

Das Spiel mit der Kadenz*

von Danuta Mirka, Kattowitz

1. Die große Bravour-Kadenz: Ursprung und Gestalt

In der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, die ihre Begriffe aus der Rhetorik entlehnt hatte, wurde musikalische Form als eine syntaktische Hierarchie definiert. Ähnlich wie eine Rede mittels sogenannter ‚Ruhepunkte des Geistes‘ in Paragraphen, Sätze und Phrasen unterteilt wurde, sollte auch der Verlauf eines musikalischen Stückes mittels verschiedener Endungen oder Zäsuren artikuliert werden, die ihn in Hauptperioden, Perioden, Sätze, Abschnitte und Einschnitte vollständig aufteilten. Aus diesem Grund bilden Endungsformeln – oder, wie man in der damaligen Musiktheorie sagte, „Endigungsformeln“ bzw. „Endigungen“ – neben der Dauer das wichtigste Charakteristikum eines jeden melodischen Teils. Jeder Kompositions-Traktat widmete ihr eine ausführliche Beschreibung.¹

Unter diesen verschiedenen Endungsformeln ist die Kadenz besonders wichtig, weil sie eine Zäsur des Satzes und folglich der ganzen Periode bildet. Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff der Kadenz jedoch nicht in seinem heutigen, bloß harmonischen Sinne, sondern für eine melodische Formel verwendet, die sich auf ein harmonisches Muster stützt und zur vollkommensten Form der Schluss-tonika mit dem Grundton in Oberstimme und Bass führt. In seinem *Versuch einer Einleitung zur Composition* beschreibt Heinrich Christoph Koch die Kadenz als eine aus drei Noten bestehende Formel – der dritten, der zweiten und der ersten Stufe der gegebenen Tonart –, die von D_4^6 , D^7 und T unterstützt werden,² wobei

„die erste [Note], die die Vorbereitungsnote des Tonschlusses macht, in den guten Tacttheil zu stehen kömmt. Die zweyte Note der Tonschlussformel ist die Cadenznote, die in dem schlechten Tacttheile den bevorstehenden Fall in den Hauptton macht [...] und nach dieser folgt wieder in dem guten Theile des Tactes der Schluss-ton, oder die Cäsurnote der Cadenz“.³

Aufgrund dieser grundlegenden Gestalt der Kadenz haben sich in der kompositorischen Praxis des 18. Jahrhunderts viele eigenartige Kadenzformen entwickelt, die besonders für einzelne Stile und Gattungen geeignet waren und deshalb fast als ihre Kennzeichen angesehen werden können. Unter allen diesen Kadenzformeln der klassischen Musik ist jene, die sich von der virtuosen Schlusskadenz der improvisierten Solo-Kadenz in Klavierkonzerten ableiten lässt, die stärkste und am meisten verbreitete.⁴ Sie besteht

* Dieser Text entstand im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg, der mir dankenswerterweise durch ein Stipendium der Humboldt-Stiftung ermöglicht wurde. Er bildet ein Teil eines umfassenderen Projektes *Musik als Spiel*, das der Kommunikation zwischen dem Komponisten und dem Zuhörer im ausgehenden 18. Jahrhundert gewidmet ist. Eine erste Fassung des Textes wurde während des 2. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie in München, 10.–13.10.2002, vorgetragen.

¹ Das gilt insbesondere für die Traktate von Joseph Riepel (*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Kap. 2: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt/M. u. Leipzig 1755, S. 36–57) und Heinrich Christoph Koch (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig 1787, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969, S. 384–424).

² Um eine unnötige Komplikation für den Leser zu vermeiden, benutze ich hier und im Folgenden die heutige Benennungen der Akkorde, obwohl sie historisch unangemessen sind.

³ Bd. 2, S. 419–420.

⁴ Zur Entstehung und Struktur dieser Kadenzformel, siehe Danuta Mirka, „The Cadence of Mozart’s Cadenzas“, in: *The Journal of Musicology* (in Vorbereitung).

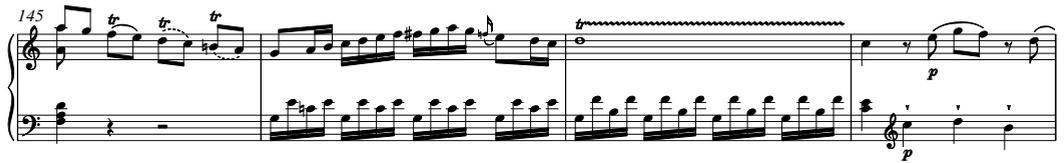
aus den folgenden vier Akkorden: der Subdominante in der Form S^6 , dem Dominant-Quartsextakkord (D_4^6), seiner Auflösung in den Dominantseptimakkord (D^7) sowie der Tonika (T). Jeder Akkord ist zudem mit einer typischen Bewegungsrichtung der Oberstimme verbunden: S^6 mit einer sinkenden, die D_4^6 dagegen mit einer steigenden Bewegung. Dieser Aufstieg auf D_4^6 führt gewöhnlich bis in den Grundton des Akkordes in hoher Oktave und der Schritt zu D^7 wird normalerweise durch eine kleinere Figur überbrückt, die das Ende des Aufstiegs mit dem Triller auf der zweiten Stufe der Tonart verknüpft. Die Kadenz tritt fast immer in geradtaktigem Metrum auf, wobei die Akkorde zwar dieselbe Dauer, doch wechselnde Werte haben: schwach – stark – schwach – stark. Das heißt, dass die Subdominante und der Dominantseptimakkord auf schwache Schläge fallen, der Quartsextakkord und die Tonika hingegen auf starke Schläge. Das stimmt mit dem metrischen Verlauf der Kadenz in Kochs oben zitierter Beschreibung überein, nach der die dritte und erste Stufe mit den „guten Tacttheilen“ verbunden sind und die zweite Stufe mit dem „schlechten Tacttheil“. In der hier beschriebenen Kadenz werden jedoch diese Verhältnisse aus dem Takt auf den Großtakt übertragen.⁵ Es ist bemerkenswert, dass eine solche Möglichkeit von Koch selbst als „vergrößerte“ Form der Kadenz bezeichnet wurde, in der „sowohl die Vorbereitungsnote, als auch die Cadenznote statt eines Tacttheils einen ganzen einfachen Tact einnimmt“.⁶ Den Begriffen der von Koch repräsentierten Musiktheorie des 18. Jahrhunderts entsprechend ist also diese Kadenz ein Tonschluss, der durch Nebennoten und einen subdominantischen Auftakt „vergrößert“ wurde.

