefen Stimmen parallel geführt und sequenziert wird. Dazu tritt noch  $g^1$  in der Viola als liegende Stimme und zusätzlich der erste Thementakt (Violine 2 Takt 93, 97). Ab Takt 98 werden die Stimmen vertauscht. Die Viola übernimmt den Part der Violine 1, das liegende g (oktavverschoben) wandert in die Violine 2 und der erste Thementakt wird von den Violinen und den Unterstimmen in Terzen und oktavierend imitiert. Schließlich wird nach F-Dur moduliert, gefolgt von einem dreistimmigen Fauxbourdonsatz. Das nachfolgende neue Viertaktmotiv (Seitenthema 1) der Takte 122-125 auf der Dominante G wird abwechselnd auf C und G wiederholt und nach C abkadenziert (Takt 139).

Ein neues Zweitaktmotiv (Seitenthema 2) mit Sequenzierung erscheint in Takt 140 zunächst dreistimmig, dann vierstimmig und ab Takt synkopisch variiert und verkürzt. Die Fauxbourdonkette (Takt 116-121) wird ab Takt 152 erneut vierstimmig aufgegriffen und ab Takt 161 in sich variiert, worauf sie in den Terzquartakkord d-f-g-h mündet. Dieser wird auf den Ton  $g^2$  in Violine 1 reduziert (siehe Parallelstelle Takt 37) und mit Fermate und Generalpause abgeschlossen.

---

<sup>183</sup> Zsako, S. 160: "Conspicuously, in several of his minor-key quartets, Pleyel follows the example of Haydn in maintaining a genuine thematic relationship between the first and second groups by transposing some of the motions of the opening theme into the secondary major key, as in #9/2 [= op. 2/2/2], #14/2 [= op. 3/2/2], [...]."

Vergleicht man den Abschnitt von Takt 140 bis 169 mit der Reprise, so zeigt sich, dass hier erneut ein Einschub von 29 Takten vorliegt. Wird im ersten Einschub in der Exposition (ab Takt 38) am Beginn auf das schon bekannte Hauptthema zurückgegriffen, so wird der zweite Einschub umgekehrt durch ein neues Motiv eröffnet und dann schon Bekanntes reflektiert. Erst nach Beendigung der Erweiterung mittels Stimmreduzierung und Generalpause wird dem Hörer durch den Wiedereintritt des Motivs bewusst (Takt 413), dass hier gleichsam dupliziert wird. Als Detail soll noch darauf hingewiesen werden, dass das Motiv beim erstmaligen Eintritt (Takte 140-147) satztechnisch anders angelegt ist als in den Takten 170-177. Diese zweite Version findet sich dann auch in der Reprise wieder (Takt 413-420). Die siebentaktige Coda schließt in Exposition und Reprise unmittelbar an.

#### **Durchführung** (Takt 185-325)

Die Einleitung der Durchführung erfolgt über dem Orgelpunkt C mit dem Motivmaterial des Hauptthemas. Nach zwei Überleitungstakten wird ab Takt 198 von C-Dur ausgehend mit dem synkopierenden Teil des Hauptthemas imitierend und in Motivverkürzung zum Orgelpunkt H (Takt 211) und weiter nach e-Moll moduliert (Takt 223). Der Abschnitt von Takt 223 -250 in e-Moll nimmt Bezug auf die Takte 68-87, wobei die Kadenz von Violine 1 umfangreicher gestaltet ist. Die Takte 76-85 korrespondieren unmittelbar mit den Takten 229-238.

Die Takte 251-270 sind eine nach e-Moll transponierte Übernahme der Takte 140-159 mit Schluss auf dem Dominantquintsextakkord dis-fis-a-h und Generalpause. Der anschließende Abschnitt bis zum Beginn der Reprise wird mit dem Hauptthemenmaterial gestaltet.

Zunächst erfolgt der Einstieg in die Scheinreprise (e-Moll) mit Imitationen in den Außenstimmen im Abstand von fünf Takten, ab Takt 280 nur mehr von vier Takten (Wegfall des ersten Taktes) mit Tonartwechsel nach a-Moll. Die Takte 289-292 bringen die Rückkehr zur Dominante von e-Moll, die jedoch nach G (Takt 293) weitergeführt wird.

In den acht Folgetakten in G-Dur werden Violoncello und Violine 1 synchron mit punktierter Viertel und Achtel über einem Viertaktmotiv der Viola in Halben und durchgehenden Synkopen in Violine 2 geführt. Der Abschnitt der Takte 301-311 ist aus dem zweiten Abschnitt des Hauptthemas abgeleitet und mündet in den übermäßigen Quintsextakkord (Takt 312), die Dominante (Takt 316), Tonika, Subdominante und schließlich in den Wechseldominantseptakkord und den Dominantterzquartakkord. Ab Takt 312 wandert das Motiv aus Takt zwei abschlussbildend durch alle Stimmen.

### **Reprise** (Takt 326-427)

Die Reprise setzt mit dem Nachsatz des Hauptthemas ein. Die Wiederholung wendet sich nach F-Dur und nimmt ab Takt 344 die freie Figurierung in Violine 1 auf, die über den übermäßigen Quintsextakkord in die Dominante E geführt wird.

Mit Takt 361 tritt der Seitengedanke in Form des variierten Hauptthemenbezugs in der Grundtonart ein (Takt 90). Der weitere Verlauf ist takt- und strukturident mit der Exposition. Lediglich die Abkadenzierung in der Reprise (Takte 405-412) nimmt zwei zusätzliche Takte in Anspruch.

Unmittelbar daran schließt im Takt 413 das in Takt 170-177 besprochene Motiv, wieder in Intervallumkehrung zwischen Unterstimmen- und Oberstimmenpaar. Die Coda beschließt den Satz wie in der Exposition.

## *Satzübersicht*

Exposition Takt 1-184)

Durchführung (Takt 185-325)

Reprise (Takt 326-427)

## *Detailübersicht*

### **Exposition (1-184)**

#### Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-20)

Freie Figurierung Violine 1 (Takt 21- 37)

#### Freie Erweiterung

Wiederaufnahme des Hauptthemas in Varianten (Takt 38-61)

Freie Figurierung Violine 1 über Orgelpunkt c und g (Takt 62-75)

Kadenzierung nach G mit eigenem Motiv (Takt 76-89)

#### Seitengedanke

Hauptthemenvariante in der Paralleltonart (Takt 90-115)

Fauxbourdonkette mit Synkopierung (Takt 116-121)

Seitenthema 1 (Takt 122-140)

#### Freie Erweiterung

Seitenthema 2 (Takt 140-152)

Fauxbourdonkette mit Synkopierung (Takt 153-169)

#### Fortsetzung Seitengedanke

Seitenthema 2 (Takt 170-178)

Coda Takt (178 -184)

### **Durchführung (185-325)**

Hauptthemenverarbeitung (Takt 185-222)

Freie Figurierung Violine 1 (Takt 223-250)

Seitenthema 2 (Takt 251-270)

Hauptthemenverarbeitung (Takt 271-325)

**Reprise** (326-427)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 326-343)

Freie Figurierung Violine 1 (Takt 343-360)

Seitengedanke

Hauptthemenvariante in der Grundtonart (Takt 361-386)

Fauxbourdonkette mit Synkopierung (Takt 387-392)

Seitenthema 1 (Takt 393-412)

Seitenthema 2 (Takt 413-421)

Coda (Takt 422-427)

### 3. Satz: Menuetto un poco Allegretto

*A-Dur, 44 Takte (Menuetto); D-Dur, 52 Takte (Trio)*

#### *Satzanalyse*

**Menuett** (Takt 1-44)

Auffallend sind die ausgedehnten Duette der beiden Violinen. Zusätzlich bringen aber auch Violine 2 und Viola ein Duett.



Der a-Teil besteht aus sechs Takten und deren Wiederholung. Die Schlüsse unterscheiden sich dadurch, dass in Takt 6 ein unvollkommener und in Takt 12 ein vollkommener Ganzschluss vorliegt.

Die viertaktige Einleitung des Mittelteils b erscheint in fis-Moll und schließt über den übermäßigen Sextakkord auf der Dominante. Eine Besonderheit dieses Abschnitts, die sonst nirgends vorkommt, ist die zweimalige Verwendung von punktierter Achtel mit nachfolgender Sechzehntel und die daran anschließende Achtelrepetitionen in der Violine 1 (Takt 13-14).

Der weitere Verlauf des Mittelteils bezieht sich teils variierend auf die durchgehende Achtelbewegung des Anfangsteils. In den Takten 17-19 wird von den Mittelstimmen sequenziert und in den Takten 22-25 in der Abfolge Sekund - Terz – Sekund imitiert. Zu Takt 24 ist zu bemerken, dass hier schon im Druck von André im Violoncello d<sup>1</sup> gestochen wurde, was vermutlich jedoch ein cis<sup>1</sup> sein sollte, um einen Sinn zu ergeben. In den Takten 27-28 finden sich Fauxbourdonführungen und im Takt 29 Sexten- und Dezimparallelen. Harmonisch wird die Dominante E (Takt 22) durch die Wechseldominante befestigt, wovon jedoch im weiteren Verlauf des Abschnitts kein Gebrauch gemacht wird. Der Mittelteil endet mit dem Dominantseptakkord E<sup>7</sup> in Takt 30.

Der wiederaufgenommene Teil a ist bis auf die eingeschobenen Takte 41-42 ident mit dem Satzanfang. In den beiden Takten erscheinen überraschend Dominante und Tonika von fis-Moll, worauf Dominante und Tonika der Satztonart folgen.<sup>184</sup> Die motivische Struktur der beiden Taktpaare ist dabei gleich.

### **Trio (Takt 45-96)**

Auch im Trio wird der imitatorischen Duettanlage breiter Raum gegeben. Das solistische Achtel-Dreiklangsmotiv der Violine 1 wird von Violine 2 im Einklang imitiert und von Violine 1 ausgeterzt. Die anschließende melodische Reduktion auf eine

---

<sup>184</sup> Zsako, S. 287 Fn.1, verweist auf die komplette Wiederaufnahme des a-Teils mit einer jähen unvollständigen Kadenzierung, die durch eine angehängte zweitaktige Kadenz in der Grundtonart berichtet werde.

reine Achtelrepetition in beiden Violinen wird in Takt 51-52 durch Hinzutritt der tiefen Instrumente zum vollen Dominantseptakkordakkord ausgebaut. Die harmonische Abfolge erfolgt zunächst taktweise zwischen der Tonika D und der Dominante A und anschließend in den Takten 49-52 in der Form D-A-A-D. Die nachfolgende wecheldominantische Wiederaufnahme des Zweitaktmotivs in Violine 1 mit vermindertem Septakkord wird wiederholt und der Teil c wird in den letzten beiden Takten über A<sub>5</sub> und E auf der Dominante abgeschlossen. Hierbei erfährt die melodische Gestaltung durch Oktavsprung, Entfall der Takteins und Reduzierung der Terz zur Sekund eine deutliche Veränderung.

Der Mittelteil weist eine Zweiteilung in 14 (d) plus 12 (d') Takte auf. Der erste Teil d für sich alleine wird zusätzlich durch die Generalpause in Takt 68 und die anschließende Chromatisierung (d<sub>3</sub>-B-gis<sup>7v</sup>-A) unterteilt. Das Bindeglied für den gesamten Abschnitt besteht in der Fortführung des Motivs in seinen Varianten.

Der Querstand zwischen Violine 1 (cis<sup>2</sup> Auftakt zu Takt 59) und c<sup>2</sup> in Violine 2 (c<sup>2</sup> Takt 59) ist im Druck von André enthalten, wirkt aber eher sinnstörend und ist vermutlich ein Versehen des Notenstechers (richtig wäre wohl cis<sup>2</sup> in Violine 2). In den Takten 59-63 erfolgt taktweise ein mehrfacher Quintfall von fis über H-e-A nach D unter motivischer Imitation der Außenstimmen. Von der Tonika D (Takt 63) bewegen sich anschließend die Außenstimmen in Dezimen aufwärts. Die Violine 1 sequenziert nun das Motiv alleine von fis<sup>2</sup> bis h<sup>2</sup>. In Takt 66 wird das Motiv im dritten Viertel in einen Quintaufstieg umgewandelt (nach dem Terzanstieg in Takt 64) und statt des erwarteten cis<sup>3</sup> wird die Sequenz abgebrochen und fällt in die punktierte Halbe d<sup>2</sup>, die als Vorhalt den Eintritt von cis<sup>2</sup> hinauszögert. Gleichzeitig taucht das Motiv im Violoncello in Takt 67 auf, wobei das dritte Taktviertel zur kleinen Septim geweitet wird. Der Haltepunkt ist dann im Sekundakkord der Dominante mit anschließender Generalpause (mit Fermate) erreicht. Das schon in den Takten 66-67 umgeformte Motiv wird nun in den folgenden vier Takten unter Ausweitung des dritten Taktviertels zur Oktave in d, B und gis<sup>7v</sup> im Pianissimo wiederholt und auf der Dominante (Takt 72) abgeschlossen.

Der Abschnitt d' verarbeitet in den Takten 73-79 das Motiv imitatorisch. Hier wird zunächst zwischen den einzelnen Instrumenten und dann zwischen den Außen- und

Mittelstimmen im Wechsel von Dezim und Sext auf Dominante und Tonika imitiert. Ab Takt 80 erfolgt dann die Kadenz von D über G- Wechseldominante  $gis^{7V}$ - A nach D. Das motivische Material ist den Anfangstakten des Satzes entnommen.

Die Wiederaufnahme von c in Form von  $c'$  ist ebenfalls stark imitierend angelegt, wobei alle vier Stimmen daran beteiligt sind. In Takt 93 erfolgt dann der Rückgriff auf Takt 57. Diese schon oben besprochene Motivvariante wird zweimal aufeinanderfolgend gebracht. Das erste Mal wird von  $D_5$  über  $ais^{7V}$  nach h moduliert, in der Wiederholung von  $gis^{7V}$  über  $D_5$  und A in die Tonika. Der Abschluss des Trios steht damit in Parallele zum Schluss des Menuetts, in dem ebenfalls zuerst überraschend in die parallele Molltonart ausgewichen wurde.<sup>185</sup>

### *Detailübersicht*

#### Menuett

- a (Takt 1-12)
- b (Takt 13-16)
- (Takt 17-30)
- a (Takt 31-44)

#### Trio

- c (Takt 45-58)
- d (Takt 59-72)
- $d'$  (Takt 73- 84)
- $c'$  (Takt 85-96)

---

<sup>185</sup> Zsako, S. 289f, erwähnt explizit die im Vergleich zum Menuett größere Taktanzahl. Auch verweist er darauf, dass das charakteristische forte – piano – Gefälle zwischen Menuett und Trio bei Pleyel nicht vorkommt. Vielmehr sei das Trio häufig komplexer und in der Dynamik ausgeprägter als das Menuett.

## 4. Satz: Finale poco Presto

*a-Moll, 6/8 Takt, 225 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-106)

Melodisch besteht das zehntaktige Hauptthema, das sich in Violine 1 findet, aus drei Komponenten: dem Zweitakter der ersten beiden Takte und seiner Wiederholung auf der Dominante, dem eintaktigen Motiv von Takt fünf und folgender Wiederholung und schließlich dem absteigenden Zweitaktmotiv im lombardischen Rhythmus mit seiner Wiederholung.

Die Melodik des ersten Motivs wird aus Akkordzerlegungen gebildet. Auffallend ist dabei die Artikulation der zweiten Takthälfte von Takt 1 in Violine 1, da sich hier ein rhythmisches Verhältnis von zwei zu drei andeutet, das aber durch die gleichbleibende Harmonie abgemildert wird. Diese Artikulation findet sich nur noch in den weiteren Takten 3, 11 und 13. Im Takt 107 fehlen die Bögen und in Takt 109 sind die Bögen im Zuge der Melodievariierung in den 6/8 Takt eingebettet. Das zweite Motiv enthält ein lineares Element und eine Akkordzerlegung, das dritte ist absteigend linear. Harmonisch bilden die ersten vier Takte eine Kadenz I-II<sub>2</sub>-V<sup>7</sup><sub>3</sub>-I, Takt fünf und sechs jeweils VII-I und die Takte acht/neun und neun /zehn wieder eine Kadenz I<sub>3</sub>-II<sub>3</sub>-V-I.

In der Überleitung ab Takt 11 wird der Themenbeginn wieder aufgenommen und diese dann in einem achttaktigen Laufwerk auf die Durdominante geführt. Das nach einer Generalpause einsetzende Seitenthema erscheint in e-Moll und ist als achttaktige Periode gebaut. Die beiden Schlusstakte werden nach einer neuerlichen Generalpause als Echo im Pianissimo wiederholt.

Der folgende Abschnitt von Takt 32-94 wird überwiegend von der rhythmischen Figur der ersten Takthälfte von Takt 22 in verschiedenen Ausformungen kombiniert mit drei nachfolgenden Achteln getragen. Harmonisch wird von e-Moll über G-Dur (ab Takt 51)

nach e-Moll gependelt. Die Takte 68-78 stellen die einzige Unterbrechung dieses Ablaufs dar. Hier wird nach C-Dur übergewechselt und neben dem Skalenlaufwerk im Achtelunisono der Außenstimmen im halbtaktigen Wechsel zwischen gebrochenem Dreiklang und Dominantseptakkord virtuoser Leergang gepflegt.

Nach der doppelten Abkadenzierung tritt mit Takt 95 die zwölftaktige Coda ein, die am Seitenthema orientiert ist und in e-Moll schließt.

### **Durchführung** (Takt 107-140)

Die Einleitung der Durchführung besteht in der kompletten Übernahme des Hauptthemas, das nach C-Dur<sup>186</sup> transponiert erscheint. In den Takten 117-120 wird zunächst die Struktur von Takt 22 im Wechselspiel der Aussenstimmen aufgenommen. Anschließend wird zur Überleitung des Hauptgedankens (ab Takt 15) zurückgekehrt, die auf 20 Takte erweitert wird und auf der Dominante der Satztonart in Takt 140 endet. Der harmonische Verlauf der Durchführung von Takt 121-133 ist folgender:

	C	C <sup>7</sup> <sub>2</sub>	A	d	gis <sup>o7</sup> <sub>5</sub>	E	a
Takt	121	123	125	127	129	131	133

### **Reprise** (Takt 141-225)

Der Reprisesbeginn setzt unter Entfall des Hauptthemas mit dem Seitenthema in a-Moll ein.<sup>187</sup> Die darauffolgenden Abschnitte von Takt 150-186 und 187-213 entsprechen quintransponiert mit geringen Abweichungen den Takten 32-67 und 68-94 der Exposition. Der Unterschied der Coda zur Exposition liegt ebenfalls in der Quintversetzung.

<sup>186</sup> Zsako, S. 180 und 183, verweist darauf, dass Pleyel die Durchführung mit dem Hauptgedanken in der parallelen Durtonart beginnt. Umgekehrt erfährt der Hauptgedanke im 1. Satz des Quartetts in A-Dur am Beginn der Durchführung die Wiederaufnahme in fis-Moll.

<sup>187</sup> Kim, S. 75: "In Pleyel's [...] op. 3/2/iv, [...] the recapitulations begin with a theme different from the primary theme."

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-106)

Durchführung (Takt 107-140)

Reprise (Takt 141-225)

## *Detailübersicht*

### **Exposition** (Takt 1-106)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-10)

Überleitung (Takt 11-22)

Seitengedanke

Seitenthema (Takt 23-31)

Laufwerk (Takt 32-94)

Coda (Takt 95-106)

### **Durchführung** (Takt 107-140)

Hauptthema (Takt 107-116)

Überleitung (Takt 117-140)

### **Reprise** (Takt 141-225)

Seitenthema (Takt 141-149)

Laufwerk (Takt 150-213)

Coda (Takt 214-225)

## Op. 3/3, Ben 315

### 1. Satz: Allegro

*e-Moll, 6/8 Takt, 259 Takte.*

#### *Satzanalyse*

##### **Exposition** (Takt 1-113)

Es ist nicht ganz einfach in diesem Satz Hauptsatz und Seitensatz voneinander abzugrenzen. Als Hauptthema sehe ich die ersten sechzehn Takte, da im Takt 16 die Kadenz schließt. Der Vordersatz besteht aus zwei gegensätzlichen Motiven, während der Nachsatz in komplementärer Achtelbewegung über acht Takte durchläuft.<sup>188</sup>

Doch wohin gehören die Takte 17-26?

Einerseits gibt es Wiederholendes wie die Basslinie in den Takten 18-20 oder die synkopierende Sopranlinie, die sich vom Motiv der Violine 2 im Takt 11 und von der selektiven Übernahme aus der Melodieführung der Violine 1 aus den Takten 13-15 herleitet. Auch wird dieser Abschnitt erneut mit einer vollkommenen Kadenz beendet. Es findet sich jedoch ein neues Detail in Takt 20, das für das weitere Geschehen bedeutsam wird: Das fallende Motiv aus dem zweiten Takt im Sopran wird in einen Anstieg umgewandelt. Schon im Takt 22 erscheinen beide Varianten gleichzeitig. Dabei findet der übermäßige Quintsextakkord des Taktes durch die Motivik im Violoncello im Takt 23 eine eigenartige Weiterführung.

Da der Sekundanstieg des Motivs für das weitere Geschehen einen Hinweis bedeutet, kann man in den Takten 17-26 die Überleitung vermuten. Auch wenn die zwei Folgetakte noch einmal den Satzanfang zitieren, wendet sich das Geschehen in Takt 29-30 bei gleicher Motivik auf die dritte Stufe und mit dem wecheldominantischen  $cis^2$  sofort zur neuen Tonika G-Dur. Und in Dur wird das Motiv steigend (Takt 32)

---

<sup>188</sup> Zsako: Hinweis auf die motivische Arbeit, die bei Pleyel eher selten anzutreffen ist (S. 145 und 148).

verwendet. Damit wird Motivik des Hauptsatzes in variiertes Form im Seitensatz relevant.

Das Seitenthema 2 (Takt 55-64), das sich aus zwei Motiven zusammensetzt, wird in beklemmend enger Lage über  $a_5^6$  und vermindertem Septakkord auf  $cis^2$  erreicht. Nach zwei überleitenden Takten (Takt 65-66) erscheint das akkordische Seitenthema 3 (Takt 67), das rhythmisch aus der Abfolge Viertel und Achtel besteht. Harmonisch mit dem verminderten Septakkord beginnend, entwickelt es sich über  $h - E_3^7 - a - D_3^7$  nach G und geht über in eine virtuos gestaltete Kadenz in G-Dur. Als Einschub erfolgt ab Takt 94 eine variierte, in Imitation der Außenstimmen gestaltete Wiederaufnahme des zweiten Motivs (Takt 59) des Seitenthemas 2. Nach der Abkadenzierung in Takt 106 schließt die Coda an, deren drei Schlusstakte wieder in die Dominante von e-Moll zurückführen.

### Durchführung (Takt 114-187)

Der Hauptthemenkopf steht am Beginn mit der Harmonisierung

	$E^7$	a	$Dis^v$ auf a	e	$H_5^7$	e
Takt	115	116	117	118	119	120

Im weiteren Verlauf wird in der Oberstimme auf die Synkopierungen aus den Takten 14-20 und auf das fallende Sekundmotiv des Taktes 2 in chromatischer Ausformung zurückgegriffen. In den Takten 126-128 findet sich eine Imitation zwischen Violoncello und Violine 1. Der Abschnitt schließt im Takt 141.

In geänderter Reihenfolge wird ab Takt 142 auf die Staccatotakte Takt 82-84, nun über chromatisch sequenzierendem Bass, die Takte 85-87 hier mit Kadenz nach h und die Takte 78-81 nunmehr in Moll kadenzierend, zurückgegriffen.

