

werken in Pasticcien verwendet (*Le Ballet des Ballets* 1671, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* 1672, *Le Carnaval Mascarade* 1675), sondern auch, wie bereits erwähnt, Collasse (*Le Divertissement de Livry*, *Le Ballet des Saisons*, *La Naissance de Vénus*) und A. Campra (*Fragments de M. de Lully* 1702). Mit Ausnahme des *Ballet des Ballets* und des *Divertissement de Livry* liegen alle übernommenen Stücke innerhalb der neuen Werke im Druck vor (bei Collasse teilweise nur mit Notenincipit). Aus insgesamt 22 Bühnenwerken wurden einzelne Szenen in den Pasticcien oder Einzelsätze in Werken von Collasse und Campra wiederverwendet. Als Quellen dienten Bühnenwerke zwischen dem *Ballet d'Alcidiane* und *Psyché* (1671). Damit existieren von vielen Werken also unmittelbar Teildrucke zwischen einem (z. B. dem *Ballet des Saisons*) und 28 Sätzen (*Le Bourgeois Gentilhomme*). Hinzu kommen Sätze in den *Trios de différents Auteurs*, die Babel 1697–1698 in Amsterdam bei Roger edierte.

Aus den Darlegungen sind folgende Schlußfolgerungen zu ziehen: 1. Die z. B. in der Bachforschung geleistete Arbeit bezüglich der Erforschung der Schreiber sowie der Papiere müßte für alle Abschriften der Bühnenwerke Lullys erbracht werden, damit das Problem der Schreiber der Collection Philidor und der standardisierten und nichtstandardisierten Kopien gelöst und die Herkunft jener Abschriften festgestellt werden kann, die nicht zur Collection Philidor gehören. Diese Arbeit, die mittlerweile von Catherine Massip begonnen wurde, ist die Voraussetzung für eine gründliche Edition der Werke Lullys, wie sie durch das Lully-Committee für den Verlag Broude Brothers in New York vorbereitet wird, würde aber darüber hinaus die Erforschung der Musik der Epoche Ludwigs XIV. auf eine neue Basis stellen. 2. Die in Suitenabschriften, Teildrucken von Bühnenwerken überlieferte Musik muß für die Edition der Werke mit herangezogen werden. 3. Das Problem der Echtheit der frühen Kompositionen muß neu angegangen werden und kann nicht allein aus dem Vorhandensein bestimmter Stücke in den Abschriften abgeleitet werden.

## Zirkelartige Progressionen in symphonischen Durchführungen der Klassik und Romantik

von Nors S. Josephson, Fullerton/Kalifornien

Als musikalisches Bindeglied seit den Hexachord-Mutationen der Renaissance bekannt, werden Quinten- und Terzzirkel im 18. und 19. Jahrhundert zunehmend mit symphonischen Entwicklungstechniken in Verbindung gebracht. Hierbei kann man vier Grundkategorien unterscheiden:

1. Einen durchweg absteigenden, überleitenden Harmonienzirkel, der die musikalische Einheit des Satzgefüges unterstützt.

2. Mehrere hinabsteigende Harmonienzirkel, die Konflikttendenzen erzeugen.
3. Einen hin- und zurückpendelnden Harmonienzirkel, der der musikalischen Einheit des Satzgefüges dient (vgl. die 1. Kategorie), aber dennoch sich zuletzt dramatisch zuspitzt und damit die Reprise wirkungsvoll einleitet.
4. Mehrere pendelnde Harmonienzirkel, die bei Mozart (besonders in seinen Finales) und Beethoven die Durchführung zum Satzhöhepunkt umgestalten und dadurch den Reprisesbeginn häufig als Nachhall der vorhergehenden Durchführung erscheinen lassen.