Nach einem ornamentierten gebrochenen Dreiklangsanstieg bis  $h^3$  und einer Generalpause wird über  $h_4^6$  und zwei verminderte Septakkorde mit Fermate und einer weiteren Generalpause der Eintritt von Seitenthema 3 vorbereitet. Im Vergleich zur Exposition (Takte 64-66) liegt hier nachhaltige Steigerung vor, obwohl das Thema im



Pianissimo erscheint. Das Thema kadenziert nach C. Von Takt 171-186 folgt in Violine 1 die virtuose Schlusskadenz von C nach H mit stereotyper Begleitung durch die anderen Instrumente.

Verlauf:

C	G <sub>3</sub> <sup>7</sup>	C	E <sub>5</sub> <sup>7</sup>	a	Dis <sub>5</sub> <sup>V</sup>	e <sub>3</sub>	a	Ais <sup>V</sup>	H	ü <sub>5</sub> <sup>6</sup> auf c	H
171	173	175	176	177	178	179	181	182	183	184	185

### **Reprise (Takt 188-259)**

Der Vordersatz des Hauptthemas setzt unverändert ein. Im Nachsatz wird jedoch in Violine 2 die schon angesprochene Motivumkehr von Takt 20 aufgenommen und sequenziert (Takt 195-196). In der Zweiten Nachsatzhälfte treten anders als in der Exposition Viola und Violoncello in das Motivgeschehen ein, sodass nun alle vier Instrumente am Imitationsgeschehen beteiligt sind. Ab Takt 204 wird diese Verdichtung gesteigert. Das Seitenthema 1 wird durch Imitation verdichtet und anschließend (ab Takt 208) imitierend zwischen Violine 1 und dem Violoncello im Quintfall von E über A – D – G – C – Fis – H wieder nach e- Moll geführt.

Das Seitenthema 2 erscheint ab Takt 220 ebenfalls in Moll. Das nach vier Überleitungstakten eintretende Seitenthema 3 entwickelt sich harmonisch von F-Dur nach e-Moll gefolgt von einer virtuoson Kadenz zur Coda hin.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-113)

Durchführung (Takt 114-187)

Reprise (Takt 188-259)

## *Detailübersicht*

### **Exposition** (Takt 1-113)

Hauptsatz (Takt 1-26)

Hauptthema (Takt 1-16)

Überleitung (Takt 17-26)

Seitensatz (Takt 26-106)

Seitenthema 1 (Takt 31-38)

Überleitung (Takt 39-54)

Seitenthema 2 (Takt 55-64)

Überleitung (Takt 65-66)

Seitenthema 3 (Takt 67-82)

Kadenzperiode (Takt 82-104)

Coda (Takt 105-113)

### **Durchführung** (Takt 114-187)

Hauptthema (Takt 114-141)

Kadenzperiode (Takt 142-160)

Seitenthema 3 (Takt 161-170)

Kadenzperiode (Takt 171-187)

### **Reprise** (Takt 188-259)

Hauptthema (Takt 188-203)

Seitenthema 1 (Takt 204-219)

Seitenthema 2 (Takt 220-229)

Überleitung (Takt 230-231)

Seitenthema 3 (Takt 232-247)

Coda (Takt 248-259)

## 2. Satz: Adagio

*E-Dur, 4/4 Takt, 79 Takte, 2. Satz.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-28)

Das achttaktige Hauptthema<sup>189</sup> weist eine interessante Struktur auf, da sich die ersten drei Takte über dem Orgelpunkt E entwickeln und die folgenden Takte vier bis acht von E ausgehend über  $Fis^7_5 - H - his^{7v} - cis - fis_3 - H^7 - E$  harmonisiert werden. Die ersten drei Takte weisen als höchsten Ton  $e^2$  auf, während in der größeren zweiten Hälfte der Tonraum bis zum  $cis^3$  ausgeweitet wird.

In der Motivstruktur steht der erste Takt mit dem gebrochenen Dreiklang allein, während Takt 2 und 3 eine Sequenz im Terzabstand bilden. Takt 5 und 6 sind aus Variierungen von Takt eins und zwei gebildet. Die Takte 6 und 7 bestehen schließlich aus solistischen Ornamentierungen der beiden vorherigen Takte in Violine 1 und stützender Harmonisierung in Achteln durch die darunterliegenden Stimmen. Nur das synkopierende Sforzato wird aus Takt 4 voll übernommen.

Die Überleitung zum Seitenthema ist auf zwei Takte beschränkt, in denen die Sechzehntelbegleitung der Mittelstimmen schon aufgenommen wird und die Dominante als Tonart befestigt wird. Das Thema beginnt dominantisch in der Mitte von Takt 10 und besteht aus fallenden Intervallen (Sekund, Terz) in punktierten Achteln mit

---

<sup>189</sup> Zsako, S. 242 Fn 1: "Advanced sonata form with substantial development section is employed in [...] #15/2 [= op. 3/3/2] [...]."

Sechzehnteln und koloraturähnlichen Figurationen<sup>190</sup> in der Violine 1 bis  $gis^3$ . Der jähe Abbruch der Koloratur erfolgt im Takt 14 durch trugschlüssigen G-Dur Dreiklang, gefolgt vom übermäßigen Quintsextakkord auf G, worauf über die Dominante  $Fis^7$  in Takt 15 H erreicht wird. Die Takte 15 bis 18 bilden dann eine Überleitung, die unter Einsatz absteigender Chromatik nochmals nach H kadenziert.

Die Takte 19-24 bilden eine Schlussgruppe in Form der Vorbereitung auf eine Instrumentalkadenz. Zunächst erhalten Violoncello und Violine 2 kleine solistische Möglichkeiten durch Akkordzerlegungen unter gleichzeitiger Akzentuierung unbetonter Takteile in den anderen Instrumenten als Steigerung. In uniformer rhythmischer Bewegung und Tremolo wird schließlich der Kadenzquartsextakkord auf  $Fis$  erreicht und die eintaktige Kadenz von Violine 1 ausgeführt. Die Takte 25-26 bilden den Schluss gefolgt von der zweitaktigen Coda, deren fallendes Sechzehntelmotiv auf das steigende in Takt eins zurückverweist.<sup>191</sup>

### Durchführung (Takt 29-52)

Die Durchführung beginnt mit dem Themenkopf aus Takt 1 in Violine 1 auf der Dominante, gefolgt von der Imitation im Violoncello in  $fis$ -Moll. Diese wird in Engführung durch Violine 1 im verminderten Septakkord weitergeführt und erneut durch das Violoncello über die Dominante  $gis$ - $his$ - $dis$  nach  $cis$ -Moll moduliert.

In den Takten 32-38 erfolgt unter Bezugnahme auf die Takte 17-18 ein chromatischer Abstieg von  $cis^1$  nach  $gis$  im Violoncello mit anschließender Modulation nach A-Dur. In den folgenden zehn Takten wird hauptsächlich das Seitenthema verarbeitet, in den Takten 42 -43 jedoch auch Elemente des Hauptthemas. Die harmonische Entwicklung führt über:

A	$E^7_3$	A	D	$A_5$	E	$Eis^{7V}$	$Cis^7_3$	$fis$	$fisis^{7V}$	$Dis^7_3$	Gis	$cis_5$	$his^{7V}$	$cis$	$Gis^7$	$cis$
T. 38	39	40						41			42	43	44		45	

<sup>190</sup> Zsako, S. 244: "[...] in #15/2 [= op.3/3/2], where the first violin and cello are featured as soloists, sufficient thematic development is maintained to include the movement within regular sonata form."

<sup>191</sup> Zsako, S. 243: "The expositions unlike those of the Allegros, are never repeated, except those of #15/2 [= op. 3/3/2]".

Der letzte Durchführungsabschnitt (Takt 48-52) bezieht sich auf die Takte der Schlussgruppe und bietet dem Violoncello den längsten virtuoson Abschnitt. Beginnend in cis-Moll entwickelt sich die harmonische Abfolge über

cis – E<sup>7</sup> (Takt 49) – A – fis – H<sup>7</sup> (Takt 50) – nach E und H<sup>7</sup> (Takt 51-52).

### **Reprise** (Takt 53-79)

Die Reprise setzt mit dem Hauptthema ein, bei dem jedoch die Wiederholung der Takte sechs bis acht entfällt. Diese wird durch Imitationen mit dem Themenkopf (Takt 1) ersetzt. Das Violoncello beginnt (E Takt 57), gefolgt von Violine 2 (A Takt 58, D Takt 59, Cis Takt 60, D Takt 61), Viola (A Takt 59) und Violine 1 (H<sup>7</sup> Takt 60, A<sup>7</sup> Takt 61). Engführungen in den beiden Violinen finden sich in den Takten 60-61 und zwischen Violoncello und Viola in den Takten 62-63.

Die Takte 64-65 leiten zum Seitenthema über. Dieses ist jetzt auf vier Takte beschränkt und beginnt hier mit vollem Takt. Die Schlussgruppe (Kadenz) folgt in Takt 70 in voller Länge mit anschließender Coda.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-28)

Durchführung (Takt 29-52)

Reprise (Takt 53-79)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-28)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8)

Überleitung (Takt 9-10)

Seitengedanke

Seitenthema (Takt 10-14)

Überleitung (Takt 15-18)

Schlussgruppe: Kadenz (Takt 19-26)

Coda (Takt 27-28)

**Durchführung** (Takt 29-52)

Modulation mit dem Hauptthemenkopf (Takt 29-31)

Freie Weiterführung der Modulation (Takt 32- 38)

Seitenthemenvorarbeitung, Hauptthemenbezug (Takt 38-47)

Schlussgruppe, Satzdominante (Takt 48-52)

**Reprise** (Takt 53-79)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 53-57)

Polyphone Durcharbeitung des Themenkopfs (Takt 57-64)

Überleitung (Takt 64-65)

Seitengedanke

Seitenthema (Takt 66-69)

Schlussgruppe: Kadenz (Takt 70-75)

Coda (Takt 76-79)

### 3. Satz: Menuetto

*e-Moll, 47 Takte; Trio, E-Dur, 38 Takte.*

#### *Satzanalyse*

##### **Menuett** (Takt 1-47)

Mit Ausnahme der Takte 15-20 wird das Menuett von einer einzigen Rhythmus- und Artikulationsfigur bestimmt, die aus einem meist mit *rf* gekennzeichneten Auftaktviertel und den miteinander durch Bogen verbundenen ersten zwei Taktschlägen besteht. Auftaktviertel und erstes Taktviertel sind von identer Tonhöhe, das folgende zweite Viertel fällt meist um eine Terz, Sekund oder Quint oder steigt fallweise aus satztechnischen Gründen. Die Verschiebung des Taktschwerpunkts - ähnlich wie im Menuett von op.3/1 - erfährt auch durch die häufigen Pausen auf drei, eins und zwei in den Begleitstimmen und deren Wiedereinsetzen auf drei eine nachdrückliche Unterstützung.

Der erste zehntaktige Abschnitt a<sup>192</sup> gliedert sich in vier plus sechs Takte. Die ersten vier Takte bewegen sich in Violine 1 in der Dreiklangsmelodik von Tonika und Dominante zwischen *h-a*<sup>1</sup>. Der folgende Abschnitt liegt eine Oktav höher und wird durch den Einschub der Takte sechs mit der steigernden Wiederholung im Takt sieben gedehnt. Zusätzlich wird der Satz zur permanenten Vierstimmigkeit verdichtet. Der Viertakter schließt auf der Tonika *e*, der Sechstakter kadenzierend auf der Parallele *G*.

In Abschnitt *b* in der Paralleltonart *G* erfolgt zunächst eine Stimmenumkehr, in der die Hauptstimme in das Violoncello wandert und die Begleitung durch die Oberstimmen erfolgt. Durch Sequenzierung des Motivs im Violoncello und Dominantisierung in den Begleitstimmen werden die Dominante *D* und die Subdominante *C* erreicht.

Hier tritt nun die eingangs erwähnte Unterbrechung der Takte 15-20 ein, die durch Triolenachtel der Violine 1 über Tonika und Dominante frei angelegt ist. Beim Blick auf die Gestaltung dieser Takte bemerkt man zunächst die absteigende *G-Dur* Tonleiter von *g*<sup>2</sup> bis *a*<sup>1</sup> und ihre Wiederholung. Beide Male erfolgt der Aufstieg über die

---

<sup>192</sup> Zsako, S. 286, verweist auf die zehntaktige Periode und auch auf den wesentlich längeren Abschnitt *b*.

Dominantdreiklangsbrechung. In Takt 17-18 findet sich dann eine melodische Vergrößerung, die viertelweise der absteigenden Tonleiter entspricht und ebenfalls auf a<sup>1</sup> endet. Der Aufstieg von vorher wird nun in Takt 19 in den Abstieg a<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup> umgekehrt und endet auf G. Die Takte 21-28 kehren überleitend zum Anfangsidiom des Satzes zurück, doch ohne dynamische Akzente im Pianissimo, und modulieren von G in die Satztonart zur Dominante H.

Die Wiederkehr des Anfangsteils ist im ersten Abschnitt und in weiteren drei Takten des zweiten Teils ident, wird aber durch den Einschub von zwei zusätzlichen Takten massiv steigernd bis zum c<sup>3</sup> ausgeweitet und schließt auf der Tonika e. Die folgenden sieben Takte bringen das Eingangsmotiv des Satzes in Imitation in den beiden Oberstimmen und im Violoncello und in den beiden Violinen parallel in der Grundstellung des Dreiklangs. Über den Dreiklang der sechsten Stufe, übermäßigen Quintsextakkord, Quartsextakkord und Dominantdreiklang wird in die Tonika e abkadenziiert.

### **Trio (Takt 48-85)**

Das Trio in der gleichnamigen Durtonart kontrastiert stark zu den Rhythmusverschiebungen des Menuetts. Mit Ausnahme der Takte 48 und 50, 72 und 74 sowie der Schlüsse der drei Teile figuriert die Violine 1 unablässig in Triolenachteln über der ruhigen Begleitung in Vierteln durch die anderen drei Instrumente. In den ganztaktigen Akkordzerlegungen mit Diminutionen im fünften Triolenachtel wird bei Dreiklängen das dritte Taktviertel in Oktavsprünge, bei Septakkorden in Septimsprünge aufgelöst. Daneben finden sich Triolisierungen in Viertelfortschreitungen, die teilweise auch vorhaltig gestaltet sind (z. B. Takt 56, 65-67). In den Takten 64-67 findet sich auch ein vorhaltiger Fauxbourdonabstieg. Bezüge zwischen den Skalen der Takte 67-69 könnte man auch in den Einschubtakten der Takte 15-16 des Menuetts vermuten. Für den belebten, gestalteten Ablauf der Triolen sind die Artikulationsvorschriften von entscheidender Bedeutung (staccato).



Der taktweise Ablauf der Harmonisierung der Abschnitte c und d ist wie folgt:

c:	E	H	E	H	Fis <sup>7</sup> /H	E/cis <sub>3</sub>	H <sub>5</sub>	Fis <sup>9</sup>	H
Takt	48	50	52	53	54	56	57	58	59
d:	h	cis <sup>7</sup>	fis	H <sup>7</sup>	E	A <sub>3</sub> /gis <sub>3</sub>	fis <sub>3</sub> /E <sub>3</sub>	H <sup>7</sup> <sub>5</sub>	H <sup>7</sup> <sub>3</sub>
Takt	60	61	62	63	64	65	66	67	70

### *Detailübersicht*

#### Menuett

- a (Takt 1-10)
- b (Takt 11-20)
- Überleitung (Takt 21-28)
- a' (Takt 29-40)
- a'' (Takt 41-47)

#### Trio

- c (Takt 48-59)
- d (Takt 60-71)
- c' (Takt 72-85)

## 4. Satz: Finale Rondo – Allegro assai

*e-Moll, 2/4 Takt, 327 Takte.*

## Satzanalyse

Das 16 taktige Rondothema<sup>193</sup> tritt dreimal in seiner Abwechslung zwischen Moll und Dur in Erscheinung, wobei die unmittelbare Wiederaufnahme des Themas in den Takten 170-177 zunächst auf die erste Hälfte reduziert wird. Dies wird anschließend dadurch kompensiert, dass in den Takten 178-198 eine intensive Verarbeitung und Entwicklung mit unmittelbaren Themenelementen abläuft. So erfolgt in Takt 178 die Übernahme der ersten Themenhälfte in das Violoncello, deren Schluss dann zur Bassstimme der Takte 6-8 zurückkehrt. Im Taktabstand (Takt 179) imitiert die Violine 1 bei gleichzeitiger Themenspiegelung in der Viola. Ab Takt 186 wird der Themenkopf in G-Dur - was der zweiten Themenhälfte entspricht - zwischen den Ober- und Unterstimmen imitiert. Nach zwei motivischen Zwischentakten in der Violine 1 über liegenden Stimmen werden im Violoncello die Thementakte 6-8 modulierend und 13-16 der Violine 1 zum Mollabschluss zusammengefügt. Die zweite Wiederholung des Themas erfolgt in den Takten 306-321 ähnlich wie am Satzbeginn. Interessant ist in den Takten 310 und 311 die Übertragung der Sopranfigur des Taktes 310 auf das Violoncello.

Die erste Episode<sup>194</sup> steht in der gleichnamigen Durtonart und umfasst einen ersten Abschnitt in den Takten 17-72, seine variierte Wiederholung (Takt 73-122) und eine ausgedehnte Überleitung in den Takten 124-169. Die einleitende thematische Einheit bilden die Takte 17-26. Das anschließende Laufwerk in Violine 1, teilweise zweistimmig durch die Mitverwendung der leeren e-Saite, kadenziert nach H-Dur (Takt 41).

Nach der Generalpause in Takt 41 folgt nun in h-Moll über acht Takte eine Bariolage – Passage, wobei auf der höheren Saite Tonwiederholungen, auf der tieferen Melodiebewegungen ausgeführt werden. Zusätzlich tritt in Violine 2 ein Achtelmotiv mit Wiederholung ein (Takt 43-46). Ab Takt 50 wird das Violoncello in vorhaltiger, viertelweiser Wechselnotenbewegung in Sechzehnteln von h nach Fis geführt, während die anderen Instrumente akkordisch auf die h-Moll Dominante hin kadenzieren.

---

<sup>193</sup> Zsako, S. 331, verweist auf die Besonderheit eines Rondosatzes in Moll in der zeitgenössischen Literatur.

<sup>194</sup> Zsako, S. 334 Fn 1: "The #15/4 [= op. 3/3/4] rondo movement includes long developments for both episodes within the five-part structure. In marked contrast to the sixteen-measure, short rondo theme, both episodes extent to a hundred or more measures, including diverse themes and key areas."

Vorzeitig schließt der thematische Beginn der Episode in den Takten 61-72 in H-Dur an und wird in die Dominante von E-Dur rückverwandelt (a ab Takt 68 in der Viola).

Die variierte Wiederholung der Episode setzt in E-Dur mit Takt 73 ein. Durch den vorzeitigen Themeneintritt ist jedoch Spannung verloren gegangen. Die Takte 26-40 werden nun leicht verändert auf der Tonika wiederholt, ebenso wie die Bariolage der Takte 42-49, nun in e-Moll mit dem Zweitaktmotiv im Violoncello. Die anschließenden Takte, in denen die Violine 1 in großen Bogensprüngen und dann nur mehr in Sechzehntelternen agiert, führen harmonisch auf die Dominante H (Takt 122-123).

Ab Takt 124 setzt die überaus lange Überleitung ein, die zunächst über liegenden doppeltaktigen Akkorden der tieferen Stimmen in der Violine 1 durch Achtelfigurierungen belebt wird. Ab Takt 152 wird auf Eintaktigkeit verkürzt und zwischen Violine 1 und Violoncello motivisch dialogisiert. Der Abschluss erfolgt im Solo der Violine 1 auf der Dominante von e-Moll.

Auch die zweite Episode<sup>195</sup>, die nach den Unisonoüberleitungstakten mit Takt 204 einsetzt, ist mit einer Wiederholung (Takt 241-284) und einer 21 taktigen Überleitung ausgestattet. Sie steht in C-Dur und hat einen Viertakter mit Orgelpunkt C als Grundmotiv. Ansätze zur Imitation finden sich mit geänderter Motivik in den Takten 219-224 und ein Wechselspiel zwischen Violine 1 und Violoncello von Takt 225-236. Die vier Überleitungstakte 237-240 werden vom Violoncello bei absteigenden Vierteln in den anderen Stimmen durch Akkordbrechungen in Achteln belebt.

Die Wiederholung bleibt in den ersten 22 Takten unverändert und ab Takt 263 wird die Stimmführung auf die beiden tiefen Instrumente übertragen, die sich in parallelen Terzen bewegen. Der Motivbeginn wird durch das Fortepiano akkordisch besonders hervorgehoben. In den Takten 270-278 werden die beiden Violinen oktavierend in Sexten mit dem Violoncello geführt, während die Viola in Achtelrepetition den Orgelpunkt g<sup>1</sup> hält. Die Oktavierung der Violinen bleibt in den sechs Abschlusstakten aufrecht, die tiefen Instrumente unterstützen akkordergänzend.

---

<sup>195</sup> Zsako, S. 335: "The five-part rondo in E-minor of #15/4 [=op. 3/3/4] incorporates a Major first episode and its second episode's harmonic plan centers around the subdominant major [sic: wohl subdominant relative major] and the relative major."

In der Überleitung ab Takt 285 wird zunächst im Komplementärrhythmus zwischen Ober- und Unterstimmen - wiederum im zweitaktigen Akkordwechsel - bei Fortführung der Oktavierung in den Violinen, in die Dominante von e-Moll moduliert. Diese wird ab Takt 295 zunächst in komplementären Vierteln zwischen den Ober- und Unterstimmen und kadenzierender Melodieführung in der Violine 1 und anschließenden Synkopen für den Themeneintritt befestigt. Der Satzabschluss erfolgt schließlich nach Beendigung des Themas durch eine sechstaktige Coda.

### *Detailübersicht*

- A (Takt 1-16)
- B (Takt 17-72) majore
- B´ (Takt 73-123)  
(Takt 124-169)
- A´ (Takt 170-197) minore  
(Takt 198-203)
- C (Takt 204-240)
- C´ (Takt 241-284)  
(Takt 285-305)
- A (Takt 306-321)
- Coda (Takt 322-326)

## **Op. 3/4, Ben 316**

### **1. Satz: Allegro vivace**

*C-Dur, 4/4 Takt, 240 Takte.*

## *Satzanalyse*

Der Satz bringt eine besondere Überraschung, da er innerhalb der Exposition einen Einschub mit starker Molllastigkeit aufweist, der zwischen Hauptgedanken und Seitengedanken eingearbeitet ist (Takt 44-64). Auch in der Durchführung wird dieser Einschub bearbeitet (Takt 148-164), doch fehlt er gänzlich in der Reprise. Hier folgt unmittelbar auf den Hauptsatz im Takt 105 der Seitensatz und die Kadenzperiode.

Das Hauptthema, das zunächst mit einem sechstaktigen Themenkopf über dem Orgelpunkt c erscheint, umfasst 16 Takte. Wesentlich für das weitere Geschehen ist die Struktur des ersten Taktes, der im Folgetakt von Violine 1 eine Quart tiefer sequenziert wird. Schon im Takt sieben tritt eine Umformung ein, die die erste Viertel des Beginns in einen aus zwei Vierteln bestehenden Auftakt im Takt 6 verändert, die punktierte Viertel mit zwei Sechzehnteln an den schweren Taktbeginn vorschiebt und die abfallenden vier Sechzehntel auf Achtel vergrößert. Die punktierte Viertel auf eins findet sich dann wieder in den Takten 38 und 39, 66 und 68 (nur mit Sechzehnteln), 81 und 82, weiters in der Durchführung von Takt 117 bis 122.

Auch die Zusammenfassung von je zwei Achteln auf einem Bogenstrich wie in Takt drei wird in der Coda und am Beginn der Durchführung wieder aufgegriffen.

Das Hauptthema endet mit einem vollkommenen Ganzschluss in Takt 16 und Generalpause. Wirft man einen Blick auf die Reprise, so sieht man denselben Schluss, dieses Mal aber auf der Dominante (Takt 180), was die Spannung des Zuhörers für das Folgende, das ja aus der Wiederholung wie in der Exposition besteht, erhöht.

Die Überleitung setzt zunächst mit einem Solistenthema im Violoncello ein, bestehend aus einem dreitaktigen Motiv, seiner verkürzten Wiederholung und einem sequenzierenden viertaktigen Nachsatz, der aus der ersten Takthälfte von Takt 19 entwickelt ist (Takt 17-25). Mittels Ausweitung des letzten Thementaktes zu einem Zweitakter ab Takt 28 und variierender Wiederholung wird G-Dur erreicht (Takt 34). Der darauf folgende Zweitakter wird wiederholt. Besonders sind dabei die Takte 35 und 37 zu beachten, in denen die Violoncellostimme auf fis und c<sup>1</sup> mit Akzentzeichen

versehen ist und zusätzlich *rinforzando* vorgezeichnet ist, was vermutlich als Vorbereitung auf den Einschub ab Takt 44 gemeint ist. Nach dieser nachdrücklichen Vorbereitung folgt jedoch zunächst unerwartet in Takt 38-39 der Satzbeginn in der Dominanttonart. Doch der anschließende Abschnitt bringt eine weitere Überraschung, indem er durch die Unisonotöne C-Es-D nach Moll ausweicht. Dieses Motiv C-Es-D mündet dann in den durchlaufenden Dominantdreiklang d-fis-a, wird somit als verminderter Septakkord harmonisiert und wird dreimal wiederholt. Nach nochmaliger Wiederholung mit Auftakt auf G<sup>7</sup> wird das Motiv rhythmisch diminuiert (Takt 54-58) und nach einer sechstaktigen, in den Außenstimmen imitierenden Überleitung ist dann endgültig die Dominanttonart erreicht (Takt 64).

Hier setzt das kurze auftaktigen Seitenthema (Takt 65-71) ein, das durch eine konzertierende virtuose Kadenzperiode<sup>196</sup> abgelöst wird, die von Violine 1 und der Viola getragen wird. Die Coda ist von der Achtelbewegung über dem Orgelpunkt G bestimmt.

In der Durchführung wird die Dominanttonart G ab Beginn in die Dominante von C rückgewandelt und a-Moll angepeilt. Über den Orgelpunkten G und E wird das Seufzermotiv aus Takt drei zunächst in Violine 1 sequenziert und ab Takt 110 im Wechselspiel zwischen den Instrumenten dialogisiert.

Nach dem übermäßigen Quintsextakkord von a-Moll in Takt 115 wird die Dominante E mit anschließender Generalpause erreicht. Nun tritt das Motiv aus dem Hauptthema (ab Takt 6) ein und wird abkadenziert. Eine zweite Kadenz in a-Moll, von Violine 1 virtuos über Akkordfundament der anderen drei Instrumente ausgeführt, folgt in den Takten 128-137.

Die Überleitung zur Reprise erfolgt durch das Einschubmotiv der Takte 44-58. Das Motiv erscheint jedoch zuerst quintversetzt in seiner Diminuiierung (Takt 54-58) und wird weiter verkürzt. Ab Takt 148 tritt das ursprüngliche Motiv der Takte 44-45 ein. Es wird durch Imitation der Aussenstimmen bei durchlaufenden Achteln in den Mittelstimmen und anschließend durch Intervallimitation zwischen den beiden Violinen und den Unterstimmen unter Wegfall der Achtelbegleitung erweitert.

---

<sup>196</sup> Kim, S. 109/110.

Der harmonische Verlauf ist wie folgt:

e <sup>7V</sup>	C	C <sup>7</sup> <sub>5</sub>	F <sup>7</sup> <sub>3</sub>	D <sup>7</sup> <sub>5</sub>	g <sup>7</sup> <sub>3</sub>	C	gis <sub>3V</sub>	a	Cis <sup>7V</sup> <sub>5</sub>	d <sub>3</sub>	G
Takt 148	149	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164

In der Reprise entfällt der Einschub der Takte 44—64. So folgt im Takt 204 nach einer viertaktigen Überleitung das Seitenthema.

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-102)

Durchführung (Takt 103-164)

Reprise (Takt 165-240)

### *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-102)

Hauptsatz

Hauptthema 1 (Takt 1-16)

Überleitung (Takt 17-43)

Solistenthema (Takt 17-24)

Einschub (Takt 44-64)

Seitensatz (Takt 65-96)

Seitenthema (Takt 65-72)

Kadenzakkorde mit virtuoser Sechzehntelbewegung (Takt 72-96)

Coda (Takt 97-102)

## **Durchführung** (Takt 103-164)

Einleitung (Takt 103-116)

Hauptthemenmotiv (Takt 117-122)

Akkordzerlegungen (Takt 123-126)

Sechzehntelbewegung (Takt 127-137)

Einschub (Takt 138-164)

## **Reprise** (Takt 165-240)

Hauptsatz

Hauptthema (Takt 165-180)

Überleitung (Takt 181-204)

Solistenthema (Takt 181-188)

Seitensatz (Takt 205-235)

Seitenthema (Takt 205-212)

Kadenz mit virtuoser Sechzehntelbewegung (Takt 212-234)

Coda (Takt 235-240)

## 2. Satz: Adagio

*c-Moll, 4/4 Takt, con sordino, 68 Takte.*

### *Satzanalyse*

**Exposition** (Takt 1-28)



Das kantable Hauptthema<sup>197</sup> des Satzes in sich steigernder Bewegung wird stark von den durchgehenden Synkopierungen in Violine 2 bestimmt. In Takt 4-5 stimmt die Violine 1 in die Synkopen mit ein und setzt dann zu einer Wiederholung des Themas an, die aber modulierend weitergeführt wird.

In der Überleitung, die mit Takt 6 einsetzt, tritt in den Takten 9 und 10 in Violine 1 ein neues, ebenfalls synkopierendes Motiv ein, das in seiner zweiten Hälfte von Violine 2 im Quintabstand imitiert wird. Dies ist deshalb von Bedeutung, da dieses Motiv im weiteren Verlauf zum Seitenthema 2 aufgewertet wird und auch in der Reprise weiterverwendet wird.

Das in Takt 12 eintretende Seitenthema 1 in der Paralleltonart Es-Dur wendet sich nach B (Takt 13) und weiter in die Dominante von f-Moll und endet abrupt auf dem verminderten Septakkord g-b-des-e mit Fermate und nachfolgender Generalpause. Die anschließende Überleitung zum Seitenthema 2 nimmt die Synkopierung des Hauptthemas in den beiden Violinen auf, die meist in Terzparallelen geführt werden und ist ungewöhnlich stark chromatisiert bis sie in Takt 19 B als Dominante von Es-Dur erreicht.

Harmoniefolge der Takte 16-17 in Achteln (aufgelöste Synkopierungen):

f d<sup>7V</sup> Es e<sup>7V</sup> f d<sup>7V</sup> Es Ces<sub>3</sub> Ges<sup>7</sup><sub>5</sub> Ces Ges<sub>6</sub> Ges<sup>7</sup> Es<sup>7</sup><sub>3</sub> Es<sup>7</sup><sub>5</sub> As As<sup>7</sup><sub>3</sub>

Takt 16 17

F<sup>7</sup><sub>3</sub> F<sup>7</sup><sub>5</sub> B es<sub>5</sub> B<sup>7</sup> es<sub>5</sub> B

Takt 18 19

Hier (Takt 20) taucht nun das Motiv aus Takt 9-10 im Violoncello als Seitenthema 2 auf, und sein zweiter Teil wird im Folgetakt von der Viola imitiert. In Weiterentwicklung des Themenbeginns (fallende Quart in Takt 20) wird in den Takten vor Beginn der Coda zwischen den tiefen und hohen Stimmen dialogisiert.

<sup>197</sup> Zsako, S. 242 Fn 1, verweist darauf, dass bei diesem Satz eine gehobene Sonatensatzform mit ausgeprägter Durchführung vorliegt.

Die in Es abkadenzierende Coda der Takte 26-28 wird von der Zweiunddreißigstelbewegung in gebrochenen Akkorden in der Violine 2 und dem Seufzermotiv der Violine 1 getragen, das teils auftaktig, teils ligiert eintritt.

### **Durchführung** (Takt 29-46)

Die Durchführung setzt in Es-Dur mit den ersten beiden Hauptthementakten ein. Die Basslinie wird halbtaktig ab Takt 31 von es chromatisch nach g geführt und bewegt sich anschließend im Abstieg in g-Moll zum Orgelpunkt d als Dominante von g-Moll im Takt 35. Dieser bleibt bis einschließlich Takt 38 bestehen und fällt dann nach g.

Das Motiv in Violine 1 wird in Takt 30 nach Moll verändert und anschließend unter Wegfall von Takt 1 synkopierend nach  $ces^2$  und  $des^2$  sequenziert. So ergeben sich taktweise auf eins Akzentquinten in den Außenstimmen von Takt 30 bis 32. Über enharmonische Umdeutung tritt in Takt 33 die Dominante von g-Moll ein. Diese wird in Takt 33 und 34 verfestigt und mittels des übermäßigen Sextakkords es-g-cis in den Orgelpunkt d übergeführt. Das kanonische, in Synkopen ablaufende Wechselspiel der beiden Violinen in den Takten 35-36 wird in Takt 37 auf nachschlagende Fauxbourdonsexten reduziert und im Folgetakt erfährt nur mehr der Orgelpunkt im Violoncello eine Fortsetzung der Synkopierung während die oberen drei Stimmen liegen.

In den Takten 39-40 wird auf das Seitenthema 1 Bezug genommen. Die Sext  $b^1-g^2$  findet sich in neuer Anordnung wieder, ebenso wie die anapästische Abfolge von Sechzehnteln und Achtel (siehe Takt 12-13 und 53-54).

Die Kadenz in As wird durch  $Es^7$  vorbereitet und führt über  $F^7$  und b zur Dominante G. Im Vergleich zu den Kadenz der Exposition und der Reprise erfährt sie eine Ausdehnung auf fünf Takte. Takt 46 wird in Violine 1 in der ersten Hälfte synkopiert und in der zweiten Takthälfte im Violoncello (Oktavsprung). Zusätzlich leiten die Synkopen in Violine 2 direkt in die Reprise über.

## **Reprise** (Takt 47-68)

In der Reprise wird das Hauptthema auf sechs Takte ausgeweitet, worauf unmittelbar das Seitenthema 1 in Takt 53 folgt. Dieses wird um zwei Takte ausgeweitet. Der Takt 59 nimmt Bezug auf die Takte 35-36 und leitet zum Seitenthema 2 über, dessen Beginn in Takt 60 im Violoncello einsetzt, aber im Gegensatz zur Exposition in der Violine 1 wiederholt und dann im Violoncello imitiert wird. Der Dialog der Stimmenpaare wird in der Reprise verkürzt und als Imitation gestaltet. Die anschließende Coda ist analog zur Exposition.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-28)

Durchführung (Takt 29-46)

Reprise (Takt 47-68)

## *Detailübersicht*

### **Exposition** (Takt 1-28)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-5)

Überleitung (Takt 6-11)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 12-15)

Zwischenspiel mit Hauptthemenbezug (Takt 16-19)

Seitenthema 2 (Takt 20-25)

Coda (Takt 26-28)

**Durchführung** (Takt 29-46)

Variierter Hauptgedanke (Takt 29-34)

Orgelpunkt d (Takt 35-38)

Überleitung zur Coda (Takt 39-41)

Coda (Takt 42-46) verlängert

**Reprise** (Takt 47-68)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 47-52)

Seitenthema 1 (Takt 52-59)

Seitenthema 2 (Takt 60-65)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 53-

Seitenthema 2 (Takt

Coda (Takt 66-68)

### 3. Satz: Menuetto poco allegro

*C-Dur, 38 Takte; Trio, a/C, 24 Takte.*

#### *Satzanalyse*

## **Menuett (Takt 1-38)**

Das Menuett weist eine ungewöhnliche Unterteilung auf.<sup>198</sup> Die ersten acht Takte bilden eine achttaktige Periode mit Halb- und Ganzschluss, die zu wiederholen ist. Das Motivmaterial der Periode wird in den folgenden acht Takten beibehalten (a´) und erst in den Takten 17-22 tritt auf der Dominante ein sechstaktiger Kontrastteil (b) durch Triolen der Violine 1 ein. Ab Takt 23 wird die Periode des Beginns wieder aufgenommen und ab Takt 31 in einer neuen Variante (a´´) mit imitierenden Außenstimmen wiederholt und abgeschlossen. Die Abschnittswiederholung umfasst dann die Takte 9-38.

Die Achtelbewegung der Takte 1-8 in der Violine 1 wird in verschiedenen Varianten gestaltet. Im Vordersatz handelt es sich um zwei plus zwei Takte, im Nachsatz bilden die Takte fünf und sechs eine Hemiole zu je vier Achteln. Die Sforzatovorzeichen auch in den anderen Stimmen weisen nachdrücklich auf diese Rhythmusstruktur. Die nebendominantische Ausformung der ersten Achtelgruppe reichert die Harmonik des Nachsatzes zusätzlich an. Vergleicht man den Satz der Takte 5 und 6 mit dem der Takte 27 und 28 so stört insbesondere das h in der Viola in Takt fünf. Die Spartierung entspricht hier jedoch dem Stich von André, der hier vermutlich fehlerhaft ist.

Die Variante a´ bringt das Motiv der ersten beiden Satzakte im Violoncello mit Dezimen-Sextparallelen in Violine 2 und darüberliegendem Halteton g<sup>2</sup> in Violine 1 und wiederholt dieses. Der Nachsatz wird auch als Zweitakter mit Wiederholung nur von den beiden Violinen ausschließlich in Sextenparallelen gestaltet.

In Variante a´´ der Takte 31-38 wird die Imitation als Gestaltungsmittel angewendet. Beginnend mit dem Violoncello imitieren zweimal die Außenstimmen in Oktaven bis in Takt 35 auch Violine 2 am Geschehen beteiligt wird und die beiden Violinen in Terzen zu den beiden abschließenden Kadenztakten führen.

---

<sup>198</sup> Zsako, S. 287, zeigt sich überrascht, dass nach der Wiederkehr der Anfangsperiode (Takt 24-30) „wittily“ die Periode erneut -wenn auch mit Modifikationen – eintritt.

### Trio (Takt 39-62)

Das Trio weist einen starken Bezug zur Achtelbewegung des Menuetts auf. Zur Unterscheidung wird für die Takte 39 -46 als Bezeichnung in der Detailübersicht c gewählt. Ebenso besteht zwischen c und den sechzehn Folgetakten ein enger Zusammenhang (d), da hier nach einer kurzen Wiederholung als Gestaltungsmittel die Motivreduktion eingesetzt wird bei gleichzeitiger harmonischer Anreicherung. Die übliche Dreigliedrigkeit des Trios wird wahrscheinlich wegen der Motivähnlichkeit aufgegeben.

Ein Kontrast zum Menuett entsteht durch den Beginn des Trios in der Paralleltonart. Die Sequenzierung des Motivs wendet sich jedoch wieder nach C-Dur. Der Nachsatz des Viertakters bleibt dann bis auf die zwei Kadenztake der Violine 1 vorbehalten.

In den Takten 47-52 liegt das Violoncello auf dem Orgelpunkt c, über dem die Viola von b bis zum es in Lamentobassfigur absteigt. Der harmonische Verlauf ist folgender:

$C^7 - F_5 - f_5 - C - c^v - d^7_2 - C - c$

Takt 47 48 49 50 51 52

Ab Takt 53 schließen Zweitakteinheiten mit Wiederholung an:  $Es^7_5 - As, üf^7_3 - G$ .

In Violine 1 wird zunächst in den Takten 47-48 das Anfangsmotiv des Trios wiederholt. Zum Hauptträger des Geschehens wird jedoch das auf den Sekundschrift reduzierte Motivende. Dieses erscheint auf den zweiten Taktschlag, während in den Mittelstimmen die Sforzati auf Drei dagegen halten oder es wird bei fehlenden Sforzati ständig wiederholt (Takt 51-52).

Ab Takt 53 ändert sich die Figurierung: auf Halbe (sf in allen vier Stimmen) plus Sekund (Seufzer) erscheint im Folgetakt Viertel plus zwei Sekunden. Diese Abfolge wiederholt sich in den Takten 53-54, 55-56, 57-58, 59-60. Im Takt 60 wird durch Entfall der zweiten Sekund jedoch weiter verkürzt. Im Folgetakt erscheint nur mehr die Sekund in Wiederholung, die Takteins besteht in einer Pause, die spannungserhöhend wirkt. Der

nur aus Pausen bestehende Takt 62 steigert die Spannung weiter hin zum Wiedereintritt des Menuetts.<sup>199</sup>

### *Detailübersicht*

#### Menuett

a (Takt 1-8)

a' (Takt 9-16)

b (Takt 17-22)

a (Takt 23-30)

a'' (Takt 31-38)

Trio c (Takt 39-46)

d (Takt 47-53)

e (Takt 54-62)

#### 4. Satz: Finale Allegro

*C-Dur, 2/4 Takt, 323 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-140)

Der Hauptgedanke des Satzes weist eine stark polyphone Ausrichtung auf. Diese wird neben der Imitation zusätzlich durch die Bogensetzung verstärkt. Das eigentliche Hauptthema beschränkt sich auf die ersten zehn Takte der beiden Violinen und verbleibt auf der ersten Stufe, wobei das fis<sup>2</sup> schon im ersten Takt und das b<sup>1</sup> in Takt fünf eine

---

<sup>199</sup> Zsako, S. 290: "The trio of the C major minuet #16/3 [=op. 3/4/3] [...] is open – ended; it begins in the relative minor but in a chord-progression unusually chromatic for a trio, it ends ambiguously."

gewisse Instabilität mit sich bringen. In Imitation der Außenstimmen mit dem Themenkopf und sequenzierender Fortführung im Violoncello wird in der Dominanttonart ein erster Abschluss mit anschließender Generalpause erreicht. Hierauf wird die Motivimitation durch alle vier Stimmen erneut aufgenommen und ab Takt 37 in eine virtuose Sechzehntelpassage der ersten Violine unter Harmoniestützung durch die anderen Instrumente weitergeführt und ein zweites Mal auf der Dominanttonart in Takt 53 abgeschlossen.

Der Seitengedanke weist zwei Themen auf. Das erste (Takt 55-73) ist durch einen Rollentausch zwischen Viola und Violoncello gekennzeichnet, wodurch der sonore Charakter des Violoncello besonders zur Geltung kommt. Beide Instrumente werden dabei konsequent in Terzen geführt. Dazu kommen ergänzende Einwüfe der Violine 1 (Takt 58, 62, 65, 69) während die Violine 2 den Ton g orgelpunktartig in Achteln repetiert und damit die Bassfunktion übernimmt. Ab Takt 75 übernehmen die beiden Violinen den Themenkopf, während die Viola die Tonrepetition auf g<sup>1</sup> übernimmt und das Violoncello das Bassfundament setzt und in Takt 78 den Einwurf der Violine 1 aus Takt 58 wieder aufnimmt.

Das zweite Seitenthema tritt in Takt 83 ein und besteht aus gebrochenen Dreiklängen auf C und G mit abschließender Sechzehntelfigur in Violine 1 über Subdominante und Tonika von G-Dur. Nach der Wiederholung des Viertakters wird über C-D-e-D<sup>7</sup><sub>3</sub> synkopierend in Violine 1 in hoher Lage (bis a<sup>3</sup>) abkadenziert.

Der folgende Abschnitt ist eine Wiederaufnahme des Motivs von Takt 1. Zunächst führt motivisch die Violine 1, die in Takt 111 von Violine 2 abgelöst wird. In den Takten 121-124 tritt in den Mittelstimmen wieder die Imitation in der Quint ein und ab Takt 125 wird der Sextsprung des Motivs zur Oktave in Violine 1 weiter gespreizt und in Takt 131 abgeschlossen.

Die ab Takt 132 anschließende Coda bringt eine erneute Motivänderung, in der je zwei Takte eine Einheit bilden, wobei Oktavsprünge auf- und abwärts dominieren. Der gesamte Ablauf stellt ein großes Unisono aller Stimmen auf den schweren Taktteilen dar.



### **Durchführung** (Takt 141-230)

Die Durchführung setzt mit dem Seitenthema 1 in den beiden Violinen dreistimmig in G-Dur ein. Ab Takt 160 kehrt das Kopfmotiv aus dem Hauptthema wieder und leitet auf die Dominante von a-Moll über. Nach zwei Takten Unisono „Molto“ im Forte wird zunächst das Motiv über dem Orgelpunkt e<sup>1</sup> der Viola in den beiden Violinen imitiert. Ab Takt 171 wandert die Imitation in die beiden tiefen Stimmen, die absteigend sequenzieren, während die beiden Violinen in langen Notenwerten begleiten. Das Motiv wandert schließlich für zwei Takte zurück zur Violine 1 und die Überleitung der Takte 37-54 wird in E-Dur verkürzt wieder aufgenommen, worauf ein Rückgriff auf die Synkopierungen der Takte 91-94 erfolgt (Takte 193-202).

Es folgt eine Wiederaufnahme der ersten vier Takte von Seitenthema 1. Zunächst in a-Moll, mit erneut über der Viola liegendem Violoncello und verkürzter Antwort in den beiden Violinen. Bei der Wiederaufnahme in den beiden tiefen Stimmen liegt die Viola erstmals über dem Violoncello, die Tonart ist nun C-Dur. Die Antwort in den beiden Oberstimmen bleibt ungekürzt in der Tonart und bezieht in der Wiederholung die Subdominante F mit ein.<sup>200</sup> In Analogie zu den Takten 33-36 führt das Violoncello motivisch über acht Takte bei in Halben geführten Oberstimmen auf die Dominante G als Schluss der Durchführung (Takt 223-230).

### **Reprise** (Takt 231-323)

Entsprechend dem Abschnitt der Exposition ab Takt 25 tritt das Hauptthema nur kurz in rudimentärer Form in einer Motivimitation durch alle vier Stimmen ein.<sup>201</sup> Die aufsteigenden Oktavsprünge in Violine 1 (Takt 235-238) beziehen sich auf die fallenden der Viola (Takt 30-32) und die Motivwiederholungen des Violoncello und die Überleitung entsprechen quintversetzt ebenfalls. Das zweite Seitenthema erfährt auf der Tonika insofern eine Veränderung, als die Violine 2 in Sechzehnteln begleitet und die Viola im

---

<sup>200</sup> Zsako, S. 181, betont die Bedeutung von Seitenthema 1 in der Durchführung: "In #16/4 [=op. 3/4/4], the beginning as well as the ending of the development is concerned with the working-out of the contrasting theme."

<sup>201</sup> Kim, S. 75: "In Pleyel's [...] op. 3/4/iv, the recapitulations begin with a theme different from the primary theme". Dies gilt hier nur mit Einschränkung (s. o.).

Kanon in Gegenbewegung geführt wird. Auch die abschließenden Synkopierungen (Takt 269-272) liegen parallel zur Exposition.