Die Werke der ersten Kategorie werden oft mit Terzgängen geglättet und besitzen namentlich bei Mozart noch traditionellen Überleitungscharakter, so im 1. Satz des Streichquartetts in *D*-dur KV 499 (Modulationsfolge: *A/a-F-d-B-g-Es-D*<sup>1</sup>), in dem die Terzintervalle der Durchführung die Tonarten der vorhergehenden Exposition (*D-fis/F-A*) krebsartig widerspiegeln. Beim späten Beethoven dagegen werden analoge fallende Terzenzirkel als lineare Träger eines symphonisch gestalteten Entwicklungsprozesses eingesetzt, so in der Einleitung zum 4. Satz der Klaviersonate in *B*-dur op. 106 (mit Betonung von *F*, *Ges*, *gis*, *A* und *B*) und in der Durchführung des zweiten Satzes der 9. Symphonie op. 125 (vgl. die lineare und rhythmische Hervorhebung von *C*, T. 143; *d*, T. 146; *Es*, T. 154; *e*-moll, T. 177, „*Ritmo di tre battute*“; und *F*, Paukensolo, T. 195). Auch die Durchführung der *Großen Fuge* op. 133 (T. 272–493, ein vollständiger hinabgleitender Quintenzirkel von *As* wiederum zu *As*, mit Nebenbetonung von *Ges*, T. 371–378) gehört in diese Reihe. Wiederum spiegeln die hervorgehobenen harmonischen Zielpunkte, nämlich *As*- und *Ges*-dur, die tonale Gestaltung der gesamten *Großen Fuge* wider (vgl. z. B. das in *Ges* [T. 161f.] und *As* [T. 493f.] stehende Seitenthema). Ein Vergleich mit dem motivisch verwandten ersten Satz des Streichquartetts in *B*-dur op. 130<sup>2</sup> (dessen Schlußsatz die *Große Fuge* ursprünglich war) ist lehrreich: auch hier begegnen wir in der eigentlichen Durchführung, T. 93–132, einem *Ges* betonenden Zirkel (*[B-]Ges/Fis-D-G-c-F-B*), der, gleichsam auf höherer Ebene frei schwebend, sämtliche Haupt- und Nebenthemen des ersten Satzes in sich vereint<sup>3</sup>.

Derartige Versuche, der Durchführung die Funktion eines schwerelosen Überganges zu verleihen, finden wir sodann in der späteren Romantik (etwa bei Wagners *Siegfried-Idyll* mit seinen lyrischen Terzbeziehungen *E-As-C-E*) und im französischen Impressionismus, so im ersten Satz von Debussys *La Mer*. In diesem Werk bewirkt die Überleitung, T. 68f., eine harmonische und motivische Zurückführung zu den pentatonischen Urtendenzen der langsamen Einleitung (*H-Cis-Fis-Gis*, jetzt geschrieben *Ges-Ces-as-E* und *cis*, T. 76). Wie in den besprochenen Beispielen von

<sup>1</sup> In den folgenden Ausführungen werden Dur-Tonarten durch große Buchstaben, Moll-Tonarten durch kleine Buchstaben gekennzeichnet.

<sup>2</sup> Vgl. op. 130, erster Satz, T. 1, 1. Violine (Anfangsthema, *b-a-as-g-es'-d'-c'*) mit dem Beginn der *Großen Fuge*, 1. Violine (Hauptthema, *g''-g'-gis'-f''-e''-gis'-a'-fis''-g''*).

<sup>3</sup>Vgl. ebenso die sanft gleitende Durchführung des ersten Satzes des Streichquartetts in *Es*-dur op. 127, T. 75–167, (*G-C-f-Es*).

Beethoven löst dieser fallende Terzenzirkel eine zielstrebige lineare Baßbewegung aus, die gewichtige intervallische Permutationen (so die übermäßige Sekunde *cis*-*B*, T. 76f., und die Großsekunden *B*-*As*-*Ges*, T. 105–114) und schließlich die befreiende *Des*-dur-Apotheose von T. 136f. zur Folge hat.