Die Verarbeitung des Hauptthemenmotivs der Exposition (Takt 95-131) fällt nun kürzer aus (Takt 273-293). Harmonische Abfolge:

	C/D	G <sup>7</sup>	c	f	B <sup>7</sup>	Es	As/f	B <sup>7</sup>	
T.	273	274	277	278	279	280	281	282	
	Es	B/G <sup>7</sup> <sub>3</sub>	c/As <sub>3</sub>	G <sup>7</sup>	c	G <sup>7</sup>	C <sup>7</sup> /F	B/Es	G <sup>7</sup> /c
T.	283	284	285	286	289	290	291	292	293

Anschließend wird das Seitenthema 2 im Gegensatz zur Exposition harmonisch als Neapolitanischer Sextakkord miteinbezogen. Im Imitationsspiel der Mittelstimmen beginnt ab Takt 302 die Violine 2 gefolgt von der Viola, was in der Exposition umgekehrt war (Takt 121). Der Abschnitt mit den zur Oktav erweiterten Sextsprüngen (Takt 306-314) wird im Vergleich zur Exposition (Takt 125-131) in der Kadenz um zwei Takte erweitert, die Coda bleibt in der Länge gleich.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-140)

Durchführung (Takt 141-230)

Reprise (Takt 231-323)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-140)

Hauptsatz

Hauptthema (Takt 1-10)

Hauptthemenfortführung (Takt 11-24)

Seitensatz

Hauptthemenvariante auf V (Takt 25-36)

Überleitung (Takt 37-54)

Seitenthema 1 (Takt 54-82)

Seitenthema 2 (83-94)

Hauptthema Motivverarbeitung (Takt 95-131)

Coda (Takt 132-140)

**Durchführung** (Takt 141-230)

Seitenthema 1 (Takt 141-159)

Hauptthema (Takt 160-181)

Überleitung (Takt 182-202)

Seitenthema 1 (Takt 203-222)

Hauptthema (Takt 223-230)

**Reprise** (Takt 231-323)

Hauptthemenvariante (Takt 231-242)

Überleitung (Takt 243-260)

Seitenthema 2 (Takt 261-272)

Hauptthema (Takt 273- 314)

Coda (Takt 315-323)

## Op. 3/5, Ben 317

### 1. Satz: Allegro moderato

*Es-Dur, 2/4 Takt, 244 Takte.*

## Satzanalyse

### Exposition (Takt 1-94)

#### Hauptsatz

Der Satz beginnt mit einem überraschend diffusen Motiv H 1, bei dem man die Entscheidung für Dur und Moll erst im fünften Takt erkennen kann. Von der Anlage her sind die ersten vier Halben durch die verminderte Quart dem Pathotypus<sup>202</sup> in c-Moll verpflichtet und durch die im Unisono in den tiefen Stimmen nachschlagenden Achtel wird dieser Eindruck verstärkt.<sup>203</sup> Ab Takt 7 tritt für vier Takte ein Kanon zuerst in der Achtelbewegung von Violine 2 und dem Violoncello ein (Motiv H 2). Anschließend findet sich ein weiterer Kanon zwischen Violine 1 und Viola in triolischer Sechzehntelbewegung gekoppelt mit großen Intervallsprüngen (Motiv H 3). Das Motiv H 1 und Sechzehnteltriolen sind neben triolischem Tremolo (Takt 16), das als Klangfläche benutzt wird, kennzeichnend für den Satz, ebenso wie die großen Intervallsprünge.

#### Überleitung (Takt 20-38)

In der Überleitung erscheint das Anfangsmotiv im Bass, während die beiden Violinen im Terzabstand begleiten. Neu taucht in den Takten 26-28 ein scharf rhythmisch akzentuiertes Sekund-Terz-Element auf (Motiv H 4), das ebenfalls imitiert wird und sich über Intervallsprüngen im Bass bewegt. Das Verlassen der Tonart wird in den Triolen der Violine 1 vorbereitet und über den übermäßigen Quintsextakkord auf Ges in die Wechseldominante F<sup>7</sup> entwickelt.

#### Seitensatz (Takt 39-91)

---

<sup>202</sup> Kirkendale, Warren: *Fuge und Fugato*, S.137. Die Bezeichnung Pathotyp wurde 1966 von Kirkendale eingeführt und ersetzte damit den von Erich Schenk geprägten Begriff Hymnentyp, in: *Das musikalische Opfer von Johann Sebastian Bach*, S. 68f, und in: „Über Begriff und Wesen des Musikalischen Barock“, S.53f.

<sup>203</sup> Eine ähnliche Situation mit nachschlagenden Achteln findet sich am Beginn von Joseph Haydns Streichquartett op. 76 Nr. 2 (Hob III:76). Durch die hier Verwendung findenden reinen Quinten handelt es sich jedoch nicht um den Pathotypus. Auch ist die tonale Fixierung auf d-Moll durch die unmittelbar einsetzende Akkordbegleitung sofort eindeutig. Das Quintenmotiv wird unmittelbar polyphon verarbeitet. Hingegen findet sich am Beginn von Beethovens op. 67 durch das Unisono eine mit Pleyel's Satz vergleichbare Situation, da zunächst Es-Dur oder c-Moll vermutet werden kann.

### Seitenthema 1 (Takt 39-64)

Zunächst wird das Hauptthema quintversetzt gesteigert weiterentwickelt. Als Kontrapunkt zum Motiv H 1 in Violine 2 erklingen die angesprochenen Intervallsprünge gleichzeitig. Die Zweistimmigkeit der beiden Violinen wird beim in Violine 1 folgenden Motiv H4 (Takt 43-46) beibehalten. Anschließend imitiert das Violoncello das Motiv H 1 gefolgt in Engführung von der Viola. Das kontrapunktische Geschehen mündet in die Klangfläche des B-Dur-Dreiklangs, der durch Oktavversetzung der Violine 1 gesteigert wird und in Kontrast zur Solovioline 1 (Takt 51-54) tritt. Das Seitenthema 1 wird in zehntaktiger Kadenz der Violine 1 abgeschlossen.

### Seitenthema 2 (Takt 65-91)

Das Seitenthema 2 ist vor allem durch den lombardischen Rhythmus gekennzeichnet, den die beiden Violinen vorgeben. Im Nachsatz wird das Motiv durch die beiden tiefen Instrumente begonnen und die beiden Violinen imitieren. Dem Vordersatz aus einem wiederholten Zweitaktmotiv folgt ein viertaktiger Nachsatz, der melodisch zum  $es^3$  (Terzquartakkord  $F^7$ ) ansteigt. Er wird mit Fermate auf dem Schlussston im Pianissimo wiederholt. Beide Male folgt auf den Spitzenton eine Generalpause.

In der Fortführung agiert zunächst Violine 1 in Sechzehnteltriolen teils dialogisierend mit den anderen Instrumenten und erreicht in solistischer Dreiklangszerlegung den Spitzenton  $b^3$ , dem ebenfalls eine Pause folgt.

Ab Takt 85 wird mit breiter Klangfläche auf  $E^{7V}$  und einem Tonleiterabstieg in Akkorden über dem Orgelpunkt F auf den neapolitanischen Sextakkord als Fortissimohöhepunkt hingesteigert und dann in Achteln im Piano nach B kadenziert.

Die Coda mit eigener neuer Sechzehntelfigur bekräftigt die Kadenz nach B.

### **Durchführung** (Takt 95-153)

Die Durchführung gliedert sich in zwei Abschnitte. Der erste nimmt Bezug auf das Seitenthema 2 und kadenziert nach c-Moll (Takt 119), der zweite greift das Motiv H 1 auf

und führt zur Reprise. In beiden Abschnitten kommt die angesprochene Klangflächigkeit zum Tragen, im ersten Teil als Unisono und im zweiten als Akkordfläche.

Der Einstieg in die Durchführung erfolgt resolut im Forte und überraschend auf D in den drei tieferen Instrumenten. Das Seitenthema 2 wird auf der Dominante von g-Moll von Violine 1 intoniert. Nach erneuter Aufnahme der Klangfläche D im Unisono erfolgt eine Rückung vom Orgelpunkt D zum nächsten Orgelpunkt Es. Das Thema erklingt jetzt in Violine 2, die anderen Instrumente begleiten.

Das Thema wandert in Takt 106 weiter in den Bass und entwickelt sich harmonisch von Es über As – F<sup>7</sup> – B – G<sup>7</sup> nach c-Moll. Das lombardische Motiv fällt von c über f – b – Es – g nach c. Im Takt 108 erfolgt wieder ein Stimmentausch vom Bass zum Sopran und das Violoncello nimmt erneut den Orgelpunkt, diesmal C – im weiteren Verlauf oktavierend, auf. Hier wird das Motiv ansteigend von c<sup>2</sup> nach f<sup>2</sup> sequenziert (Fauxbourdon) und erreicht abschließend einen zweimal wiederholten Septakkordvorhalt, während in den Mittelstimmen die lombardische Figur weiterläuft.

In den Takten 112 bis 119 erfolgt die Kadenzierung überwiegend in Triolensechzehnteln der Violine 1. Der Tonraum wird bis zum b<sup>3</sup> mit unmittelbar nachfolgendem g genutzt.

Im zweiten Durchführungsabschnitt ab Takt 120 wird schon in der Einleitung durch die fehlende Takteins auf die Begleitachtel der ersten vier Takte angespielt, die hier jedoch durch Triolensechzehntel aufgefüllt werden. Im weiteren Verlauf treten sie ständig mit den Begleitachteln ein. Zusätzlich werden die großen Intervallsprünge des Hauptthemas wieder aufgenommen, die im zweiten und vierten Taktachtel von den Sechzehnteltriolen unter- und überlegt werden. Schließlich wird ab Takt 127 die fallende Quartfigur (H 1) zunächst im Violoncello und ab Takt 135 von der Violine 1 wieder aufgenommen.

Ab Takt 140 tritt als abschließende Phase die akkordische Klangfläche in taktweiser Abwechslung mit Violine 1 ein. Dreimal auf As, dann auf f<sup>7</sup> und schließlich in b. Die weitere harmonische Fortschreitung erfolgt ab Takt 149 von E<sup>7V</sup> – f – C<sup>7</sup> – f nach B<sup>7</sup>.

## **Reprise (Takt 154-244)**

Im Vergleich zur Exposition ist auf mehrere Abweichungen hinzuweisen.

Die Achtelbewegung der Takte sieben bis elf wird auf neun Takte erweitert. Dabei wird die ursprüngliche Dreistimmigkeit zur Vierstimmigkeit ausgebaut und die Imitation mit dem Motivkopf aus H 2 erweitert.

Die Imitationen der Takte 168-171 (= Motiv H 3) werden in den Takten 172-175 unter Miteinbeziehung von Violine 2 und Violoncello fortgesetzt mit anschließender Kadenz in die Dominanttonart B.

Die Überleitung der Takte 19- 38 entfällt, sodass ab Takt 180 der Seitensatz einsetzt, der ja eine Wiederholung des Hauptthemas darstellt. Das Hauptthema steht nun nochmals auf der Tonika und die Begleitung wird ähnlich wie in der Durchführung neben dem Kontrapunkt in Achteln zusätzlich um Triolensechzehntel auf den Taktachteln zwei bis vier bereichert. Auch das Motiv H 4 ist nun dreistimmig angelegt (184-187).

Ab Takt 196 wird die Kadenz der Violine 1 ausgeweitet und in Dreiklangszerlegung zu einem melodischen Höhepunkt auf  $b^3$  geführt. Nach einer zusätzlichen Generalpause wird über  $F^7 - B^7$  in zweimaligem Anlauf nach Es kadenziert.

Das Seitenthema 2 hat fast die gleiche Länge wie in der Exposition (Kürzung um die Takte 87-88). Der Sekundabstieg erfolgt hier nur im Quintraum (Takt 234) während in der Exposition ein zusätzlicher Oktavraum durchschritten wird.

Die Coda findet sich in den Takten 238-244. Die Dehnung kommt dadurch zustande, dass Pleyel hier nochmals das Anfangsmotiv des Satzes zitiert. Interessant ist, wie sich der herbe Charakter der vierten Halben durch den Entfall der Quart und die stufenweise Weiterführung in die Tonikaterz abmildert.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-94)

Durchführung (Takt 95-153)

Reprise (Takt 154-244)

### *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-94)

Hauptsatz (Takt 1-38)

Hauptthema (Takt 1-19)

Motiv H 1 (Takt 1-4)

Motiv H 2 (Takt 7-8)

Motiv H 3 (Takt 11-12)

Überleitung (Takt 20-38)

Motiv H 4 (Takt 26-28)

Seitensatz

Seitenthema 1 (Takt 39-64, Fortführung des Hauptthemas,)

Seitenthema 2 (Takt 65-91)

Coda (Takt 92-94)

**Durchführung** (Takt 95-153)

Seitenthema 2 (Takt 95-119)

Hauptthema (Takt 120-153)

**Reprise** (Takt 154-244)

Hauptsatz (Takt 154-179)

Hauptthema (Takt 154-171)



Überleitung (Takt 172-179)

Seitensatz (Takt 180-237)

Seitenthema 1 (Takt 180-212)

Seitenthema 2 (Takt 213-237)

Coda (Takt 238-244)

## 2. Satz: Adagio

*As-Dur, 3/4 Takt, con sordini, 100 Takte.*

### *Satzanalyse*

#### **Exposition** (Takt 1-42)

Der Satz beginnt mit einem achttaktigen Thema, das in Vorder- und Nachsatz gegliedert ist. Harmonisch entwickelt sich der Vordersatz in der Kadenz I-V<sup>7</sup>-I-II-V<sup>7</sup>, während der Nachsatz mit der Wechseldominante beginnend über V<sup>7</sup>-I-II-V<sup>7</sup> in die Tonika zurückkehrt. Sehr ungewöhnlich, geradezu schockierend ist die Figurierung der Violine 2, die konsequent harmoniefremde, scharf dissonante Töne auf schwerem Takteil und sogar im Eröffnungsakkord mitverwendet (g, as).

Der folgende Abschnitt von Takt 9 bis 18 ist eine freie melodische Entwicklung, an der zunächst beide Violinen beteiligt sind, die aber von Violine 1 dann solistisch weitergeführt wird. Ungewöhnlich in Takt 10 und 12<sup>204</sup> sind der lombardische Auf- und Abstieg. Die harmonische Entwicklung des Abschnitts verläuft von der Tonika zur Dominante. Ab Takt 19 wird der Hauptthemenkopf variiert ausgehend von As<sup>7</sup> nach Des-Dur geführt und anschließend findet sequenzierend die Rückkehr zur Dominante Es statt. Die Sequenzschritte werden in der Oberstimme melodisch ausgeschmückt.

---

<sup>204</sup> Betreffend Takt 12 in Violine 2 liegt in dieser Ausgabe ein Fehler vor, da im Druck von André ein lombardischer Rhythmus vorgesehen ist (Violino secondo S. 21), so wie in Violine 1 für Takt 10.

Schließlich wird das Hauptthema in den folgenden vier Takten 25-28 auf die Hälfte durch Entfall der Takte drei bis sechs verkürzt.

Die Überleitung zum Seitenthema findet über dem Orgelpunkt *as* schon unter Vorwegnahme der Begleitung und des melodischen Materials des Seitenthemas statt. Harmonisch liegt der Beginn des Seitenthemas jedoch im Takt 33, was durch die Befestigung von *Es-Dur* als neue Tonika deutlich wird. Ab Takt 37 werden die Überleitungstakte 29-32 (Motiv und Wiederholung) auf zwei Takte komprimiert und in den folgenden vier Takten wird die Exposition auf der Dominante abkadenziiert.

### **Durchführung**<sup>205</sup> (Takt 43-72)

Die Einleitung in *Es* umfasst zwei Takte und deren variierte Wiederholung. Die Variierung besteht darin, dass das punktierte Motiv der Violine 2 zum Violoncello wandert. Dadurch ergibt sich eine Intervallumkehr, die die Oberterz der Violine 2 durch die Untersext des Violoncello ersetzt (Takt 45 mit Auftakt). Dafür übernimmt die Violine 2 von der Viola die Achtelbewegung und diese ihrerseits die Synkopierung (Takt 43 und 45). Unverändert bleibt der lombardische Abstieg in Violine 1, der schon im Takt 10 und 12 in den Violinen anzutreffen ist.

Es fällt schwer hier von einer Durchführung mit Modulationscharakter zu sprechen<sup>206</sup>. Vielmehr handelt es sich in den Takten 47-56 um ein Motiv, das zwischen Violine 2 und Violoncello auf den Hauptstufen von *Es-Dur* in parallelen Sexten (Fortführung der Sextenparallelen der Takte 44-45) taktweise ständig wiederholt wird. Viola und Violine 1 haben dabei nur akkordische Begleitfunktion. Ab Takt 57 wandert die Parallelführung von Violine 2 zur Viola und anstelle der Sexten treten Terzen. Während die Takte 47-50 und 51-54 noch viertaktige Einheiten bilden, treten an deren Stelle ab Takt 55 die Verkürzung auf Eintaktigkeit und die liegende Stimme in Violine 2 als Vorbereitung für das überraschend folgende Solo im Violoncello (Takte 60-64), das dann auch kurz von

---

<sup>205</sup> Zsako, S. 250 f., weist darauf hin, dass die Durchführung eher einem Cellokonzert ähnelt. Während solche Sätze technisch als Sonatensatzform angelegt sind, ähneln sie eher einer dreiteiligen Form ABA' wegen des stark kontrastierenden, konzertierenden Mittelteils.

<sup>206</sup> Kim, S. 72 und 77, spricht von einer Sonatensatzform ohne Durchführung.

Violine 1 fortgesetzt wird. Hierauf endet die Durchführung mit dem übermäßigen Quintsextakkord auf *fa* auf der Dominante *Es*.

### **Reprise** (Takt 73-100)

Das unmittelbar eintretende Hauptthema erklingt in den beiden Violinen fast unverändert. Das Violoncello imitiert die Violine 1, sodass die Bassfunktion hauptsächlich der Viola zufällt. Das Seitenthema schließt in Takt 81 mit dem Kopfmotiv unmittelbar an und wird von den Ober- und Unterstimmen paarweise imitiert.

Ab Takt 89 schließen in freier Fortspinnung Parallelbewegungen der beiden Ober- und Unterstimmen in Terzen und zwischen den Außenstimmen in Sexten an, die durch oktavierende Synkopen in den anderen Stimmen ergänzt werden. Ein Bezug zum Satzgeschehen kann nur insofern ausgemacht werden, als die Stimmenparallelen häufig Verwendung finden und auch die punktierten Achtel mit nachfolgender Sechzehntel schon im Hauptthema eine Rolle spielen. Synkopen finden sich nur im Takt 20 und im Takt 43 jeweils in der Violine 2. Die Kadenz erfolgt in den Takten 95-96.

In den Takten 96-100 folgt schließlich eine Coda, die in der Exposition nicht vorhanden ist. Die Mittelstimmen setzen dabei die Parallelbewegung in Terzen fort und in Violine 1 wird durch den Sekundabstieg nochmals ein Bezug zum Hauptthema, das in Terzen abfällt, hergestellt.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-42)

Durchführung (Takt 43-72)

Reprise (Takt 73-100)

## *Detailübersicht*

### **Exposition**

#### Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8)

Freie Entwicklung (Takt 9-18)

Variante des Hauptthemas (Takt 19-24)

Komprimiertes Hauptthema (Takt 25-28)

Überleitung (Takt 29-32)

#### Seitengedanke

Seitenthema (Takt 33-42)

### **Durchführung**

Einleitung (Takt 43-46)

Parallelführung Violine 2/ Violoncello (Takt 47-56)

Parallelführung Viola/ Violoncello (Takt 57-60)

Kadenzierendes Violoncello (Takt 61-64)

Kadenzierende Violine 1 (Takt 65-72)

### **Reprise**

#### Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 73-80)

#### Seitengedanke

Seitenthemenkopf (Takt 81-88)

Fortspinnung (Takt 89-96)

Coda (Takt 96-100)

### 3. Satz: Menuetto

*Es-Dur, 26 Takte; Trio, Es-Dur, 18 Takte.*

#### *Satzanalyse*

##### **Menuett** (Takt 1-26)

Der Beginn des Menuetts ist harmonisch ungewöhnlich angelegt. Der Abschnitt a ist durch den zweistimmigen Auftakt der Violinen nicht eindeutig zuzuordnen. Der erste vollständige Takt beginnt mit dem Quartsextakkord der Subdominante und wird in Takt drei weiter über den Quintsextakkord der zweiten Stufe und den Dominantseptakkord geführt, um erst in Takt vier den Tonikadreiklang zu erreichen.

In den Takten 5 und 6 wird die Tonika auf leichter Taktzeit im Wechsel mit der Dominante durch *Rinforzato* und Motivwiederholung mit Ausweitung des Ambitus in Violine 1 betont. Über die Doppeldominante wird dann auf der Dominante abkadenziiert.

Der Abschnitt b ist durch konsequente taktweise Imitation gekennzeichnet (insgesamt neun Einsätze), die in den Intervallabständen der Einsätze sehr frei angelegt ist. Das verwendete Zweitaktmotiv ist eine Abwandlung aus dem Abschnitt a.<sup>207</sup> Die Verwendung der *Rinforzati* erfolgt im Abschnitt b immer auf dem ersten Taktschlag (Druck von André). Die Wiederkehr des ersten Abschnitts erfährt durch den Trugschluss in Takt 22 und den übermäßigen Quintsextakkord mit Abkadenzierung zur Tonika Veränderungen (a'). Die *Rinforzato*setzung erfolgt nun wieder (wie im ersten Abschnitt) auf leichter Taktzeit. Von der Dynamik her bewegt sich das Menuett im Piano-Pianissimobereich.

---

<sup>207</sup> Zsako, S. 287-289, verweist darauf, dass das kurze chromatische Eröffnungsmotiv des Menuetts im Teil b zu interessanten Imitationen verwendet wird. Weiters bemerkt er darüber hinaus: "Generally, however, Pleyel's minuets lack the contrapuntal richness which makes many of the Haydn minuets so appealing."

### **Trio (Takt 27-44)**

Das Trio mit der dynamischen Vorzeichnung *forte* (Druck von André)<sup>208</sup> behält die Tonart Es-Dur bei und enthält durchlaufende, virtuose Akkordbrechungen in Sechzehnteln für die Violine 1. Diese werden durch Begleitakkorde der anderen Instrumente gestützt. In den Takten 29-30 wird die Akkordbegleitung der drei Begleitstimmen durch ein in Achteln absteigendes Unisono steigernd unterbrochen, das von Violine 1 ausgeterzt wird. Der Teil c bildet eine achttaktige Periode. Vorder- und Nachsatz enden jeweils auf der Dominante.

In den Takten 35-36 und 37-38 werden der Subdominante und der zweiten Stufe jeweils Dominanten vorgeschaltet und anschließend in Takt 39-40 auf die Dominante hin kadenziert (d). Ab Takt 41 wird der Triobeginn wieder aufgenommen und auf der Tonika abkadenziert (c').

In der benutzten Spartierung<sup>209</sup> ist die Artikulation der Violine 1 durchgehend in Gruppen von vier Sechzehnteln unter einem Bogen gehalten. Auch die Vorschreibung *forte* fehlt. Bei Durchsicht der Ausgabe von André ergibt sich ein völlig anderes Artikulationsbild: Sechzehntel in Vierergruppen scheinen nur in Takt 34 erstes Viertel; Takt 35 erstes und zweites Viertel; Takt 41 erstes, zweites, drittes Viertel; Takt 42, erstes Viertel; Takt 43, erstes und zweites Viertel auf. Der gesamte Takt 44 ist auf einem Bogen zu spielen. Alle anderen Sechzehntel sind in Zweiergruppierungen je Bogen strukturiert.