\*

Auch mehrfach hinabsteigende Zirkel finden wir bereits beim späten Mozart vorgebildet, so im Finale des Streichquartetts in *F*-dur KV 590. Zweimal (T. 150f. und 167f.) führen fallende Quintenzirkel zur *F*-Tonika; daneben werden schroffe, konfliktgeladene intervallische Permutationen eingesetzt, wie z. B. die Tritonuspassagen *Des*-*As*-*Es/A*, T. 134–150, und *B/E*, T. 165–167. Noch charakteristischer sind derartige unvermittelte Gegensätze sodann für den späten Haydn und Beethoven. So begegnen wir im ersten Satz von Haydns Streichquartett in *F*-dur op. 77, 2 zwei Quintenspiralen, die beide auf *E* anheben (T. 61, 96) und außerdem zwei linear bedeutende Überleitungstöne, *A* (T. 62, 78 und 102) und *G* (T. 74, 80, 107), betonen. Auch hier ist die Überbrückung der zwei Quintenspiralen von äußerster Kühnheit. Wurden am Ende des ersten Zirkels (T. 83f.) *B*-dur und *es*-moll hervorgehoben, also subdominantisches Bereiche der *F*-dur-Tonika, so verwandelt Haydn das *es*-moll alsbald (T. 93f.) in ein enharmonisches *dis*, welches eine Leittonfunktion zu *e*-moll erhält und somit die zweite Quintenspirale auslöst.

Vor allem Beethoven hat zahlreiche Beispiele der zweiten Kategorie hinterlassen, die seinem auf tonale Einheitlichkeit und schroffe Überraschungseffekte gleichermaßen hinzielenden Stilideal entsprachen, so im ersten Satz der 2. Symphonie op. 36 und im Finale der 8. Symphonie op. 93. In diesem Finale haben die abrupten und dennoch höchst zielstrebig angelegten harmonischen Tendenzen eine erweiterte Sonatenrondoform zur Folge, in der sich zwei Durchführungen symmetrisch gegenüberstehen:

Beispiel 1: Finalsatz der 8. Symphonie op. 93 von Beethoven

- |                                |   |  |
|--------------------------------|---|--|
| 1. Durchführung:               | <i>F</i> - <i>G</i> - <i>A</i> mit Quintenzirkel nach | <i>B</i> / <i>E</i> -Zirkel- <i>F</i> / <i>E</i> / <i>F</i>  |
|                                | 92 112  | 128 130                      140 157                         |
| 2. Durchführung:               | <i>B</i> - <i>c</i> - <i>d</i> mit Quintenzirkel nach | <i>Es</i> / <i>A</i> -Zirkel- <i>B</i> / <i>A</i> / <i>F</i> |
| (eine Quarte<br>höher verlegt) | 267 308   | 332 334                      342 351                         |

Auffallend ist Beethovens Betonung der labileren Terzverwandtschaften (*A* bzw. *d*; vgl. ebenso die *Cis*-Tutti in T. 17 usw.) zu Beginn beider Durchführungen, dagegen die Hervorhebung der stärkeren subdominantisches Stützpfiler *B*, *Es* und *F* gegen Ende der jeweiligen Zirkel.

\*

Auch in bezug auf die pendelnden Zirkel der dritten Kategorie kann man den tiefgreifenden stilistischen Einfluß Mozarts auf Beethoven feststellen. So ist z. B. der erste Satz der 1. Symphonie op. 21 von Beethoven ohne das stilistische Vorbild des

Finales der C-dur Symphonie Nr. 41 KV 551 von Mozart nicht denkbar. In Mozarts Schlußsatz moduliert das Hauptthema von der Oberterz *E* (T. 166) mittels eines charakteristisch absteigenden Quintenzirkels zur Subdominante *F* (T. 187) und pendelt sodann zur Oberterz *E* und sogar deren Dominante *H* (T. 210) zurück, um mit einem erneuten Terzgang nach *G* und der C-Tonika (T. 223–225) aufgelöst zu werden. Der aufwärts gerichtete Rücklauf ab T. 187 wird indessen dramatisch zugespitzt, erstens durch die erweiterten Melodiebögen (fünftaktige Einheiten anstatt der bisherigen dreieinhalbtaktigen Phrasen), zweitens durch die Verwendung mehrerer Molltonarten und drittens durch eine melodische Umkehrung des zweiten Hauptthemas (aus T. 19–20; ebenso in T. 187f.). Dieser Höhepunkt erfährt zu Beginn der Reprise noch einen gewichtigen Nachhall, nämlich den markanten pendelnden Quintenzirkel, C (T. 233) nach *e* (T. 241) und zurück nach C–*F*–C (T. 260). Satztechnische Entwicklungen verlaufen also parallel mit harmonischen und strukturellen Tendenzen: eine stilistische Eigenschaft, die wir in noch stärkerem Maße in Mozarts Werken der letzten, vierten Kategorie konstatieren werden.