Die Beachtung der Artikulationsvorzeichnungen ergibt ein völlig anderes musikalisches Erscheinungsbild, vor allem hinsichtlich Virtuosität und Kontrastierung von Menuett und Trio.

### *Detailübersicht*

#### **Menuett**

---

<sup>208</sup> Zsako, S. 289f, stellt die allgemeine Tendenz Pleyel's fest, den Kontrast zwischen kräftigem Menuett und lyrischem Trio herauszuarbeiten. Hier liege jedoch eine Umkehr zwischen p, pp-Dynamik im Menuett und einem virtuoson Fortestück für die Violine 1 im Trio vor.

<sup>209</sup> Die Spartierung der IPG steht im Gegensatz zur Ausgabe von André hinsichtlich der Artikulationsangaben.

- a (Takt 1-8)
- b (Takt 9-18)
- a' (Takt 19-26)

Trio

- c (Takt 27-34)
- d (Takt 35-40)
- c' (Takt 41-44)

#### 4. Satz: Finale Presto

*Es-Dur, 2/4 Takt, 338 Takte, 4. Satz.*

#### *Satzanalyse*

##### **Exposition** (Takt 1-133)

Der Satz ist eindeutig als Sonatensatz angelegt, weist aber starke Affinitäten zur Rondoform auf. Diese ergeben sich durch den häufigen Wechsel der Themen,<sup>210</sup> insbesondere durch den häufigen Wechsel der Kleinabschnitte. Als besonderes Gestaltungsmittel fallen dabei die häufigen Generalpausen ins Gewicht.

Das Hauptthema besteht aus einem Sechstakter mit Kontrastdynamik (p-f), der seine Ausdehnung durch die Repetition von Takt drei und vier gewinnt. In der Wiederholung wandert die Stimmführung nach den zwei Anfangstakten zur Violine 2, während durch die Violine 1 eine zusätzliche Überstimme eingeführt wird. In Takt 12 tritt über dem Orgelpunkt Es im Violoncello eine Weiterführung des Hauptgedankens ein, die nun auch die Subdominante in das Geschehen miteinbezieht. Das zweitaktige Motiv mit Wiederholung bringt eine Spiegelung zwischen Violine 1 und der Viola, worauf der

---

<sup>210</sup> Zsako, S. 179: " [...], the composer may pile up a whole group of different motives, as in #17, 4 [=op. 3/5/4]."

Hauptgedanke über die Dominante in die Tonika geführt wird und überraschend im Unisono der Takte 17-18 auf dem Trugschluss  $c$  endet.

Nach der Generalpause erscheint zunächst der verminderte Septakkord  $a^{\circ 7}_3$ , der über acht Takte, belebt durch ein zweitaktiges melodisches Motiv, seine Wiederholung und dessen Vergrößerung in Violine 1, bestehen bleibt. In den letzten drei Takten tritt durch den halbtaktigen Wechsel zwischen dem Dominantdreiklang B und dessen Septakkord ( $F^7_5$ ) eine harmonische Beruhigung ein. Dazu kommt das Eintaktmotiv der Violine 1, das repetierend in die offene Frage der Generalpause in Takt 32 führt.

Im Laufwerk der Takte 33-40 tritt nun die befestigte Dominanttonart B ein, womit der Seitengedanke eingeleitet wird. Das Seitenthema 1 ist stark chromatisch, sequenzierend und imitierend angelegt. Als zusätzliche Bereicherung des Themenschlusses, der nach F kadenziert, erscheinen Synkopierungen in Violine 2, verstärkt ab Takt 59 durch die Viola.

In Takt 63 erfolgt ein Rückgriff auf das Hauptthema, das in B-Dur in der Viola ohne die zwei Anfangstakte eintritt und hier als Seitenthema 2 fungiert. Die Sechzehntelbewegung der Anfangstakte wird im unmittelbaren Anschluss daran in mehrfacher Form aufgenommen: in verkürzter Form von der Violine 1 in den Takten 69, 71 und 73; entsprechend Takt 7-8 werden die nachschlagenden Achtel der Begleitstimmen auch von Violine 1 ergänzend aufgenommen (Takt 67-68), während das Sechzehntelmotiv aufsteigend sequenziert wird. In den Takten 70 und 72 übernehmen die Sechzehntel in den Mittelstimmen die Nachschlagefunktion auf die zweite und vierte Taktachtel. Diese Nachschlagefunktion wandert in den Takten 74-75 unter Intervallumkehr (Septim – Sext) in die Violine 1. Die Melodik ergibt dabei ein absteigendes Seufzermotiv.

Dieser Abschnitt entwickelt sich über  $c_3$  zum verminderten Septakkord auf e, worauf wieder eine Generalpause folgt, die in  $B_5$  mündet. Auch der über sieben Takte (80-86) gedehnte Quartsextakkord steht in seiner melodischen Anlage in Violine 1 in Beziehung zu den Takten 7-8. Rhythmisch ist die Situation jedoch umgekehrt, da die Begleitstimmen auf die vollen Viertel einsetzen und die Violine 1 mit ihren Sechzehnteln auf die geradzahligen Achtel eintritt.



Wieder kommt es zu keiner Lösung der Dissonanz, sondern erneut zu einer Generalpause. Überraschend tritt darauf für sechs Takte (88-93) in Kurzform das Seitenthema 1 mit einer Imitation zwischen Violine 2 und dem Violoncello ein. Darüber liegt in Violine 1 und in abwechselnder Dezimen-/Terzparallele dazu in Viola und Violine 2 ein in Vierteln absteigendes Seufzermotiv. Dieses mündet in eine neuerliche zweitaktige Variante der Takte 80-86 (Takt 94-101). Nach erneuter Generalpause tritt für vier Takte in den Violinen das Seitenthema 1 wieder ein.

In den Takten 107-114 erscheint ein neues Zweitaktmotiv, das sich zwischen B und c zweimal hin und her bewegt. Anschließend erfolgt für zwei Takte nochmals ein Rückgriff auf die Struktur der Takte 67-68, worauf mit den Takten 117-120 in Form eintaktiger Motive und deren Verkürzung die Exposition auf der Dominante mit der Vorbereitung der Coda abschließt. Die 13 Takte umfassende Coda ist ebenfalls aus der Sechzehntelbewegung der Takte 7-8 abgeleitet. Diesen werden ab- und ansteigende Tonleitern gegenübergestellt.

### **Durchführung** (Takt 134-232)

Die Einleitung auf der Dominante B bringt ein neues Motiv, das sich im Takt 147 im Unisono der drei unteren Stimmen nach f-Moll wendet. Ab dem Folgetakt wird auf die Motivstruktur der Takte 94-101 zurückgegriffen. Die harmonische Entwicklung führt über  $e^{\circ 7} - f - gm^{7-5}_3 - G^7_3$  nach C als Dominante von f-moll. Das ab Takt 163 in der Paralleltonart As-Dur im Pianissimo eintretende Seitenthema 1 wird leicht abgewandelt (Stimmentausch in Takt 176-177, Entfall der abschließenden Synkopierungen) und dann erneut in die Struktur der Takte 94-107 übergeleitet. Diese wird in taktweisem Harmoniewechsel für elf Takte beibehalten:

	As	-	Es <sup>7</sup> <sub>3</sub>	-	C <sup>7</sup> <sub>3</sub>	-	f	-	h <sup>o7</sup> <sub>3</sub>	-	c <sub>3</sub>	-	G <sup>7</sup> <sub>3</sub>	-	c
Takt	186		187		191		192		193		194		195		196

In den Takten 197-215 wird erneut zweimal nach c-Moll kadenziert, wobei durch die zunehmende Ausweitung des Tonumfangs auf drei Oktaven ( $g-g^3$ ) in Violine 1 eine große

kadenzmäßige Steigerung erfolgt. Der Abschluss der Durchführung wird durch die Wiederaufnahme des Motivs aus Takt 21-22 in den Takten 216-232 gestaltet.

### **Reprise** (Takt 233-338)

Das Hauptthema wird unverändert – mit pp-Beginn – aus der Exposition übernommen. Nach der Generalpause in Takt 252 werden die letzten beiden Thementakte in Sequenz mit anschließender Generalpause wiederholt. In verkürzter Form wird über den verminderten Septakkord ( $a^{7V}$ ) die Dominante B erreicht (Takte 255-258). Das Seitenthema 1 wird nicht mehr aufgenommen. An seiner Stelle folgt das Seitenthema 2 (= Hauptthema gekürzt um die ersten beiden Takte). Auch die anschließende Sechzehntelbewegung der Exposition wird bis Takt 272 beibehalten und dann erweitert über Tonika und Dominante in den Trugschluss c (Takt 286-287) abkadenziert. Mit Takt 288 wird wieder die Analogie zu Takt 94 und den nachfolgenden Takten aufgenommen. Nach der Generalpause (Takt 296) wird in der Reprise die Bezugnahme auf das Seitenthema 1 auf acht Takte erweitert. Der weitere Verlauf entspricht der Exposition. Die Coda wird im Bereich der fallenden Skala um sechs Takte durch Ausweitung der Kadenz auf die vierte, dritte und zweite Stufe erweitert, wodurch sie nun 19 Takte umfasst.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-133)

Durchführung (Takt 134-232)

Reprise (Takt 233-338)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-133)

## Hauptgedanke

Hauptthema A (Takt 1-20)

Überleitung (Takt 21-32)

## Seitengedanke

Einleitung (Takt 33-40)

Seitenthema B (Takt 41-62)

A var. (Takt 63-87)

B var. (Takt 88-93)

A var. (Takt 94-102)

B var. (Takt 103 -106)

A var. (Takt 107-120)

Coda (Takt 121-133)

## **Durchführung** (Takt 134-232)

Einleitung (Takt 134-147)

A var. (Takt 148-162)

B (Takt 163-185)

A var. (Takt 186-215)

Überleitung (Takt 216-232)

## **Reprise** (Takt 232-338)

Hauptthema A (Takt 233-252)

Überleitung (Takt 253-258)

A var. (Takt 259-296)

B var. (Takt 297-304)

A var. (Takt 305-319)

Coda (Takt 320-338)

## Op. 3/6, Ben 318

### 1. Satz: Allegro

D-Dur, 3/4 Takt, 307 Takte.

#### *Satzanalyse*

##### **Exposition** (Takt 1-122)

Am Beginn der Exposition finden sich in unmittelbarer Aufeinanderfolge zwei achttaktige Perioden. Die zweite Periode (Takt 9-16) tritt im Satzverlauf gehäuft in Erscheinung: So im Seitensatz, überraschend in C-Dur mit variiertem Abschluss und Weiterführung nach a-Moll mit anschließendem übermäßigen Quintsextakkord und schließlich nach A-Dur (Takt 56-74); in der Durchführung in A-Dur mit Weiterentwicklung nach h-Moll (Takt 146-162); in der Reprise in D-Dur im Hauptsatz (Takt 197-205) und im Seitensatz der Reprise in F-Dur (Takt 245-263) mit Rückführung nach D-Dur.

Die Überleitung (ab Takt 23) verlässt nach zehn Takten D-Dur und kadenziert in die Wechseldominante E.

Der Seitensatz, der mit Takt 43 beginnt, setzt sich aus mehreren Abschnitten zusammen: Aus den dreizehn Takten (Takt 43-55), in denen das zweitaktige Motiv S 1 in der Dominanttonart im Unisono einsetzt, auf der Dominante E harmonisiert, wiederholt und ausgeweitet wird und im Unisono mit Corona auf E beendet wird; Nach der Generalpause aus der überraschend einsetzenden Periode 2 des Hauptthemas in C-Dur.<sup>211</sup> Sie wird in Variierung des ihr ebenfalls zugrunde liegenden zweitaktigen Grundmotivs nach A-Dur zurückgeführt; Schließlich aus dem in den Takten 74-90 auftretenden Motiv S 2, das rhythmisch zweitaktig in verschiedenen Varianten melodisch variiert, verkürzt und abkadenziert wird.

---

<sup>211</sup> Zsako verweist auch auf den überraschenden Tonartwechsel zur Betonung von Kontrasten zwischen den Unterabschnitten des Seitensatzes. S. 157.

Ab Takt 91 tritt die Kadenzphase<sup>212</sup> ein, in der sich die Violine 1 zunächst über A und E in Akkordzerlegungen bewegt und nach einem erneuten Anlauf in den beiden tiefen Instrumenten wird im Echo zwischen den Violinen und Viola / Violoncello vom Vorhaltsquartsextakkord (Takt 108) über den Dominantseptakkord nach A kadenziert. Die Coda beschließt mit den Takten 117-122 die Exposition.

### **Durchführung** (Takt 123-188)

Das Motiv S 1 eröffnet die Durchführung in a-Moll und moduliert nach F-Dur. In zwei Viertaktern wird ab Takt 133 von F über Fis<sup>7V</sup> nach D<sup>7</sup><sub>3</sub> und von G über Gis<sup>7V</sup> nach E<sup>7</sup><sub>3</sub> moduliert. Bei Erreichen von a-Moll (Takt 141) sinkt die Basslinie stufenweise über den Übermäßigen Quintsextakkord in die Dominante E. Für vierzehn Takte kehrt die Periode 2 in A-Dur imitierend wieder und moduliert in die Dominante von h-Moll.

Ab Takt 162 erfolgt die Rückkehr zu Motiv S 1 zunächst in h-Moll, dann weiterführend über D<sup>7</sup> (Takt 172) nach G. Dies erfolgt in Imitation zwischen Violine 1 und dem Violoncello bis das Unisono auf G im Takt 177 erreicht ist. Die abschließenden Orgelpunkte auf G und Fis, die synkopisch rhythmisiert sind, befestigen die Dominante von h-Moll, die im Unisono zu Ende geführt wird. Damit endet die Durchführung ungewohnt auf der parallelen Molldominante. Durch den Unisonokniff kann der Ton fis jedoch vom Hörer leichter als Terz des kommenden D-Dur Dreiklangs zugeordnet werden und der Übergang in die Reprise fällt weniger abrupt aus. Überdies wird im Takt 188 durch die ausschließlich einstimmig melodische Überleitung und die Verschiebung des Auftakts in den ersten vollen Repräsentakt (Takt 189) ein zusätzlicher Reiz gesetzt.

### **Reprise** (Takt 189-307)

Die Reprise unterscheidet sich von der Exposition bezüglich der Takte 17-25, da diese Fortspinnungstakte entfallen und auf die achttaktige Periode 2 unmittelbar die Überleitung folgt.

---

<sup>212</sup> Kim, S. 109.

Dagegen ist das Motiv S 1 in der Exposition relativ knapp bemessen (13 Takte). In der Reprise weist dieser Abschnitt jedoch zweiundzwanzig Takte auf (Takt 223-244), was seine Ursache darin hat, dass das Motiv von drei Instrumenten (mit Ausnahme der Viola) aufgenommen wird. In der Exposition blieb das Motiv mit Ausnahme des Unisonobeginns ausschließlich der Violine 1 vorbehalten. Ähnlich wird das Motiv S 1 am Beginn der Durchführung nur von Violine 1 in neun Takten angesprochen. Dort, wo zumindest zwei Instrumente (Violine 1 und Violoncello) imitierend beteiligt sind, werden in der Durchführung siebzehn Takte aufgewendet (Takt 162-178).

Zu vermerken ist auch, dass in Exposition und Reprise im Ablauf das Motiv S 2 dem Motiv S 1 nachfolgt, während in der Durchführung die Abfolge umgekehrt ist. Ob möglicherweise die Takte 109 -113 und die analogen Takte 296-298 der Reprise aus dem Motiv S 1 entwickelt worden sind, könnte man vermuten.

### *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-122)

Durchführung (Takt 123-188)

Reprise (Takt 189-307)

### *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-122)

Hauptsatz (Takt 1-42)

Hauptthema (Takt 1-22)

Periode 1 (Takt 1-8)

Periode 2 (Takt 9-16)

Überleitung Takt (23-42)

Seitensatz (Takt 43-115)

Motiv S 1 (Takt 43-55)

Periode 2 (Takt 56-74)

Motiv S 2 (Takt 74-91)

Kadenz (Takt 91-115)

Coda (Takt 116-122)

**Durchführung** (Takt 123-188)

Motiv S 1 (Takt 124-132)

Kadenz (Takt 133-147)

Periode 2 (Takt 148-161)

Motiv S 1 (Takt 162-178)

Orgelpunkt g-fis (Takt 179-187)

**Reprise** (Takt 189-307)

Hauptsatz (Takt 189-222)

Seitensatz (Takt 223-300)

Coda (Takt 301-307)

## 2. Satz: Adagio

*h-Moll, 4/4 Takt, con sordini, 105 Takte.*

### *Satzanalyse*

## Exposition<sup>213</sup> (Takt 1-35)

Es fällt schwer das Hauptthema einzugrenzen. Einerseits bietet sich dafür der vollkommene Ganzschluss im Takt vier an, andererseits verbleibt das Geschehen bis einschließlich Takt acht in der Haupttonart h-Moll, auch wenn das Ende durch den Halbschluss offen bleibt, der jedoch durch den übermäßigen Quintsextakkord in Takt sieben bekräftigt wird. Da das Hauptthema in diesem Satz für die Reprise nicht wieder aufgegriffen wird, kann keine weitere Eingrenzung versucht werden.

Die Überleitung setzt in D-Dur über die Dominante ein und führt über die Wechseldominante E<sup>7</sup> und A zum Seitenthema 1 in D im Takt 15. Dieses durchläuft absteigend in Oktavimitation der beiden Violinen den Oktavraum und in den beiden tiefen Instrumenten ebenso in taktweiser Imitation den Quartraum von fis bis cis. Nach der Aufwärtsbewegung der beiden Violinen in Terzen im Takt 19 tritt erneut ab Takt 20 eine Imitation in Quinten zwischen den jeweils in Terzen geführten Ober- und Unterstimmen<sup>214</sup> in ansteigender Sequenzierung ein. Die abschließende Kadenz bereitet den Eintritt des Seitenthemas 2 vor, das die Takte 24 bis 26 umfasst. Seine Wiederholung mündet in das Seitenthema 3, das überraschend im Forte mit Tremolo der drei tiefen Stimmen in d-Moll eintritt und sich erst im Takt 31 nach D-Dur wendet. Die Resolutheit der gegensätzlich rezitativisch geführten Violine 1 ist wohl als Hinweis auf die Durchführung in Rezitativform zu sehen.<sup>215</sup>

Die Coda der Takte 33-35 ist wiederum aus dem Material von Seitenthema 2 abgeleitet.

---

<sup>213</sup> Zsako, S. 251, spricht bei diesem Satz zunächst von einer "simple three-part construction". S. 259 äußert er zur Qualität des Satzes: "In this remarkable movement a long and tense recitative section forms the second part within a ternary construction. Since the A section plus its return are together only as long as the recitative alone, these two outer parts serve as a framework rather than as structurally independent sections. This technique represents the influence of theater style on instrumental music, and it is surely one of the most dramatic instrumental recitatives of the eighteenth century." In der Fußnote dazu verweist er auch auf das Adagio in Haydn's Streichquartett op. 17/ 5, das die Form Adagio – Rezitativ – Adagio – Rezitativ – Adagio aufweist.

<sup>214</sup> Die benutzte Spartierung der IPG weist in den Takten 19-20 für die Viola unrichtige Noten auf. Im Druck von André lauten sie: h-a-g-a-h-cis<sup>1</sup>-h.

<sup>215</sup> In der Spartierung der IPG ist in der Violine 1 im Takt 32 ein falscher Notentext angegeben. Nach dem Druck von André muss die erste Takthälfte lauten: a<sup>2</sup>-h<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-fis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>. Die erste Note ist eine Achtel, die übrigen sind Sechzehntel.



## Durchführung<sup>216</sup> (Takt 36-86)

Die Durchführung in Form eines Instrumentalrezitativs<sup>217</sup> ist sehr kontrastreich gestaltet. Heftigen Unisonoanläufen in D-Dur und G-Dur in Form des Beginns französischer Ouverturen werden empfindsame Rezitationsfloskeln der Violine 1 gegenübergestellt. In den Takten 38-43, 45-46 und 49-55 weisen sie fallenden Charakter auf und der Continuo der drei anderen Streicher erfolgt in drei Akkordachteln mit anschließender Halber. Eine Ausnahme findet sich nur in Takt 45 (Sechzehntel/ Viertel).

In den Takten 56-59 erfolgt eine Unterbrechung des Rezitativs durch einen melodischen Einschub (cantabile). Die nachfolgende Vorschrift Presto bringt Unruhe, was sich im melodischen Anstieg und der Sequenzierung in Terzen ausdrückt. Erst ab Takt 67 tritt wieder Beruhigung ein. Der Continuo, gleichfalls mit Presto übertitelt, ist nun in Vierteln mit nachfolgender Halber notiert und die Akkorde werden vollgriffiger. Vor allem wird durch die sechs- bis siebenstimmigen Akkorde in den Halben die Unruhe und das Drängen besonders spürbar vermittelt.

Der Unisonolauf in a-Moll (Takt 70-71) bringt deutliche Beruhigung durch die Notation in Sechzehnteln, repetierenden Sechzehnteln und ruhigen Achteln im Violoncello. Als Haltepunkt dient die Ganze mit überbundener Viertel. Auch im Rezitativ der Violine 1, das mit  $c^2$  über dem dis der anderen drei Instrumente einsetzt (Takt 73) und sich nach e-Moll wendet und schließt, treten Verdoppelungen der Notenwerte ein.<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> Kim, S. 72, "Op. 3/6/ii is in a compound form: Adagio – recitativo/Presto – Adagio. The two adagios are based on the sonata tonal principle."

<sup>217</sup> Drees, Stefan: Vom Sprechen der Instrumente: zur Geschichte des Instrumentalrezitativs. Besonders S. 122 - 124 und 174- 177.

Seifert, Herbert: „Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik.“

Klingenbeck: „Ignaz Pleyel. Sein Streichquartett im Rahmen der Wiener Klassik“ verweist (S. 287) auf zwei Rezitativeinschübe in zwei frühen Haydnquartetten: op. 17 Nr. 5, dritter Satz und op. 20 Nr. 3, 1. Satz.

<sup>218</sup> Die Spartierung der IPG weist folgende Fehler auf (siehe Druck von André): Takt 76/77 Violine 2: statt  $gis^2$ :  $g^2$ , Takt 80/81 Violine 2 statt  $cis^2$ :  $c^2$ .

## **Reprise** (Takt 87-105)

Der mit „Tempo primo“ überschriebene Beginn der Reprise setzt mit Seitenthema 2 überraschend in G-Dur ein. Die Dominante von h-Moll wird über den verminderten Septakkord eis<sup>7</sup> in Takt 93 erreicht. Über e im Violoncello wird jetzt in den Sextakkord von h-Moll übergeführt, während es in Takt 8 harmonisch nach D-Dur weiterging. Seitenthema 1 mit den Imitationen in den beiden Ober- und Unterstimmen erscheint nun in Moll (ab Takt 94). In Takt 98-99 tritt eine kurze Bezugnahme auf Seitenthema 3 ein mit Weiterführung zur Dominante Fis. Das Hauptthema tritt nicht mehr in Erscheinung, doch die Takte 100-102 haben die gleiche harmonische Struktur wie die Takte 7-8, auch wenn hier in der Reprise der alterierte Septakkord der vierten Stufe grundständig Verwendung findet, um den chromatischen Anstieg im Violoncello zur Dominante Fis zu ermöglichen. Als Schwerpunkt wird der grundständige Tonikadreiklang erst mit Eintritt der Coda im Takt 103 erreicht, da in den Takten 95 und 97 der Akzent auf der Dominante liegt.

## *Satzübersicht*

Exposition (Takt 1-35)

Durchführung: Rezitativ (Takt 36-86)

Reprise (Takt 87-105)

## *Detailübersicht*

**Exposition** (Takt 1-35)

Hauptgedanke

Hauptthema (Takt 1-8)

Überleitung (Takt 9-14)

Seitengedanke

Seitenthema 1 (Takt 15-23)

Seitenthema 2 (Takt 24-27)

Seitenthema 3 (Takt 28-33)

Coda (Takt 34-35)

**Durchführung** (Takt 36-86)

Rezitativ

Abschnitte

D-Dur – G-Dur (Takt 36-48)

ais<sup>7v</sup> – Fis<sup>7</sup> – h-Moll (Takt 49-55)

G-Dur: cantabile (Takt 56-59)

Presto: G – G<sup>7</sup> – C<sub>3</sub> – E<sup>7</sup> – a – dis<sup>7v</sup> – e – a – H<sup>7</sup> – e – a – e – H<sup>7</sup> – e (Takte 60-86)

**Reprise** (Takt 87-105)

Seitengedanke

Seitenthema 2 (Takt 87-93)

Seitenthema 1 (Takt 94-97)

Seitenthema 3 (Takt 98-103)

Coda (Takt 104-105)

### 3. Satz: Menuetto

*D-Dur, 26 Takte; Trio, G-Dur, 26 Takte.*

## Satzanalyse

### **Menuett** (Takt 1-26)

Der erste Abschnitt besteht aus einem Zweitakter, der absteigend sequenziert wird und dann auf der Tonika abkadenziert (a). Ungewöhnlich erscheint dabei die Harmonisierung von Takt 2 durch den Trugschluss, während in Takt 10 die Harmonisierung auf der Tonika beibehalten wird. Im Mittelteil (b) wird das Zweitaktmotiv des Beginns zunächst beibehalten und ansteigend wecheldominantisch nach A-Dur sequenziert. In den Takten 13-18 wird das Motiv verlassen und anstelle dessen eine durchgehende, virtuose Sechzehntelbewegung in Violine 1 in der Dominanttonart aufgenommen. Ab Takt 19 kehrt das Anfangsmotiv wieder, das in der Wiederholung absteigend nach h-Moll sequenziert wird und anschließend zur Tonika kadenziert (a').

Besonders hervorzuheben ist, dass die rhythmische Darstellung der Sekund in drei Erscheinungsformen in Violine 1 auftritt (Abschnitt a): in Form von Triolenachteln (Takt 1, 3), als normale Achtel (Takt 4) und als Sechzehntel (Takt 5). Komplizierend tritt das Verhältnis von zwei zu drei der Achtel (Triolen) in den beiden Violinen hinzu (Takt 1, 3).

### **Trio** (Takt 27-52)

Im Trio<sup>219</sup> findet sich als thematischer Ansatz ein Viertakter, der variiert wird. Dieser umfasst den absteigenden G-Dur Dreiklang in Violine 1 mit anschließender Wechselnotenbewegung. Die darauffolgende Einheit der Takte 5 und 6 wird auftaktig gestaltet (der Artikulationsbogen in Violine 1 umfasst in der Ausgabe von André in Takt 7 und 9 nur die ersten beiden Taktviertel). Die parallele Melodieführung von Viola und Violoncello wird durch die Tonrepetition der Violine 1 kontrapunktiert und durch einen absteigenden Dreiklang in zweiter Umkehrung abgeschlossen. Nach der sequenzierenden Wiederholung des Zweitakters in den beiden Unterstimmen erfolgt die abschließende Weiterführung auf die Dominante.

---

<sup>219</sup> In der Spartierung sind fälschlich 2 Kreuze angegeben, im Druck von André ist in G-Dur notiert (in den Violinen und im Violoncello Kreuz + Auflöser, in der Viola 1 Kreuz).

Im Mittelteil (c') wird das Anfangsmotiv auf der zweiten Stufe mit Nebendominante wiederholt, nach Generalpause durch den dritten und vierten Motivtakt in die Ausgangstonart G-Dur rücksequenziert und erneut mit Generalpause abgeschlossen.

Das Anfangsmotiv wird in Takt 43 erneut aufgenommen (c'') und durch aufsteigende Sequenzierung des Terzabstiegs und Berührung der Subdominante auf sechs Takte ausgeweitet. Die vier Abschlusstakte entsprechen den Takten 31-34 und schließen auf der Tonika G. Das Violoncello ist dabei auf die Grundtöne von Dominante und Tonika reduziert, während die Melodieführung der Takte 31 und 33 von den beiden Mittelstimmen wahrgenommen wird.

Die Kontrastierung durch die üblichen Abschnitte c und d wird in diesem Trio durch Variierung ersetzt. Dynamische Vorzeichnungen (pp) gibt es nur für das Trio.

### *Detailübersicht*

#### Menuett

- a (Takt 1-8)
- b (Takt 9-18)
- a' (Takt 19-26)

#### Trio

- c (Takt 27-36)
- c' (Takt 37-42)
- c'' (Takt 43-52)

## 4. Satz: Finale Rondo Allegro assai

*D-Dur, 4/4 Takt, 134 Takte.*

## Satzanalyse

Das Rondothe<sup>220</sup> umfasst acht Takte, wird wiederholt und kehrt in den Takten 34-41 wieder und wird zwischen den Takten 108-109 aus dem Satzanfang repetiert (Coda Maggiore Rondo da capo senza replica). Der Ausdruck Maggiore (Rondo) findet sich nur in der vorliegenden Spartierung, nicht aber im Druck aus 1786.<sup>221</sup> Dort heißt es nur Rondo D.C. senza replica. Das Thema umfasst zweimal vier Takte, die beide auf der ersten Stufe enden, sich aber durch die unterbrochene und durchlaufende Melodieführung in Violine 1 unterscheiden. Außerdem liegt die Melodie im zweiten Abschnitt eine Oktave tiefer.

Der Teil B (ab Takt 9) beginnt mit einem neuen zweitaktigen Motiv, das ansteigend sequenziert wird und unter Reduktion auf den anapästischen Anteil nach A-Dur moduliert. In den Takten 20-23 wird bei gleichbleibendem  $e^2$  in Violine 1 aus dem Anapäst ein motivischer Anstieg in Terz/Dezimen Parallelführung geformt, der wiederholt wird. Anschließend wird zum variierten Zweitaktmotiv der Takte 9-12 zurückgekehrt und in der Dominanttonart A-Dur abkadenziert. Die Takte 30-33 bringen in konsequentem Daktylus die Rückverwandlung über den verminderten Septakkord auf  $e$  in die Satzdominante mit abschließender Corona und Generalpause, worauf der Eintritt des Rondothe<sup>222</sup> erfolgt.

Der Minore-Teil in d-Moll umfasst die Takte 42-108. Das synkopierende Eingangsmotiv und seine Sequenz sind eine Abwandlung des Zweitaktmotivs der Takte 9-12. Die harmonische Entwicklung führt über die Dominante zur Paralleltonart F-Dur und Abkadenzierung (Takt 50). Für den gesamten Minoreteil ist die akkordisch homophone Anlage charakteristisch, die aus einer Auftaktviertel und Viertelrepetition über einen

---

<sup>220</sup> Die Spartierung weist ab Zeile 2 einen durchgehenden Fehler in der Taktzählung auf. Takt 6 wird als Takt 7 gezählt.

<sup>221</sup> Druck von André.

<sup>222</sup> Zsako, S. 332, hingegen meint: "Some of the finales, titled "Rondo" [...] are in three parts, like the Majore-Minore #18/4 [= op. 3/6/4]." Weiter S. 333: "When Pleyel adopts a three-part construction for rondo themes, he breaks the symmetry of the middle part, but restates the opening section unchanged. This happens in #18/4 [...] where extensive and non-symmetric middle parts divide the theme. In the former, the a-b-a subsections are 8-25-8 measures long [...]. This emphatic reassertion of the tonic in both is followed by the abrupt beginning of the first episode, eliminating the modulatory passage altogether."

ganzen Takt mit abschließender Takteins gebildet wird. Diese kann als Halbe oder punktierte Viertel (Sforzato) mit nachfolgender Achtel und Viertel ausgebildet sein. Die Takte 54-78 bewegen sich harmonisch von F-Dur zurück zum Dominantdreiklang von d-Moll. Von Takt 79-88 wird der Beginn des Minoreabschnitts wiederholt und dann im Unisono des Dreiklangs der sechsten Stufe über den verminderten Septakkord auf den Dominantorgelpunkt a weitergeführt. Darüber hinaus wird die homophon akkordische Motivik beibehalten.

Nach der Wiederaufnahme des Rondochemas folgt die Coda<sup>223</sup> über 26 Takte. Das motivische Material ist vermutlich aus dem Minoreteil gespeist. Die Takte 54-57 weisen zumindest rhythmisch ein ähnliches Erscheinungsbild auf wie die Takte ab 109 und werden auch sequenzierend wiederholt. Nach der Wiederholung in Viola und Violoncello (Takt 119-122) wird auch auf das taktweise Akkordmodell des Minoreteils zurückgegriffen und der Satz im Unisono und Piano – Pianissimo beendet.

Um Missverständnissen vorzubeugen muss noch erwähnt werden, dass die Coda im André - Druck von 1786 nicht in d-Moll wie in der Spartierung, sondern in D-Dur notiert ist. Weiters ist noch darauf zu verweisen, dass im Druck von 1786 am Ende des Satzes (am Ende der Coda) in den Stimmen der Violine 2 und des Violoncellos das Wort „Fine“ steht. Eine Wiederholung des Themas in welcher Form auch immer – 8 Takte oder 41 Takte (siehe Fußnote) - würde den Charakter des Satzschlusses empfindlich verändern. Die Aufnahme des Janacek – Quartetts<sup>224</sup> bringt den Mollschluss des Satzes und fügt nochmals die 41 Takte des Satzvorderteils hinzu.

### *Detailübersicht*

A (Takt 1-8) mit Wiederholung

B (Takt 9-33)

---

<sup>223</sup> Zsako, S. 336: "Pleyel feels compelled to write in the score of #18/4 [=op. 3/6/4] the word "Coda," in order to warn the player that the piece does not end after the final return of the rondo, but is followed by a longer, thematically unrelated section."

<sup>224</sup> I. J. Pleyel, Ben 318: Janacek Quartet: I. Violin – Miloš Vacek, II. Violin – Richard Kružík, Viola – Jan Řezníček, Violoncello – Břetislav Vybíral; Veröffentlicht am 05. 11. 2016 auf youtube; Zugriff am 29. 07. 2019.

- A (Takt 34-41)
- C (Takt 42-78) Minore
- C' (Takt 78-108)
- A (Takt 1-8)
- Coda (Takt 109-134)



## Conclusio op. 1, 2, 3.

### Entwicklung von der Zwei-/ Dreisätzigkeit zur Viersätzigkeit. Vergleich mit der Entwicklung in Haydns und Mozarts Streichquartetten.

Zur Satzanzahl der Streichquartette stellt Zsako fest, dass von den insgesamt 57 Streichquartetten Pleyels 13 viersätzig, 35 dreisätzig und 9 zweisätzig sind.<sup>225</sup> Kim verweist darauf, dass Pleyel und viele seiner Zeitgenossen in den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bezüglich Satzanzahl ihrer Streichquartette variierten. So weisen die 6 Streichquartette von Dittersdorf jeweils 3 Sätze auf, Hoffmeister, Gyrowetz und Wranitzky benutzten ebenfalls meist das dreisätzig Format, gelegentlich aber auch Zwei- und Viersätzigkeit.<sup>226</sup>

Von den im Rahmen der Themenstellung zu besprechenden viersätzig Werken findet sich im op. 2 das Es-Dur Quartett Ben 310 sowie das komplette op. 3 mit seinen sechs Quartetten (Ben 313-318). In den nachfolgenden Werken kehrt Pleyel mit wenigen Ausnahmen jedoch zur Zwei- und Dreisätzigkeit zurück. Eine besondere Stellung nehmen dabei die Quartette Ben 325-330 ein, die ursprünglich dreisätzig komponiert worden waren und erst später durch je einen vierten Satz ergänzt wurden (Ben 325A - 330A). Jiesoon Kim meint dazu: "The cyclical structure in op. 5 and op. 5A present [sic] a good comparison between the three- and four-movement quartet cycle".<sup>227</sup>

Pleyel verlässt damit die Linie seines Lehrers, in der er sich möglicherweise versucht hatte und auch die Zielrichtung Mozarts. Er reiht sich so wieder in die Reihe der anderen zeitgenössischen Wiener Komponisten ein.<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Zsako, Diss. S. 86.

<sup>226</sup> Kim, Diss. S. 34.

<sup>227</sup> Kim, Diss. S. 48.

<sup>228</sup> Dazu Finscher, Studien zur Geschichte des Streichquartetts S. 275: „Haydns >neue Art< war für seinen Schüler offenkundig so ausschließlich mit der Absicht der Popularisierung besetzt, dass er das anspruchsvolle Streichquartett nur im Rückgriff auf den früheren Quartettstil des Lehrers erreichen konnte.“ Siehe auch Krummacher: „sehr gut geschrieben und sehr angenehm“. Ignaz Pleyels frühe Streichquartette, S. 123.

Haydns Quartette op. 1 und 2 sind durch die Verwendung von je zwei Menuetten fünfsätzig angelegt. Dabei ist der Mittelsatz meist ein Adagio. Lediglich in op. 1/3 und op. 2/6 sind nach langsamen Kopfsätzen die Mittelsätze als Scherzo (2/4 Takt) mit der Tempobezeichnung Presto komponiert. Ab op. 9 sind alle Streichquartette viersätzig mit Ausnahme von op. 103, das ein Torso geblieben ist.

Das Menuett scheint jedoch in op. 9 und op. 17 als zweiter Satz auf. In op. 20 erscheint das Menuett in Nr. 1, 3 und 5 als zweiter, in Nr. 2, 4 und 6 als dritter Satz.

In op. 33 ist wird die Bezeichnung Menuett durch Scherzo ersetzt und steht in Nr. 1, 2, 3, 4 an zweiter Stelle, während es in den Nummern 5 und 6 als dritter Satz aufscheint. Ebenso findet sich das Menuett in op. 42 als zweiter Satz.

Die Quartette op. 50, 54 weisen die „klassische“ Form mit dem Menuett als dritten Satz auf. In op. 64 weichen Nr. 1 und 4 von der Norm erneut ab (2. Satz), während in Nr. 2, 3, 5 und 6 das Menuett an dritter Stelle steht.

In op. 71, 74 und 76 findet sich das Menuett immer als dritter Satz, ebenso in op. 77/1. Op. 77/2 hat das Menuett als Presto-Satz als zweiten Satz.

Mozart schrieb nur in seinen frühen Jahren dreisätzig Streichquartette (KV 155 – 160, Mailand), die späteren sind durchwegs viersätzig. KV 156 und 158 weisen als 3.Satz jeweils ein Menuett auf (so wie Pleyels Ben 307 und 309). Die klassische, viersätzig Norm mit dem Menuett als dritten Satz findet sich in KV 421, KV 428, KV 465, KV 575, KV 589 und KV 590. Die Quartette KV 387, KV 458, KV 464 und 499 weisen das Menuett als zweiten Satz aus. Die Stellung des Menuetts wurde in der Zeit jedoch flexibel behandelt und spielt im Vergleich zwischen Drei- und Viersätzigkeit eine vernachlässigbare Rolle.

## Unisono

Pleyel macht in Sonatensätzen häufig Gebrauch vom Unisono als Gestaltungselement, z. B. zur Abgrenzung der Hauptteile.<sup>229</sup> In op. 1/4/1 und op. 1/5/1 tritt das Unisono auch als Hauptthemenkopf in Erscheinung, ebenso in op. 1/2/1 nach dem Anfangsakkord als ansteigender Themenkopf.

---

<sup>229</sup> Kim, Diss. S.106.

## Rezitativ

Der langsame Satz in op. 3/6 weist eine Sonderform des Sonatensatzes auf, da die erwartete Durchführung als Rezitativ gestaltet ist. Für dieses instrumentale Rezitativ, das durch Unisonobewegungen in Skalenform gegliedert wird, könnte der Lehrer Haydn anregend gewirkt haben.

Schon im zweiten Satz der Sinfonie C-Dur, Hob. I: 7/2 „Le Midi“, 1761, hatte Haydn ein instrumentales Rezitativ von 29 Takten mit nachfolgendem Adagio komponiert. Weiters bespricht Drees ausführlich die Instrumentalrezitative in den Streichquartetten op. 9/2/3, op. 17/5/3 und op. 20/3/1.<sup>230</sup> Siehe dazu auch Finscher, Studien zur Geschichte des Streichquartetts, zu op. 9/2/3 und zu op. 17/5/3.<sup>231</sup> Kim<sup>232</sup> führt zusätzlich das Capriccio (Adagio) aus op. 20/2 als weiteres Beispiel für das instrumentale Rezitativ an. So erscheint das Rezitativ, das Pleyel im op. 3/6/2 in eine Sonatensatzform eingebaut hat, als Orientierung am Vorbild Haydns interpretierbar.

## Kontrapunktische Komplexität

Kim schreibt dazu „The use of learned style, i. e. counterpoint or fugue, does not seem to be a main interest among quartet composers in the 1780s.“<sup>233</sup>

Die Ausbildung der kontrapunktischen Komplexität bei Pleyel ist im Vergleich zu den drei Schlussfugen seines Lehrers in den op. 20 Quartetten mit 2, 3 und 4 Soggetti sehr bescheiden. Imitationen finden sich im Kopfsatz von op. 1/6 sowohl am Beginn von Exposition und Reprise und - stärker ausgeprägt- in der Durchführung.

Op. 2/4 ist am Beginn des 1. Satzes polyphon angelegt, ebenso in der Durchführung. Auch der Adagiosatz dieses Quartetts weist diesbezüglich ein ähnliches Erscheinungsbild auf.

---

<sup>230</sup> Drees, S. 122-125 und S. 181-185

<sup>231</sup> Finscher, Studien zur Geschichte des Streichquartetts S. 202 und S. 215.

<sup>232</sup> Kim, Diss. S. 124f.

<sup>233</sup> Kim, Diss. S. 114f.

In der Durchführung von op. 3/2/1 tritt in den Takten 197-217 eine signifikante Imitationskette ein. Ähnlich ist die Situation in op. 3/5/1 am Satzbeginn und in der Durchführung (Takt 95-134).

## Harmonische Entwicklung

Eine harmonische Überraschung findet sich schon im Tonartenverhältnis der ersten beiden Sätze in op. 1/1: f-Moll folgt auf C-Dur.

In op. 1/2/1 ist der Beginn der Durchführung ungewöhnlich und überraschend: Nach der Kadenz auf der Dominante B (achtstimmiger Schlussakkord) der Exposition, beginnt die Durchführung mit einer Ganzen im Unisono – *As fortissimo* und löst sich im nächsten Takt in das Piano des Dominant – G von c- Moll.

Der tonartfremde Einstieg in das Allegro des 1. Satzes in op. 1/5/1 enthält insofern eine Besonderheit als die Satztonart G-Dur erst in Takt 4 klar wird. Der Satzbeginn aus absteigenden Septakkordzerlegungen ( $E^7 - a$ ,  $D^7 - G$ ) ist im Unisono gestaltet und lässt zunächst die Tonika offen. Der auch in op. 1/4/1 eingesetzte Unisonoeinstieg in den Satz ist im Gegensatz dazu ab Beginn der Satztonart verpflichtet.

Im Quartett op. 2/5/1 ist der Beginn der Durchführung (T. 93 – 105) harmonisch mit der gewagten harmonischen Entwicklung von F über Des – b – Ges – F interessant. Die Coda des 2. Satzes (T. 78-88) mit ihrer Überblendung nach f-Moll und Des, die unter Zuhilfenahme riesiger, ganztaktiger Tonsprünge in der Violine 1 eine im ganzen Satz bislang nicht vorhandene Dramatik ausstrahlt, verebbt rasch im *perdendosi* des *con sordini* – Satzes.

Die Quartette op. 3 bieten vor allem in den Durchführungen bemerkenswerte harmonische Entwicklungen: So die Durchführungen in op. 3/1/1 und 3/2/4; die Durchführungstakte 171-185 in op. 3/3/1 und die Takte 38-45 und 49-52 in op. 3/3/2; die Durchführungstakte 148-164 in op. 3/4/1.

Anzuführen sind auch noch die Takte 60-70 im Trio von op. 3/3/3 und die Takte 47-61 im Trio von op. 3/4/3. Hinzuweisen ist auch im op. 3/4/2 auf die Takte 16-19 mit ihren zusätzlichen Synkopierungen und im op. 3/4/4 auf die Takte 273-293.

Insgesamt zeigt sich in den drei Opera eine fortschreitende Komplexität des harmonischen Geschehens.

## Quatuor concertant

Im Quatuor concertant<sup>234</sup> wird die Melodieführung innerhalb eines Satzes zwischen den Instrumenten aufgeteilt, sodass jedes zeitweilig in die Virtuosenrolle schlüpft. Diese Art von Textur wurde vor allem in Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gepflegt. Dabei handelt es sich keinesfalls um die Technik der durchbrochenen Arbeit.

Solche Texturen finden sich in den untersuchten Opera in folgenden Quartetten: op. 2/5/1, op. 2/5/2 und op. 2/6/1; op. 3/1/1, op. 3/2/1 und op. 3/4/1.

Eine Sonderstellung nimmt der Satz op. 2/6/2 ein, der als Thema mit 4 Variationen ausgewiesen ist. Nach dem Vortrag des Themas unter Führung der Violine 1 werden die Variationen in der Reihenfolge Violine 2, Viola, Violine 1 und Violoncello unter Begleitung der jeweils anderen Instrumente vorgetragen, worauf abschließend die Wiederholung des Themas verteilt auf die oberen drei Stimmen erfolgt, während das Violoncello nur noch die Bassfunktion ausübt. Das Besondere liegt darin, dass das Thema in der ursprünglichen Form zwischen den Variationen zu wiederholen ist, sodass eine Art Rondo entsteht.

## Violinkonzertähnliche Strukturen<sup>235</sup>

Im Gegensatz zum Quatuor concertant dominiert die Violine 1 das Geschehen mit Passagen, die typisch für Violinkonzerte sind. Die anderen drei Instrumente haben hier Begleitfunktion. Pleyel machte von dieser Art der homophonen Textur häufig Gebrauch.

op. 1/1/1 (T 23-50), op. 1/2/1 (T. 38-51).

op. 2/1/1 (T. 66-79), op. 2/3/1 (T. 27-34), op. 2/4/1 (T. 38-54), op. 2/5/1 (T.67-81), op. 2/6/1 (T. 94-108).

---

<sup>234</sup> Kim, Diss., S. 110f; Finscher, Joseph Haydn und seine Schüler (II), S. 12.

<sup>235</sup> Kim, Diss., S. 109f.

op.3/1/1 (T. 47-73 und T. 144-172), op. 3/4/1 (T. 72-95), op. 3/6/1 (T. 24-43 und 91-103).