Auch im ersten Satz der 1. Symphonie op. 21 von Beethoven wird die Rückkehr zur C-Tonika (T. 144f.) mittels eines Wiederaufgreifens des ursprünglichen Hauptthemas (gleichermaßen eine motivische Permutation gegenüber der entwickelteren c-moll-Fassung von T. 122) und der Einfügung charakteristischer Molltonarten vollzogen. Ebenso kehrt Beethoven in seiner dritten Schaffensperiode (1815–1827) mit Vorliebe zu den schlichten Harmonienzirkeln seiner Jugend (vgl. etwa seine *Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten* op. 39) zurück, freilich unter Gebrauch etlicher stilistischer Merkmale seines Spätstils (z. B. der Fugatotechniken oder eines verlangsamten Modulationsrhythmus). Ein besonders formvollendetes Beispiel findet sich im ersten Satz der 9. Symphonie op. 125 (*B* [T. 158] / *A–D–g–c* [T. 210, 218]–*g–B* [T. 232]–*d–a* [T. 275]–*F–D*). Hier wird die harmonische Rückkehr ab T. 218 durch ein kräftiges Fugato des Hauptthemas ausgelöst, wobei der dritte Themeneinsatz in T. 232 – dem tonalen Satzgefüge gemäß – auf *B* (nicht *c*!) einsetzt. Außerdem wird die eigentliche Hinwendung zur Reprise mittels Terzeinschüben (z. B. *B*-dur, T. 232 und *F*-dur, T. 283) hinausgezogen.

In den Werken der Folgezeit hat man sich wiederholt mit dem Formschema der 9. Symphonie von Beethoven auseinandergesetzt, so Brahms im ersten Satz der 2. Symphonie op. 73. Auch hier bestimmt ein c-moll-Fugato (T. 204f.) die zurückpendelnde Harmonienspirale, die wiederum mittels Terzeinschüben (so *B*-dur, T. 258 und *F*-dur, T. 266) verlängert wird und hierdurch die tonale Gesamtgestaltung des Satzes (so die Verwendung dreier terzverwandter Tonarten, *D*, *fis* und *A*, in der Exposition) widerspiegelt. Ebenso hat Brahms im ersten Satz seiner 4. Symphonie op. 98 ein beredtes Zeugnis seiner tiefen Beethoven-Verehrung abgelegt. Die eigentliche Durchführung, T. 145–259, kann wiederum als freikonzipiertes Beispiel der dritten Kategorie aufgefaßt werden:

## Beispiel 2: 1. Satz der 4. Symphonie op. 98 von Brahms

Abschnitt	Takte	Tonartenfolge	Thematische Verarbeitung
1	145–168	<i>e–g–As</i>	Hauptthema (aus T. 1 und 19f.)
2	169–187	<i>b–es–As–Des–Fis/G</i>	Hauptthema und dessen Umkehrung linear entwickelt
3a	188–192	<i>c: IV–V–I</i>	Nebenthema (aus T. 53)
3b	192–205	(Baß:) <i>c–dis</i>	Hauptthema in elegischer (und fast originaler) Gestalt
4	206–219	<i>Fis–H–E–a– C–f–b–Es–gis</i>	Nebenthema in heroischer Fassung, zunehmend mit Motiven des Hauptthemas durchsetzt (so die fallenden Terzen und linearen Gesten von Abschnitt 2, in Abschnitt 3a vorgebildet)
5	219–245	<i>gis–cis–Fis–H– E–H–fis–cis–Dis/ E–F–G–A–H</i>	Hauptthema zunehmend variiert und in lyrischer Gestalt (mit Beethovenschem linearem Aufstieg, in Abschnitt 3b vorgebildet)
6	246–259	<i>H–G–E–C– A–Fis–Dis–H–G</i>	Hauptthema in elegischer und augmentierter Fassung

Besitzen Abschnitte 1, 3a, 3b und 6 (die fast ausschließlich lyrische Abwandlungen des Hauptthemas sind) eher eine überleitende Funktion, so fügen sich Teile 2, 4 und 5 zur eigentlichen entwicklungsartigen Durchführung. In der Tat führt Abschnitt 4 den Harmonienzirkel vom Schluß-*Fis* des zweiten Abschnittes weiter, um wiederum in das lyrisch gestimmte *gis* (*as*) des ersten Teiles einzumünden. Der nun vollendete Quintenzirkel wird sogleich im fünften Abschnitt weitergeführt, wobei der *Fis*-Bereich zeitweilig nach *H* und der *E*-Tonika ausstrahlt, ehe sich die wirkliche Rückkehr zur Reprise (T. 227f.) vollzieht.

Auch der erste Satz der Symphonie Nr. 9 in *C*-dur (1828) von Schubert gehört in diese Reihe. Bewegt sich der anfänglich hinabgleitende Zirkel von *As* (T. 254) zu *f*-moll und *Des* (T. 278), so werden ab T. 280 – also am Ausgangspunkt der zurückverlaufenden Spirale – kleinere intervallische Permutationen eingesetzt, um eine anschwellende Linearität zu erzeugen, so die Kleinterz *A* (T. 280)–*C* und die Kleinsekunden *C* (T. 288)–*Cis* (Baß, T. 298)–*d* und schließlich *Es*–*as* (T. 303f.). Die Harmonien *As* und *Es* werden im ersten Satz durchweg mit einem gewichtigen Fanfarenruf (T. 47 und 200f., bereits in T. 2 vorgebildet) verbunden und treten zudem im Finale beim Eintritt der Durchführung (T. 385f.) und der Reprise (T. 599f.) klar zutage. Daß Schubert bewußt die harmonische Gestaltung des Schlußsatzes auf diejenige des ersten Satzes stellte, ergibt sich zudem aus der aufsteigenden Baßlinie der Coda (T. 973–1154), *A–B–C–D–E–C*, die wie ein Echo der Takte 280–303 aus der Durchführung des ersten Satzes (Baßstimme) wirkt.

\*

Mehrfach pendelnde Zirkel sind vor allem beim reifen Mozart der späten 1780er Jahre festzustellen. Bereits die vierhändige Klaviersonate in *F*-dur KV 497 besitzt in der Durchführung ihres ersten Satzes einen formvollendeten Doppelzirkel (Abschnitt

1a [T. 119–138]: *c-As-f-Des*; Abschnitt 1b [T. 138–153]: *Des-As-Es-B-F-C-g-d-A*; Übergang [T. 154–165]: *B-C-D-E*; Abschnitt 2a [T. 166–177]: *E-a-D-G-C-F-B*; Abschnitt 2b [T. 178–204]: *F-c-g-d-B-g-C-F*). Mozart, der stets den Gegensatz zwischen äußerer formaler Symmetrie und innerer dramatischer Spannung hervorhebt, gestaltet hier die Abschnitte 1b und 2b bewußt parallel, nämlich als eintaktige aufsteigende Quintenzirkel unter Heranziehung einer aus dem Hauptthema entwickelten Motivik (Quarten [1b] bzw. Terzintervalle [2b]).

Im ersten Satz der (ebenfalls 1786 geschriebenen) „Prager“ Symphonie KV 504 verwendet Mozart wiederum eine zweiteilige strukturelle Anlage:

Beispiel 3: 1. Satz der *D*-dur-Symphonie KV 504 von Mozart

Abschnitt	1a (vgl. T. 43)	1b (vgl. T. 41–42 <sup>4</sup> )
Tonart	<i>A-D-</i>	<i>G/h-D-</i>
Takte	143	156
Abschnitt	2a (vgl. T. 55)	2b
Tonart	<i>fis-H-e-A-D-</i>	<i>G</i> aufwärts nach <i>a-h-D</i>
Takte	162	172                      181

Auch hier ähneln sich auf anmutig symmetrische Weise die absteigenden Quintenzirkel der Abschnitte 1a und 2a, sowie die dynamisch aufsteigenden Spiralen von 1b und 2b (mit Betonung des gleichen subdominantisches Kernpunktes *G* in T. 156 und 172). Andererseits erzeugt die Verwendung der unmittelbar vorhergehenden Motivik<sup>5</sup> (so des T.43-Motivs in Teil 1a und 1b und des T.41–42-Gedankens in 1b und 2a) eine wachsende kontrapunktische Verflechtung, die schließlich sogar die Wirkung der Reprise in T. 181 bzw. 208 (mit *ais*-Umschreibung in T. 209, 2. Violine und einer regelrechten Modulation nach *B*-dur in T. 220–221) erheblich beeinträchtigt und zu einer machtvollen Schlußsteigerung in der Coda, T. 282–296, führt.