## Überblick der besprochenen Quartette

Zweisätzig: op.1/ 3;

Dreisätzig : op. 1/1, 1/2, 1/4, 1/5, 1/6;

op. 2/1, 2/2, 2/3, 2/5, 2/6;

Viersätzig: op. 2/4

op. 3/1, 3/2, 3/3, 3/4, 3/5, 3/6;

Tempo-, Takt- und Tonartabfolge, Form, Taktanzahl op. 1

Ben 301	Allegro 2/2 C-Dur Sonatensatzform 187 Takte	Adagio molto 4/4 f-Moll Sonatensatzform 58 Takte	Rondo. Presto 2/4 C-Dur Rondo 237 Takte
Ben 302	Allegro 2/2 Es –Dur Sonatensatzform 211 Takte	Menuet/ Trio 3/4 Es-Dur/ As-Dur Menuett/ Trio 48 Takte	Adagio ma non troppo/ Presto 2/4 Es-Dur Compound form 135 Takte
Ben 303	Allegro assai 6/8 A-Dur Sonatensatzform 209 Takte	Andante ma non troppo Variazioni / Allegro 2/4 A-Dur Thema 6 Var./ Allegro 185 Takte	-----
Ben 304	Allegro 2/2 B-Dur Sonatensatzform 196 Takte	Adagio. Arioso 3/4 Es-Dur Sonatensatzform 102 Takte	Rondo. Allegretto 2/4 B-Dur Rondo 157 Takte

Ben 305	Allegro 2/2 G-Dur Sonatensatzform 236 Takte	Andantino. Arioso 2/4 B-Dur Sonatensatzform 137 Takte	Rondo. Presto 6/8 G-Dur Rondo 149 Takte
Ben 306	Allegro assai 3/4 D-Dur Sonatensatzform 334 Takte	Adagio 2/4 d-Moll Sonatensatzform 98 Takte	Rondo. Allegro 2/4 D-Dur Rondo 233

### Tempo-, Takt und Tonartenabfolge, Form, Taktanzahl op. 2

Ben 307	Allegro 4/4 A-Dur Sonatensatzform 197 Takte	Andante grazioso con sordini 6/8 a-Moll Sonatensatzform 107 Takte	Menuetto/Trio senza sordini 3/4 A-Dur/ A-Dur Menuett/Trio 79 Takte	-----
Ben 308	Allegro moderato 4/4 C-Dur Sonatensatzform 117 Takte	Adagio cantabile con sordini 4/4 F-Dur Sonatensatzform 71 Takte	Finale - Allegro 6/8 C - Dur Sonatensatzform 191 Takte	-----
Ben 309	Adagio con sordini 2/2 g-Moll Freie Form 98 Takte	Allegro assai senza sordini 2/2 g-Moll Sonatensatzform 269 Takte	Grazioso/Maggiore con sordini 3/4 g-Moll/ G-Dur Menuett/Trio 74 Takte	-----
Ben 310	Allegro 4/4 Es-Dur Sonatensatzform 175 Takte	Adagio con sordini 3/4 As-Dur Sonatensatzform 66 Takte	Tempo di Menuetto 3/4 As-Dur Menuett ohne Trio 29 Takte	Finale – Allegro assai, senza sord. 2/4 Es-Dur Sonatensatzform 254 Takte
Ben 311	Allegro 4/4 B-Dur Sonatensatzform 222 Takte	Andante cantabile con sordini 3/4 F-Dur Sonatensatzform 88 Takte	Rondo - Grazioso [senza sordini] 2/4 B-Dur Rondo 251 Takte	-----

Ben 312	Allegro 4/4 D-Dur Sonatensatzform 225 Takte	Allegretto 2/4 D-Dur Thema mit 4 Var. 179 Takte	Presto 6/8 D-Dur Sonatensatzform 153 Takte	-----
------------	---	---	--	-------

### Tempo-, Takt und Tonartenabfolge, Form, Taktanzahl op. 3

Ben 313	Allegro 4/4 B-Dur Sonatensatzform 279 Takte	Adagio 3/4 Es-Dur Sonatensatzform 138 Takte	Menuetto Allegretto 3/4 B-Dur/ Es-Dur Menuett/Trio 88 Takte	Finale Rondo 2/4 B-Dur Rondo 388 Takte
Ben 314	Arioso Adagio 2/4 A-Dur Sonatensatzform 170 Takte	Allegro 2/4 a-Moll Sonatensatzform 427 Takte	Menuetto un poco Allegretto/ Trio 3/4 A-Dur/ D-Dur Menuett/Trio 96 Takte	Finale poco Presto 6/8 a-Moll Sonatensatzform 225 Takte
Ben 315	Allegro 6/8 e-Moll Sonatensatzform 259 Takte	Adagio 4/4 E-Dur Sonatensatzform 79 Takte	Menuetto/ Trio 3/4 e-Moll/ E-Dur Menuett/Trio 85 Takte	Finale Rondo Allegro assai 2/4 e-Moll Rondo 327 Takte
Ben 316	Allegro vivace 4/4 C-Dur Sonatensatzform 240 Takte	Adagio con sordini 4/4 c-Moll Sonatensatzform 68 Takte	Menuetto poco allegro/ Trio 3/4 C-Dur/chromatisch Menuett/Trio 62 Takte	Finale Allegro 2/4 C-Dur Sonatensatzform 323 Takte
Ben 317	Allegro moderato 2/4 Es-Dur Sonatensatzform 244 Takte	Adagio con sordini 3/4 As-Dur Sonatensatzform 100 Takte	Menuetto/ Trio 3/4 Es-Dur/ Es-Dur Menuett/Trio 44 Takte	Finale Presto 2/4 Es-Dur Sonatensatzform 338 Takte
Ben 318	Allegro 3/4 D-Dur Sonatensatzform 307 Takte	Adagio con sordini 4/4 h-Moll Sonatensatzform 105 Takte	Minuetto/ Trio 3/4 D-Dur/G-Dur Menuett/Trio 52 Takte	Finale Rondo Allegro assai 4/4 D-Dur Rondo 138 Takte



## Formen

Sonatensatzform: op.1: 10 Sätze, davon 6 als rasche Kopfsätze, 4 als langsame Mittelsätze (davon 2 in Moll).

op. 2: 13 Sätze, davon 5 als rasche Kopfsätze, 4 als langsame Mittelsätze (davon 1 in Moll), 1 als rascher Mittelsatz (in Moll), 2 als rasche dritte Sätze (Schlussätze), 1 als rascher vierter Satz (Schlussatz).

op.3: 15 Sätze, davon 5 als rasche Kopfsätze (1 in Moll), 1 als langsamer Kopfsatz, 1 als rascher zweiter Satz (in Moll), 5 als langsame zweite Sätze, 3 als rasche vierte Sätze (in Moll).

Rondo: op. 1: 4 Sätze, alle als rasche dritte Sätze (Schlussätze).

op. 2: 1 Satz, als rascher dritter Satz (Schlussatz).

op. 3: 3 Sätze, alle als rasche vierte Sätze (1 in Moll)

Menuett: op. 1: 1 Satz als Mittelsatz.

op. 2: 3 Sätze, davon 2 als dritte Sätze (Schlussätze, 1 in Moll), 1 als dritter Satz (Binnensatz).

op. 3: 6 als dritte Sätze (Binnensätze, 1 in Moll).

Compound form/meter: op. 1: 1 Satz als Schlussatz mit wechselnden Charakteren und Tempi.

op. 3/6/2: Sonatensatz mit Rezitativ als Durchführung.

Variationsform: op.1: 1 Satz als Thema mit 6 Variationen und anschließendem Allegro (zweiter Satz als Schlussatz).

op. 2: 1 Thema mit 4 Variationen (Themenwiederholung nach jeder Variation, nach Var. 4 modifiziertes Thema mit Überleitung zum Satzsatz).

Freie Form: op. 2: 1 langsamer Satz als Kopfsatz (in Moll).

## Innere Struktur der Sonatensätze

Verhältnis der Satzteile zueinander (in Takten)

Op.1		Exposition	Durchführung	Reprise
Ben 301	1./2. Satz	77/25	46/13	64/20
Ben 302	1. Satz	89	55	67
Ben 303	1. Satz	91	51	67
Ben 304	1./2. Satz	86/45	70/20	40/37
Ben 305	1./2. Satz	87/42	58/43	91/52
Ben 306	1./2. Satz	127/42	60/26	147/30
Op. 2				
Ben 307	1./2. Satz	86/45	19/27	92/35
Ben 308	1./2./3. Satz	43/29/90	27/24/25	47/18/76
Ben 309	-/2. Satz	-/102	-/87	-/80
Ben 310	1./2./-/4. Satz	61/27/-/108	60/13/-/40	54/26/-/106
Ben 311	1./2. Satz	92/35	54/25	6/28

Ben 312 1./-/3. Satz 107/-/50 37/-/15 81/-/90

Op. 3

Ben 313 1./2.Satz 119/54 96/42 64/42

Ben 314 1./2./-/4. Satz 64/184/-/106 48/141/-/34 58/102/-/85

Ben 315 1./2. Satz 113/28 74/24 72/27

Ben 316 1./2./-/4.Satz 102/28/-/140 62/18/-/90 76/22/-/93

Ben 317 1./2./-/4. Satz 94/42/-/133 59/30/-/99 91/28/-/106

Ben 318 1./2. Satz 122/35 66/51 119/19

## Reprisenbeginn

Mit dem Hauptthema:

op. 1: op. 1/1/1, op. 1/2/1, op. 1/4/2, op. 1/5/1, op. 1/5/2, op. 1/6/1

op. 2: op. 2/2/1, op. 2/2/2, op. 2/4/1, op. 2/4/2, op. 2/4/4, op. 2/5/2, op. 2/6/1,  
op. 2/6/3.

op. 3: op. 3/1/2, op. 3/2/1, 3/2/2, op. 3/3/1, op. 3/3/2, op. 3/4/1, op. 3/4//2, op. 3/4/4,  
op. 3/5/1, op. 3/5/2, op. 3/5/4, op. 3/6/1.

Anderer Reprisenbeginn:

op. 1: op. 1/1/2, op. 1/3/1, op. 1/4/1, op. 1/6/2.

op. 2: op. 2/1/1, op. 2/1/2/, op. 2/2/3, op. 2/3/1, op. 2/3/2, op. 2/5/1.

op. 3: op. 3/1/1, op. 3/2/4, op. 3/6/2.

## Menuett/ Trio

### Tonartenverhältnis

op. 1/2/2	Es/As	Takte 32/16
op. 2/1/3	A/A	Takte 20 (30)/28
op. 2/3/3	g/G	Takte 56/18
op. 2/4/3	As/- kein Trio;	Takte 29/-

der Satz wird attacca im Anschluss zum langsamen 2.Satz gespielt.

op. 3/1/3	B/Es	Takte 38/50
op. 3/2/3	A/D	Takte 44/52
op. 3/3/3	e/E	Takte 47/38
op. 3/4/3	C/a CV	Takte 38/24
op. 3/5/3	Es/Es	Takte 26/18
op. 3/6/3	D/G	Takte 26/26

## Varianten der rhythmischen Gestaltung der Menuette<sup>236</sup>

### Op.1

Ben 302 Menuett: auftaktig, Begleitung durch Pausen auf Eins oder Drei aufgelockert, durch die fehlende Takteins am Beginn (Takt 1) starke Betonung des Auftakts,

---

<sup>236</sup> Krummacher: Das Streichquartett, Teilband 1, S. 96: „Von ähnlicher Bescheidenheit zeugen die Menuette in ihrem durchwegs periodischen Bau, dem die irregulären Züge Haydns so fremd sind wie die Tendenz zur Arbeit im Tanzsatz. [...]. Dass Pleyel das Menuett keineswegs bevorzugte, ließe sich also auch als eine Zurückhaltung verstehen, die durch die Einsicht in Haydns Kunst motiviert sein mochte.“

Zsako, S. „Minuets attracted Pleyel's fancy to a lesser degree than did the other movements. The twelve minuets, forming the third movements in Opp. 3 and 5, are similar in construction and character to the Viennese models.“

lombardischer Rhythmus, Takt 19-22 starke Hervorhebung der Takteins durch sf und nachfolgende Punktierungen und Pausen (Vorhaltscharakter).

Trio: auftaktig, ruhige Melodieführung in Vierteln und Halben in den Unterstimmen, trompetenartige Überstimme in Violine 1 mit drei Auftaktachteln und Betonung der Takteins durch Vorschlag sowie punktierten Acheln.

## Op. 2

Ben 307 Menuett: abtaktig, ruhig fließende Stimmführung, die durch punktierte Achtel plus Sechzehntel (oder: Achtel, Sechzehntelpause, Sechzehntel) diminuiert wird. Mittelteil lange Haltetöne.

Trio: auftaktig, durchgehend daktylische Akkordzerlegungen in Violine 1, zum Da capo muss zur Rückkehr in die Abtaktigkeit eine Viertelpause eingeschoben werden.

Ben 309 Menuett: abtaktig, durchgehende Achtel je Takt unter Entfall der ersten Achtel als Begleitfigur, punktierte Viertel mit nachfolgenden drei Achteln als Motiv (ähnlich wie in Ben 317).

Trio (Maggiore): abtaktig, in der Begleitung durch die Unterstimmen Entfall der Takteins wesentlich (analog zum Menuetteil).

Ben 310 Menuett: auftaktig, prägende rhythmische Figur ist die Auftaktfigur (Sechzehntel- Achtel-Sechzehntelpause-Sechzehntel) mit nachfolgenden Vierteln, oder mit nachfolgender Dehnung im Mittelteil, weitere Variante lombardischer Rhythmus (T.22/23).

Trio: fehlt.

### Op. 3

- Ben 313 Menuett: auftaktig, fast durchgehend Anbindung und Akzentuierung (fz) der Drei an die Takteins.  
Trio: abtaktig, dominierender Taktrhythmus: Viertel - zwei Achtel-Viertel, Dynamik kräftiger im Vergleich zum Menuett.<sup>237</sup>
- Ben 314 Menuett: auftaktig, durchlaufende Skalenbewegung in Achteln, Dynamik verhalten.  
Trio: auftaktig, Akkordzerlegungen in durchlaufender Achtelbewegung, dazu Tonrepetitionen in durchlaufenden Achteln. Dynamik kontrastreich.
- Ben 315 Menuett auftaktig, in der Betonung des dritten Taktschlags (sf) Ähnlichkeit zu Ben 313: Achteltriolen im forte, sonst Dynamik piano – pianissimo.  
Trio: auftaktig, Viertelmelodie in Akkordzerlegungen dazu durchgehende Achteltriolen in Violine 1, piano.
- Ben 316 Menuett auftaktig, fast durchwegs Achtelbewegung mit wechselnden Artikulationen, 5 Takte Triolen der Violine 1 im forte.  
Trio: auftaktig, zunächst durchlaufende Achtelbewegung, die in Sekundrepetitionen im Wechsel mit Pausen über Orgelpunkt reduziert wird, am Schluss Spannungspause.
- Ben 317 Menuett: auftaktig, Wechsel der rfz-Setzung zwischen Takt drei und Takteins, wichtige Rhythmusfigur: punktierte Viertel mit nachfolgenden drei Achteln, piano - pianissimo-Schluss.  
Trio: auftaktig, durchlaufende Akkordzerlegungen in Sechzehnteln in Violine 1, begleitende Viertelakkorde (auf eins und drei) durch die anderen drei Instrumente. Die notierte Artikulation (Bögen) der Sechzehntel in der Ausgabe von André ist wesentlich reicher angelegt als in der vorliegenden Spartierung.

---

<sup>237</sup> Finscher, Ludwig, in: Studien zur Geschichte des Streichquartetts I, S. 275: „Die Menuette des opus 3 [sind] fast ausnahmslos galante Sätze, keine Tanzmenuette.“

Ben 318 Menuett: abtaktig, Begleitachtel in Zweiergruppen und melodische Triolenachtel (Bögen) liegen unmittelbar übereinander (2:3), 5 Takte durchlaufende Sechzehntel über Begleitakkorden, keine dynamischen Vorzeichen.

Trio: abtaktig, Melodieführung ganztaktig angelegt, pianissimo.

## Literaturverzeichnis

Barblan, Guglielmo: „Galeazzi, Francesco“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* <sup>2</sup>, Bd. 7 Personenteil, Kassel u. a.: Bärenreiter 2002, Sp. 429 - 430.

Benton, Rita: *Ignace Pleyel a thematic catalogue of his compositions*, New York: Pendragon Press 1977.

Benton, Rita: „Pleyel“, in: Saddington, Stanley (Hrsg.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, Bd. 19, London u. a.: Macmillan 2001, S. 918–920.

Benton, Rita: „Pleyel Ignace Joseph [Ignaz Josef]“, in *Grove music online*. Published 2001. Zugriff: 16. Juli 2019.

Benton, Rita: „Pleyel family“, in: *Grove music online*. Published 2001. [https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.21940](https://doi.org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.21940)  
Zugriff: 16. Juli 2019.

Benton, Rita: „Pleyel as Music Publisher“, in: *Journal of American Musicological Society* Vol. 32, No. 1 (Spring 1979), S. 125–140. <http://www.jstor.org/stable/831271> Zugriff: 12. September 2019.

Benton, Rita: „Bemerkungen zu einem Pleyel Werkverzeichnis“, in: *Die Musikforschung* Band 29 (1976), Heft 3, S. 280 -287.

Bonds, Mark Evan: „The Sincerest Form of Flattery? Mozart’s >Haydn< Quartets and the Question of Influence“, in: *Studi Musicali XXII* (1993/2), S. 365–409.

Bonds, Mark Evan: „Replacing Haydn: Mozart’s "Pleyel" quartets“, in: *Music and Letters* Vol. 88/ 2 (May 2007), S. 201–225.

Carpani, Giuseppe: *Haydn. Sein Leben. Aus dem Italienischen mit einem Vorwort von Johanna Fürstauer*, St. Pölten – Salzburg: Residenz Verlag 2009.



Churgin, Bathia: „Francesco Galeazzi’s Description (1796) of Sonata Form“, in: *Journal of the American Musicological Society* Vol. 21, No. 2 (Summer, 1968), S. 181-199.

Churgin, Bathia: „Galeazzi, Francesco“, in: Grove music online, published online 2001, Zugriff: 19. November 2019.

Drees, Stefan: *Vom Sprechen der Instrumente: zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt, M.: PeterLang 2007.

Ehrentraud, Adolf: Pleyel 1757– 1831. *Von Ruppersthal in die Welt*, Ruppersthal: Internationale Ignaz Pleyel Gesellschaft 2011 (2. Auflage).

Finscher, Ludwig: „ Joseph Haydn und seine Schüler (II)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Band 63, Heft 2 (Feb. 2008), S. 4-15, <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/j/omz.2008.63.issue-2/omz.2008.63.2.4/omz.2008.63.2.4.pdf>; letzter Zugriff: 20. November 2019.

Finscher, Ludwig: „Streichquartett“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* <sup>2</sup>, Bd. 8 Sachteil, Kassel u. a.: Bärenreiter 1998, Sp. 1924–1977.

Finscher, Ludwig: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel: Bärenreiter u. a. 1974 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3).

Kammertöns, Christoph: „Pleyel“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* <sup>2</sup>, Bd. 13 Personenteil, Kassel u. a.: Bärenreiter 2005, Sp. 689–694.

Kammertöns, Christoph: „Pleyel & Co (Klavierbau)“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* <sup>2</sup>, Bd. 13 Personenteil, Kassel u. a.: Bärenreiter 2005, Sp. 694–696.

Kim, Jiesoon: *Ignaz Pleyel and His Early String Quartets in Vienna*, Dissertation. University of North Carolina, Chapel Hill, 1996.

Kirkendale, Warren: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing: Schneider 1966.

Klingenbeck, Josef: *I. J. Pleyel sein Leben und seine Kompositionen für Streichquartett. Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstags am 18. Juni 1757*. Ungedruckte und nicht abgelieferte Dissertation Univ. München 1928. Mikrofilm der Bayerischen Staatsbibliothek München.

Klingenbeck, Josef: „Pleyel“, in: Blume, Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10, Kassel u. a.: Bärenreiter 1962, Sp. 1353–1359.

Klingenbeck, Josef: „Ignaz Pleyel. Sein Streichquartett im Rahmen der Wiener Klassik“, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Festschrift für Erich Schenk*, Tutzing: Hans Schneider 1962 (Band 25), S. 276–297.

Krones, Hartmut: „Beobachtungen zur Sonatenhauptsatzform im Streichquartettschaffen einiger Zeitgenossen Joseph Haydns“, in: *Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn Instituts Köln*, München: Henle 1998 (Band VII, Heft 3/4), S. 328–343.

Krummacher, Friedhelm: *Das Streichquartett. Teilband 1: Von Haydn bis Schubert*, Laaber: Laaber-Verlag 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, Band 6,1), S. 70-111.

Krummacher, Friedhelm: „Sehr gut geschrieben, und sehr angenehm?“. Ignaz Pleyels frühe Streichquartette“, in: Aringer, Klaus / Aringer-Grau, Ulrike (Hrsg.): *„Der beliebteste, der gespielteste und genossenste Tonkünstler“*. Studien zum Werk Ignaz Pleyels, Hildesheim u.a.: Olms 2011, (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft Band 63), S. 91-124.

Mozart, Leopold: „Brief vom 13. August 1778 an Wolfgang Amadé“, in: *Mozart Briefe und Dokumente – online edition*, [dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php](http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php).  
Zugriff: 17. September 2019.

Mozart, Wolfgang Amadé: „Brief vom 24. April 1784 an Leopold Mozart“, in: *Mozart Briefe und Dokumente – online edition* [dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php](http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php).  
Zugriff: 12. August 2019.

Musikhaus André/ Notenarchiv, Offenbach/ Main, <https://www.musik-andre.de/> ; Letzter Zugriff: 18. 01.2020.

Raab, Armin: „Schüler, Konkurrent, Verleger: Ignaz Pleyel und Joseph Haydn“, in: Aringer, Klaus/ Aringer – Grau, Ulrike (Hrsg.), *„der beliebteste, der gespielteste und genossenste Tonkünstler“*. Studien zum Werk Ignaz Joseph Pleyels, Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2011 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 63), S. 299-213.

Ratz, Erwin: *Einführung in die Musikalische Formenlehre, Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien: Universal Edition<sup>2</sup> 1968.

Scharff, Mark V.: „Ignaz Joseph Pleyel: The Life and the Work“, *Books at Iowa* 54 (1991), S. 7–21. <http://ir.uiowa.edu/bai/vol54/iss1>. Zugriff: 17. 10. 2019.

Schenk, Erich: „Das >Musikalische Opfer von Johann Sebastian Bach“, in: Ders., *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*, Graz u.a.: Böhlau 1967 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Bd. 7), S. 61–72.

Schenk, Erich: „Über Begriff und Wesen des Musikalischen Barock“, in Ders., *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*, Graz u. a.: Böhlau 1967 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Bd. 7), S. 46-60.

Schmalzriedt, Siegfried: „Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42. Jahrgang (1985), Heft 1, S. 37-65.

Schroeder, David: *Mozart in revolt. Strategies of resistance, mischief and deception*, New Haven Conn. u. a.: Yale University Press 1999.

Seifert, Herbert: „Musik und Musiker der Grafen Erdödy in Kroatien im 18. Jahrhundert“, in: Wessely, Othmar / Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.), *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Tutzing: Hans Schneider 1995 (Band 44), S. 191–201.

Seifert, Herbert: „Zu Ignaz Pleyels Frühzeit: Fétis, Vanhal, Erdödy, Haydn, die Freimaurer, Mozart und Pleyels Brüder“. Unveröffentlichter Aufsatz, der vom Autor zur Verfügung gestellt wurde.

Seifert, Herbert: „Einige Thementypen des Barock bei Beethoven“, Sonderdruck aus: Schenk, Erich (Hrsg.), *Beethoven-Studien: Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven*, Wien u. a.: Böhlau 1970, S. 144–157.

Seifert Herbert: „Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik“, in: Theophil Antonicek/ Rudolf Flotzinger/ Othmar Wessely (Hrsg.), *De ratione in musica, Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, Kassel etc. 1975, S. 103-116.