Wie so oft beim späten Mozart ähnelt auch in dieser Sinfonie die Durchführung des Finales derjenigen des ersten Satzes (Teil 1a [T. 152f.]: *A-E-Fis*; Teil 1b [T. 176f.]: *h-E-a-D*; Teil 2a [T. 184f.]: *G-D* und wiederum mit abgekürztem Quintenzirkel nach *E-Fis*; Teil 2b [T. 210–216]: *G-H-e-A-D*). Wiederum wirken Oberterz (*fis*) und Subdominante (*G*) als harmonische Gegenpole, diesmal innerhalb einer streng symmetrischen Phrasierung (32 und 32 bzw. 24+8 und 26+6 Takte). Auch diese Durchführung hat Mozart mehrmals überarbeitet: eine ausgestrichene fünftaktige Stelle in der autographen Partitur, T. 200f.<sup>6</sup>, zeigt, daß Mozart ursprünglich

<sup>4</sup> Dieses Achtelostinatomotiv ist bereits in T. 16–17 der langsamen Einleitung vorgebildet und kehrt außerdem in der Ouvertüre zur *Zauberflöte* KV 620 wieder.

<sup>5</sup> Das sogenannte „Salzburger Skizzenblatt“ zum ersten Satz KV 504 (veröffentlicht in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV: Orchesterwerke, Werkgruppe 11: Sinfonien*, Band 8, vorgelegt von F. Schnapp und L. Somfai, Kassel 1971, S. 122–125) weist eine ursprünglich anderslautende Motivanordnung auf: das Hauptthema aus T. 37 in T. 143, das Sechzehntelmotiv aus T. 55 in T. 156, und das Achtelmotiv aus T. 41 in T. 172.

<sup>6</sup> Vgl. die Ausgabe dieser fünf Takte in T. Kroyers Eulenburg-Edition (Leipzig 1931), S. VIII.

beabsichtigte, den Teil 2b zehn Takte früher anzufangen, mit dem einfachen absteigenden Quintenzirkel *Fis-H-e/E*, der Teil 1b noch mehr entsprochen hätte.

Analoge Doppelspiraltechniken begegnen uns bei Mozart sodann im Höhepunktartigen Finale des (wiederum 1786 komponierten) Streichquartetts in *D*-dur KV 499. Wie im ersten Satz von KV 504 beeinflusst die Durchführung noch die kühne harmonische Gestaltung des Reprisesbeginns:

Beispiel 4: Finale des Streichquartetts in *D*-dur KV 499 von Mozart

Durchführung:	Triolenthema (aus T. 1f.)	Achtelmotiv (aus T. 52)	Achtelmotiv über Triolenthema
Tonarten	<i>A-D</i>	<i>G-a-h</i>	<i>Fis-H-E-A-D</i>
Takte	150	171	181
Durchführung:		Achtelmotiv	Triolenthema über Achtelmotiv
Tonarten		<i>G-h</i>	<i>Cis-Fis-H-E-A-D</i>
Takte		186	192      197

---

Reprise:	Überleitungsmotiv (T. 24) über Triolenthema	Triolenthema über Triolenvariante des T.24-Motivs
Tonarten	<i>F-C-G-D-A-E-H-Fis</i>	<i>Cis-Fis-H-E-A-D</i>
Takte	245	257      262

Bemerkenswert, wie die kontrapunktischen Verflechtungen auch hier mit den harmonischen Kehrschnecken parallel verlaufen, so in T. 181 und dessen Spiegelbild in T. 192 und 257. Außerdem wird die Subdominante *G*-dur stets (T. 171 und 186) durch das Achtelmotiv aus T. 52 gekennzeichnet.