Walter, Horst: „Zum Wiener Streichquartett der Jahre 1780 bis 1800“, in: *Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn Instituts Köln*, München: Henle 1998 (Band VII, Heft 3/4), S. 289–314.

Walter Horst: „Haydn gewidmete Streichquartette“, in: Feder, Georg/ Hüschen, Heinrich/ Tank, Ulrich (Hrsg.), *Joseph Haydn, Tradition und Rezeption: Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Köln 1982*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985, S. 17-53.

Wiener Zeitung, Ausgabe Nr. 88 vom Samstag, 1. November 1783, S. 15;  
Ausgabe Nr. 100 vom Mittwoch, 15. Dezember 1784, S. 15;  
Ausgabe Nr. 101 vom Samstag, 18. Dezember 1784, S. 13.  
Digitalisat der Österreichischen Nationalbibliothek (onb). Letzter Zugriff 19.01.2020.

Wiener, Oliver: „Intertext als analytischer Kontext. Zwei Fallstudien: Mozarts Streichquartette KV 421 (417b) und KV 465“, in: Niedermüller, Peter/ Urchueguía, Christina/ Wiener, Oliver (Hrsg.), *Quellenstudium und musikalische Analyse: Festschrift Martin Just zum 70. Geburtstag*, Würzburg: Ergon Verlag 2001, S. 169 – 192.

Zsako, Julius: *The string quartets of Ignace J. Pleyel*, Diss. Columbia University, 1975 (Film ONB).

## Noten

Pleyel, Ignaz: Six quartets, Op. 1, Ben 301–306, Simon P. Keefe (Hrsg.),  
Ann Arbor: Steglein Publishing Inc. (The early string quartet Vol. 4),  
Partitur.

String Quartet in C major, Op. 1, Nr. 1 Ben 301

String Quartet in E flat major, Op. 1, Nr. 1 Ben 302

String Quartet in A major, Op. 1, Nr. 1 Ben 303

String Quartet in B flat major, Op. 1, Nr. 1 Ben 304

String Quartet in G major, Op. 1, Nr. 1 Ben 305

String Quartet in D major, Op. 1, Nr. 1 Ben 306

Pleyel, Ignaz: Six string quartets op. 2, Ben 307–312, Allan Badley, Dianne James (Hrsg.)  
Wellington: Artaria Editions, Partitur.

String Quartet in A major, Op. 2, Nr. 1 Ben 307 (AE 232)

String Quartet in C major, Op. 2, Nr. 2 Ben 308 (AE 233)

String Quartet in G minor, Op. 2, Nr. 3 Ben 309 (AE234)

String Quartet in E flat major, Op. 2, Nr. 4 Ben 310 (AE 235)

String Quartet in B flat major, Op. 2, Nr. 5 Ben 311 (AE 236)

String Quartet in D major, Op. 2, Nr. 6 Ben 312 (AE 248)

Pleyel, Ignaz: Streichquartette op. 3, Internationale Ignaz Josef Pleyel Gesellschaft (IPG)

<https://www.pleyel.at/benton.html>

Streichquartett in B-Dur, Op. 3, Nr. 1 Ben 313

Streichquartett in A-Dur, Op. 3, Nr. 2 Ben 314

Streichquartett in e-Dur, Op. 3, Nr. 3 Ben 315

Streichquartett in C-Dur, Op. 3, Nr. 4 Ben 316

Streichquartett in-Es Dur, Op. 3, Nr. 5 Ben 317

Streichquartett in D-Dur, Op. 3, Nr. 6 Ben 318

Die Spartierungen wurden dankenswerterweise vom Präsidenten der Gesellschaft, Herrn Adolf Ehrentraud zur Verfügung gestellt (Praktische Ausgaben).

Auf sein Buch, Ehrentraud, Adolf: Pleyel 1757– 1831. *Von Ruppersthal in die Welt*, Ruppersthal: Internationale Ignaz Pleyel Gesellschaft 2011 (2. Auflage) darf hier verwiesen werden.

### Zeitgenössische Drucke

SEI/ QUARTETTI/ a due Violini, Viola e Violoncello/ Composti da/ IGNAZIO PLEYEL/ e dedicati all' / Illustrissimo Signore Conte Ladislao/ d'Erdödy Ciamberlano e Consigliere/ di S. M. C. R. A : e supremo Conte/ della Contea di Kreutz/ Opera 1 / Vienna, presso Rodolfo Graeffer, Librajo/ sulla piazzetta chiamata dei superiori Gesuiti/ Jo. Eberspach fec. Inciso di Huberty//

1783 (WZ 1 Nov; *Wein/Ar* PN 1)

A-Wgm

RISM P-3118

Digitalisat der SLUB Dresden mus.3980.P.503.

SEI/ QUARTETTI/ a due Violini, Viola e Violoncello/ composti e dedicati/ al  
celeberrimo estimatissimo fu/ suo Maestro il Signore/ GIUSEPPE HAYDN/ in segno di  
perpetua Gratitude/ da IGNATIO PLEYEL/ Opera II/ Vienna, presso Rodolfo Graeffer  
Librajo/ sulla Piazzetta chiamata Schulhof. Joh. Eberspach sculp. Viena// At foot of  
pages: Pleyel 0 : II.

1784 (WZ 15 Dec ; *Wein/Ar* PN 4)      A Wgm      *RISM* P-3140

Six/ QUATUORS/ Pour/ Deux Violons Alto et Violoncelle/ Composée/ Par/ M<sup>r</sup> I.  
PLEYEL/ Œvre II/ a/ Mannheim et Munich/ Chez le S<sup>r</sup> Götz Marchand et Editeur de  
Musique/      A.P./ N<sup>o</sup> 124. Prix 4fl 8krz//

c1786      A Wn,      Dbrd Mbs      *RISM* P-3138

Digitalisat : HEMU Conservatoire de Lausanne.

SIX/ QUATUORS/ pour deux Violons, Alto/ et Violoncelle/ composée par/ M<sup>r</sup> PLEYEL/  
Eleve de M<sup>r</sup> Haydn/ Œuvre 3<sup>me</sup> / N<sup>o</sup> 137. Prix f. 5½/ A Offenbach sur le MEIN/ Chez  
J. André/ et aux adresses ordinaires de Musique//

1786 (FR 12. Sept)      *RISM* P-3155

Digitalisat der SLUB Dresden      mus.3980.P.500.

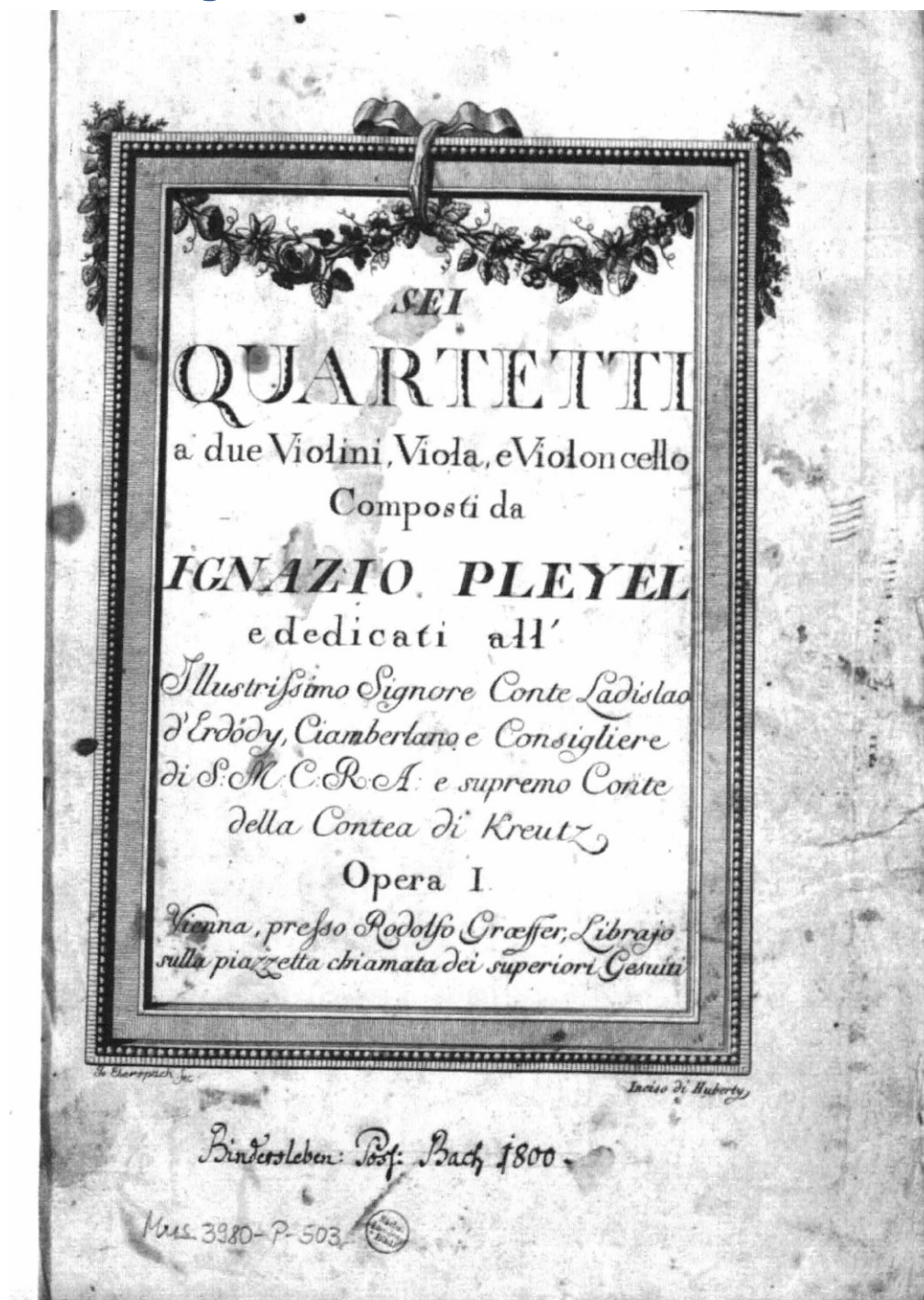
## Tonträger

Pleyel, Ignaz: *Streichquartett Ben313* (Janacek Quartett: Violine I -Miloš Vacek, Violine II  
- Richard Kružik, Viola - Jan Řezniček, Violoncello - Břetislav Vybiral,  
YouTube, hochgeladen von Janacek Quartett am 05. 11. 2016.  
Zugriff: 30. 10. 2019.

Pleyel, Ignaz: *Streichquartett Ben318* (Janacek Quartett: Violine I -Miloš Vacek, Violine II -  
Richard Kružik, Viola - Jan Řezniček, Violoncello - Břetislav Vybíral,  
YouTube, hochgeladen von Janacek Quartett am 05. 11. 2016.  
Zugriff: 25. 10. 2019.



## Abbildungen



<http://digital.slub-dresden.de/id432709118/40>

Titelseite op. 1, SLUB Dresden, Digitalisat, mus.3980.P.503.

Benton (3013), 301-6, Gräffer, op.1; A Wgm, RISM P-3118.

1783 (WZ 1 Nov; WeinAr PN 1).

1

*Illustrissimo Signore Conte.*

*Permetta, che io le dedichi col più profondo rispetto queste mie composizioni musicali, che ora per la prima volta veggono per mezzo della stampa la luce pubblica. Alla sua bontà, alla sua paterna cura, ed al suo Incoraggiamento devonsi le grazie, e tutta la vita dell' arte mia. Consideri questa prima offerta delle pubbliche mie fatiche unicamente, come la menoma parte di quei gratissimi sentimenti, per i quali tutto il mio vivere sarebbe troppo breve, se io glieli volessi dimostrare condegnamente. Scrisse questi quartetti in Italia, e quindi secondo il gusto dominante di colà; non sono nè sì difficili nell' esecuzione, nè sì profondi nell' arte, come i miei precedenti, ma composti così a bella posta, acciò si rendano più comuni, e piacevoli. Il nome, che ci metto innanzi, come di un vero conoscitore ed Amatore della nobile musica arte, coprirà ogni difetto, che vi potesse essere. Gli accolga sol tanto con benignità .... sarò premiato abbastanza.*

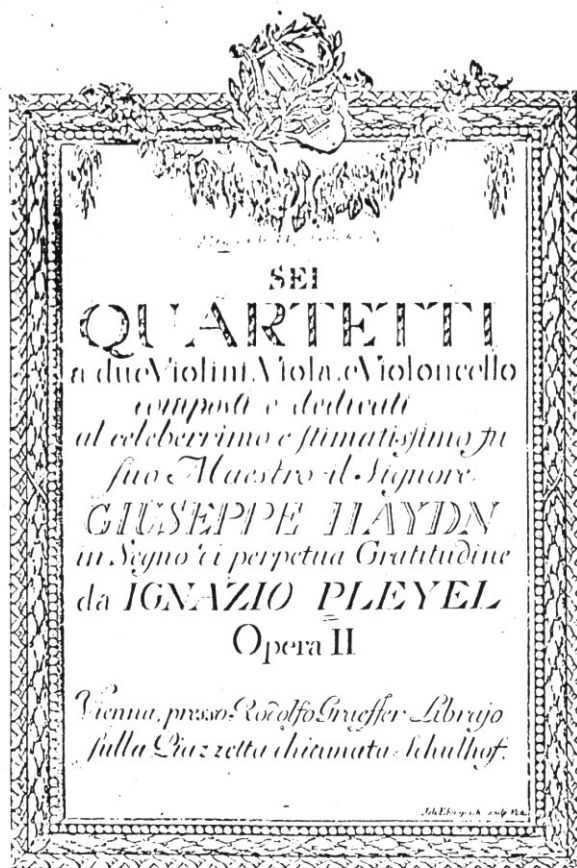
*di V. S. Illustrissima*

*umilissimo Servitore  
Ignazio Pleyel.*

Widmung op. 1 an Ladislaus Erdödy; SLUB Dresden, Digitalisat, mus.3980.P.503.

Benton (3013), 301-6, Gräffer, op.1; A Wgm, RISM P-3118.

1783 (WZ 1 Nov; WeinAr PN 1).



Titelseite op. 2 mit Widmung.

Zsako, Diss. S. 545: Widmung der op. 2 Streichquartette an Joseph Haydn.

Ben (3091), 307-12, Graeffler op. 2, PN 0: II, A Wgm, *RISM* P-3140.

1784 (WZ 15 Dec; *WeinAr* PN 4).

FA 5 PLF 1

Pilcier

Don Famille  
Charles PILICIER  
FRERES

BIBLIOTHEQUE  
LAUSANNE  
CONSERVATOIRE

Six

QUATUORS

Pour

Deux Violons Alto et Violoncelle

Composée

PAR

M<sup>R</sup> I. PLEYEL

Oeuvre II

Mannheim et Munich

Chez le S<sup>r</sup> GÖTZ Marchand et Editeur de Musique

124

A. P.

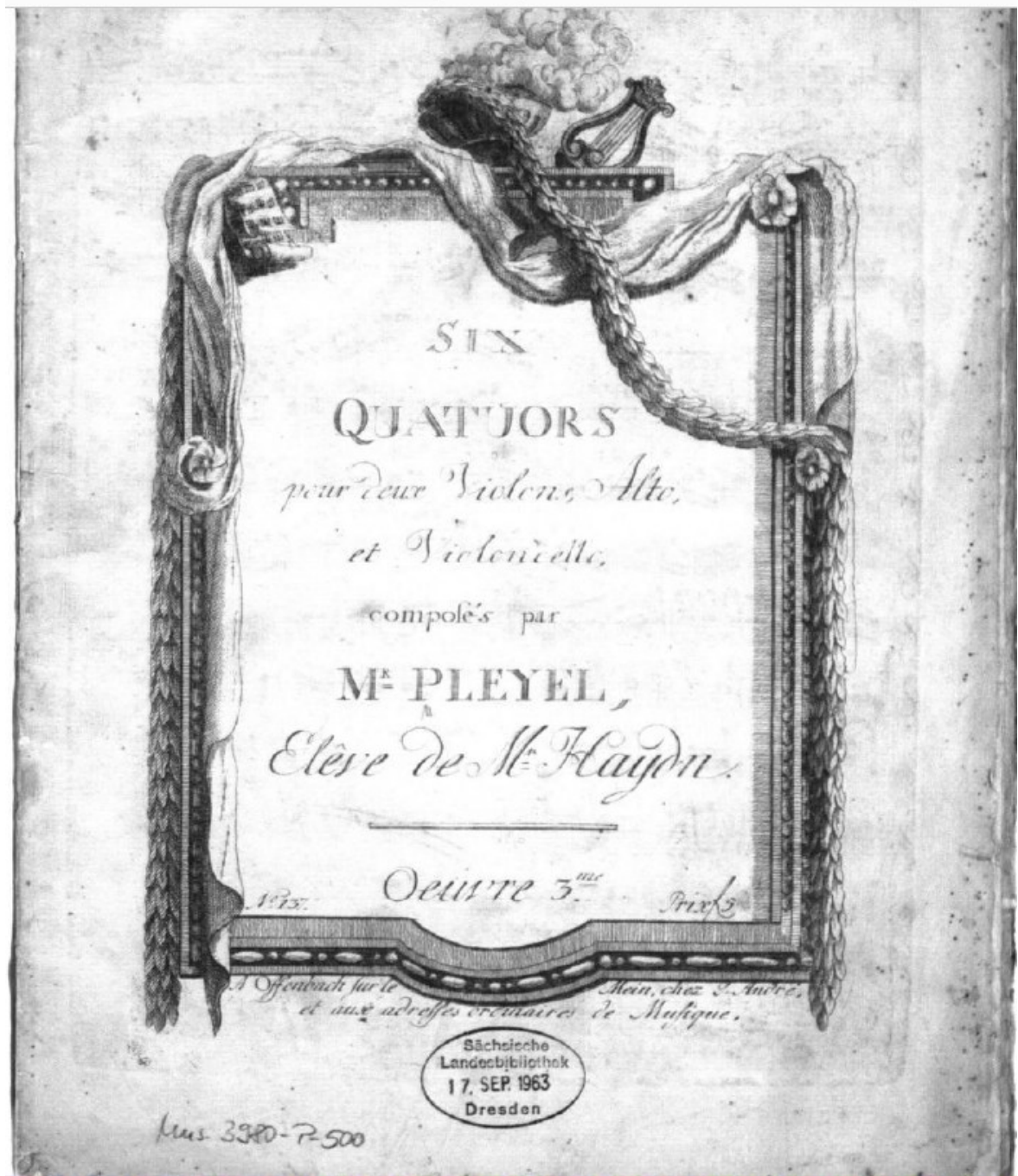
Prix 4 fl. 8 x<sup>rs</sup>

© HEMU Conservatoire de Lausanne

Titelseite op. 2, HEMU Conservatoire de Lausanne, Digitalisat.

Benton (3089), 307-312, Götze, op. 2, PN 124. A Wn. RISM P3138, ca. 1786.





Titelseite op. 3, SLUB Dresden, Digitalisat, mus.3980.P.500.

Benton (3120), 313-18, J. André, op. 3, PN 137; D OF.

RISM P-3155

1786 (FR 12 Sep).

## Abstract

Die Themenstellung der vorliegenden Masterarbeit lautet:

„Die frühen Streichquartette von Ignaz Pleyel“.

Umfasst sind die jeweils sechs Streichquartette von op. 1, op. 2 und op. 3 mit ihren insgesamt 60 Sätzen. Sie werden allesamt in Einzelsatzanalysen betrachtet, die aber im Streichquartettverband angeordnet bleiben, um den Gesamtzusammenhang des jeweiligen Quartetts zu wahren. Das gesamte Streichquartettsschaffen von Ignaz Pleyel umfasst nach den Angaben von Julius Zsako 57 Werke in 9 Sets, nach Angaben des Werkverzeichnisses von Rita Benton 70 Streichquartette (Ben 301-370).

Ziel der Arbeit ist es, sich einen detaillierten Überblick der ersten drei Quartettserien Pleyels zu verschaffen. Im Hintergrund stehen dabei Fragen wie: Lässt sich die ungeheure Popularität dieser Persönlichkeit in ihrer Zeit aus der Qualität der Kompositionen ableiten? Stehen musikalische Gefälligkeit und Dilettieren, wie sie Pleyel später angelastet wurden, im Kontrast zu ernsthafter Spitzenqualität? Welche Bedeutung kommt dem Konkurrenzkampf zu und dem damit verbundenen raschen Verblässen von Publikumslieblingen? Oder hat Ludwig Finscher recht, wenn er äußert: „Haydns ´neue Art´ war für seinen Schüler offenkundig so ausschließlich mit der Absicht der Popularisierung besetzt, dass er das anspruchsvolle Streichquartett nur im Rückgriff auf den früheren Quartettstil seines Lehrers erreichen konnte.“

Pleyel war eine äußerst vielseitige und erfolgreiche Persönlichkeit. Seine Kompositionen fanden und begeisterten das Publikum seiner Zeit und er war einer der populärsten Komponisten in Europa. Sein Œuvre an Instrumentalmusik ist riesig und unzählige Bearbeitungen seiner Werke überschwemmt den Musikmarkt zur Freude des dilettierenden Publikums. Die Rezeption und Einschätzung als Komponist in späteren Jahren wurden jedoch kritisch und zwiespältig gesehen.

Neben seiner Tätigkeit als Komponist ist auf zwei weitere Berufsfelder hinzuweisen: Pleyel begründete in Paris auch einen sehr erfolgreichen Notenverlag, was zur weiteren Steigerung seiner Bekanntheit beitrug. Die Erfindung der Taschenpartituren ist das

Verdienst dieses Verlages. Als weitere unternehmerische Tätigkeit schuf Pleyel gemeinsam mit seinem Sohn Camille eine Klaviermanufaktur, die höchstes Ansehen genoss und bis 2013 in Betrieb war.

## **Abstract**

The topic of this master's thesis is "Ignaz Pleyel's Early String Quartets".

The study comprises the six string quartets each of op.1, op.2 and op.3, amounting to 60 movements in total, all of which are discussed in single movement analyses, while keeping the order of each quartet in the interest of preserving its overall context. According to Julius Zsako, Ignaz Pleyel's entire output of string quartets consists of 57 works arranged in 9 sets, while the catalogue raisonné of Rita Benton refers to 70 string quartets (Ben 301-370).

The aim of this study is to provide a detailed overview of Pleyel's first three quartet series. This against the backdrop of questions such as the following: Can Pleyel's immense popularity in his time be explained by the quality of his compositions? Are musical complaisance and dilettante musicianship with which Pleyel was reproached later on necessarily opposed to serious music of the highest quality? What is the significance of a highly competitive environment and the inherent rapid fading of erstwhile darlings of the public? Or is Ludwig Finscher right when he says that "for his pupil, Haydn's 'new style' was obviously so exclusively driven by the intention to popularise that he [Pleyel] could only accomplish demanding string quartet writing by recurring to the earlier quartet style of his teacher."

Pleyel was an extremely versatile and successful personality. His compositions found and delighted the audiences of his time and he was one of the most popular composers in Europe. His oeuvre of instrumental music is enormous. Countless arrangements of his works flooded the music market to the delight of the dilettante audience. In later years, however, Pleyel's reception and assessment as a composer was sceptical and ambiguous.

His activities of a composer aside, two further areas of activity deserve mentioning: He also founded a very successful sheet music publisher in Paris, which contributed to increasing his popularity. His publishing house is to be credited for the invention of pocket scores. As a further entrepreneurial activity, Pleyel and his son Camille founded a highly regarded piano manufacture that was in operation until 2013.