Eine vergleichbare harmonische Kühnheit (so die Verwendung des Tritonus *Cis* und seiner Dominante *Gis*), die mit einer stets anschwellenden Satzdicke einhergeht, findet man sodann im Finale der Symphonie in *g*-moll KV 550 von Mozart:

Beispiel 5: Finale der Symphonie in *g*-moll KV 550 von Mozart

Abschnitt	1a (hinaufsteigend)	1b (hinabsteigend)
Verarbeitung des Hauptthemas	<i>unisono</i>	<i>akkordisch</i> begleitet
Tonarten	<i>B-f-c-g-d-E</i>	<i>A-D-G-C-f-B-Es</i>
Takte	125	135      147
Abschnitt	2a (hinaufsteigend)	2b (hinabsteigend)
Verarbeitung des Hauptthemas	<i>imitatorisch</i>	<i>imitatorisch</i>
Tonarten	<i>c-g-d-a-e-h-Fis-Gis</i>	<i>Cis-Fis-H-E-A-D-g</i>
Takte	161	191      207

Auch vom späten Haydn gibt es mehrere an Mozart erinnernde Beispiele doppelspiraler Durchführungen, die allerdings die harmonische und stilistische Integrität des Satzgefüges betonen, so im ersten Satz der Symphonie Nr. 103 in *Es*-dur. Auch hier entsprechen sich Abschnitte 1a (T. 94–104, *B-Es-c-As-f*) und 2a (T. 132–143, *As-Es-c-As-f-Des*, wiederum auf dem Hauptthema gegründet), sowie 1b (T. 104–112, *As-Es-b-f-c-g*) und 2b (T. 144–159, *Des-es-f-B-Es*, mit ähnlichen Sechzehntelrhythmen). Damit die formale Struktur noch symmetrischer ausfällt, fügt Haydn einen überleitenden Mittelabschnitt (T. 112–131) ein, der die

langsame, mit dem Hauptthema urverwandte Einleitung (samt ihrer *f*-moll-Tendenzen!) wiederaufgreift. Ebenso ist der erste Satz des „Kaiserquartetts“ op. 76, 3 von Haydn in diesem Zusammenhang zu nennen. Auch hier wird eine harmonische Doppelspirale (*G* [T. 45] / *E-a-d-G-C* [T. 51]–*G-d-a-E* [T. 55]–*a-d-G-C* [T. 57]–*d-E* [T. 65]–*C* [T. 79]) mit mehreren falschen Reprisen (T. 51 und 57 in der *C*-Tonika) verwoben. Außerdem wird die symmetrische Form durch die Hervorhebung der Oberterz *E* und die Verwendung eines punktierten Kontrasubjektes zu Beginn (T. 45f.) und am Ende (T. 68f.) gewährleistet.

Auch Beethoven hat sich in seiner zweiten Schaffensperiode (ca. 1803–1814) mehrmals mit dem Problem analoger Doppelspiralen auseinandergesetzt, wenngleich auf charakteristisch dramatisch-lineare Weise. Wie beim späten Mozart wird der zweite Zirkel zum eigentlichen Satzhöhepunkt, so im ersten Satz der „Eroica“:

Beispiel 6: 1. Satz der 3. Symphonie op. 55 von Beethoven

Abschnitt	Überleitung	1a	1b
Thema	Hauptthema (T. 3)	Nebenthema (T. 45)	Hauptthema
Tonarten	<i>B-f</i>	<i>G/C</i>	<i>c-d-g-c-f-b</i>
Takte	152	166	178 198 211
Abschnitt	2a (:1a)		2b (:1b)
Thema	Nebenthema (ab T. 236: Fugato)	Hauptthema-variante (T. 7–15)	Hauptthema
Tonarten	<i>Es/As-f-c-g-d-a</i>	<i>e-a</i>	<i>C-Des-D-Es</i>
Takte	220 236	284	300 316

Ein noch konzentrierteres Beispiel erscheint im ersten Satz der 5. Symphonie op. 67 von Beethoven (Teil 1, T. 124–180: *Es-C-f-c-g*; Teil 2, T. 180–254: *G-C-f-b-Fis-G-c*). Der äußere Modulationsablauf wird hier auf nur drei Harmonieträger – Tonika (*c*), Subdominante (*f*) und Dominante (*G*)– beschränkt; außerdem erzeugt die lineare Bewegung *f-Fis-G* gegen Ende des zweiten Abschnittes einen eindrucksvollen Satzhöhepunkt während der Auflösung nach *G* und *c* (T. 254).

Unter den Komponisten der Folgezeit hat sich vor allem Schubert mit harmonischen Doppelspiralen beschäftigt, so im ersten Satz der 8. Symphonie in *h*-moll aus dem Jahre 1822:

Beispiel 7: 1. Satz der 8. Symphonie von Schubert

Abschnitt	Überleitung	1 (Hauptthema)
Tonarten	<i>G/H</i>	<i>e-C-D-E-Fis-cis-Gis-H</i> (Baß)– <i>H</i>
Takte	104	114 134 146 153 154 169
Abschnitt		2 (Hauptthema)
Tonarten		<i>e-h-fis-h-e-(C)-h</i>
Takte		170 184 194 218

Wiederum besticht die harmonische Beschränkung auf Tonika (*h*), Subdominante (*e*) und Dominante (*fis*) sowie die aus dem Hauptthema gewonnene motivische Geschlossenheit. Beide Ebenen werden zudem dadurch vereint, daß Schubert die aufsteigenden Zirkel (T. 114, 170, stets auf *e* anhebend) mit dem ersten, aufstrebenden Teil des Hauptthemas (aus T. 1–2), die hinabgleitende Spirale von 184 (vgl. das



ebenso auf *fis* anhebende, fallende Motiv in T. 134) aber mit dem sinkenden Schlußabschnitt des Hauptthemas (vgl. T. 3–8) in Verbindung bringt.

Als abschließendes Beispiel einer frühromantischen Doppelspirale sei noch der erste Satz der 4. Symphonie op. 90 von Mendelssohn angeführt:

Beispiel 8: 1. Satz der 4. Symphonie op. 90 von Mendelssohn

Abschnitt	1a	1b		
Thema	Überleitung (vgl. T. 90)	Neues Thema ( <i>Fugato</i> , vorwiegend in den Streichinstrumenten)		
Tonart	<i>E–a–d</i>	<i>d–a–e</i>		
Takte	187 195	202 230		
Abschnitt	2a			
Thema	Neues Thema (Streicher)	Hauptthema (vgl. T. 3) (Bläser)	Neues Thema (Streicher)	Hauptthema (Bläser)
Tonart	<i>Fis</i>	<i>H</i>	<i>E</i>	<i>A–D–C/G</i>
Takte	238	246	250	254 262
Abschnitt	2b			
Thema	Hauptthema	Neues Thema (Tutti)	Überleitung	Hauptthema
Tonart	<i>C–D</i>	<i>e–fis/Cis</i>	<i>D–fis</i>	<i>A</i>
Takte	266	274	332	346

Wiederum ist der zweite Abschnitt höhepunktartig gestaltet; dabei werden gegensätzliche orchestrale Klangfarben, in beide Richtungen auseinanderlaufende Zirkel (vgl. die tonal eindeutigeren Bereiche *E*, *a* und *d* im ersten Abschnitt mit den zusätzlichen Quintenmodulationen *Fis–H–E* bzw. *D–G–C* im zweiten Teil) sowie die dynamisch aufstrebende (und echt Beethovensche) lineare Bewegung, T. 266–290, eingesetzt.

\*

Aus obigen Ausführungen wird ersichtlich, daß viele Durchführungen der Klassik und Romantik dem restlichen Satzgefüge an Struktur und sorgfältiger harmonischer Gestaltung nicht nachstehen. Dabei spielen Terzen- und Quintenzirkel eine wichtige Rolle als musikalische Bindeglieder zwischen den jeweiligen formalen Stützpfählern der einzelnen Sätze und mitunter eines ganzen zyklischen Werkes. Im Verein mit anderen parallel verlaufenden motivischen und satztechnischen Merkmalen (z. B. *Fugato*-Techniken oder sonstigen kontrapunktischen Verflechtungen) gestatten uns diese Harmonienzirkel einen wertvollen Einblick in den Schaffensprozeß des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.