Ein weiteres obligatorisches Charakteristikum der Kadenz ist die Begleitung mit der gleichmäßigen Wiederholung der Bassnote unter D_4^6 und D^7 . Auf dem Klavier werden diese Wiederholungen meist als Alberti-Bässe ausgeführt. In Konzerten, wo das Soloinstrument vom Orchester begleitet wird, können sie in Form von Repetitionen erscheinen. Die Subdominante dagegen wird normalerweise nur von einem einzelnen Akkord begleitet und bildet einen Auftakt für den folgenden Großtakt, in dem die typische Begleitfigur der linken Hand beginnt. Alle typischen Züge dieser für die Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts höchst charakteristischen Kadenz findet man im 1. Satz von Mozarts Klaviersonate C-Dur KV 309 (Bsp. 1, S. 19). Ein solcher Prototyp lässt sich jedoch in Einzelfällen mehr oder weniger stark variieren. In der Begleitung fangen beispielsweise die Wiederholungen oft erst auf dem Septakkord an. In der Oberstimme ist nur der Triller, der eigentliche Kern der Kadenz, absolut obligatorisch und durch keine andere Figur zu ersetzen.⁷ Die melodische Bewegung über Subdominante und Quartsextakkord lässt sich in Gestalt verschiedener Tonleitern oder Läufe oder als Kombination aus beidem darstellen, woraus sich eine Vielfalt idiomatischer pianistischer Figurationen ergibt. Auch wenn die melodische Richtung des Prototyps an diesen zwei Akkordstationen nicht immer bewahrt ist, bleibt die Identität der Kadenz

⁵ Dass das Phänomen des Großtaktes oder „Taktgruppen-Metrum“ – wenn auch nicht so genannt – schon im 18. Jahrhundert bekannt war, erweist überzeugend Claudia Maurer Zenck (*Vom Takt. Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien 2001, S. 251 ff.). Um es in Notenbeispielen zu veranschaulichen, benutze ich die graphische Technik, die von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff (*A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge/Mass. 1983) entwickelt worden ist.

⁶ Koch, Bd. 2, S. 421.

⁷ Der Triller erscheint in Kochs *Versuch* bei allen Beispielen der vergrößerten Kadenz (vgl. Bd. 2, S. 421–422).



Bsp. 1: Prototyp der großen Bravour-Kadenz: Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 309, 1. Satz, T. 145–148

doch stets erhalten. Geht man noch einen Schritt rückwärts zur ersten Akkordstation, zeigt sich, dass selbst die prototypische S^6 gelegentlich durch andere Formen der Subdominante – S , S_5^6 – oder durch Formen der Doppeldominante (D^7 oder $D_9^{7>}$) ersetzt werden kann. Obligatorisch sind lediglich die sechste Stufe der gegebenen Tonart in der Oberstimme und die vierte Stufe – diatonisch oder alteriert – im Bass.

Im Sinne von Robert O. Gjerdingen⁸ und Lawrence Zbikowski⁹ lässt sich diese Kadenz als Schema bzw. kognitive Kategorie beschreiben, d. h. – so Gjerdingen – als eine Kette von Elementen, bei denen man nach der Erkennung des ersten Elements die folgenden Elemente erwartet. Alle konventionellen Formeln weisen die Eigenschaft eines Schemas auf. Im Folgenden werde ich das oben beschriebene Schema „große Bravour-Kadenz“ nennen. Der von Zbikowski stammende Begriff der „kognitiven Kategorie“ ist für die Beschreibung dieser Kadenz aus anderen Gründen nützlich. Zbikowski verwendet ihn zwar in Bezug auf Motive als Einheiten, die der Zuhörer sich im Verlauf eines einzelnen Stücks aneignet und als prototypische Gestalten im Gedächtnis speichert. Er kann aber auch für solche allgemeinen konventionellen Formeln verwendet werden, die ebenfalls aus vielen Varianten destilliert werden, nur dass jene Varianten nicht aus einem einzelnen Stück, sondern aus der Kenntnis vieler Stücke im Rahmen eines breiteren musikalischen Repertoires stammen. Infolgedessen zeigt die Bravour-Kadenz dieselbe Struktur wie die von Zbikowski beschriebenen kognitiven Kategorien mit dem Prototyp im Zentrum und seinen Varianten zur Peripherie hin. Bei der großen Bravour-Kadenz kommt hinzu, dass sie eine innere zeitliche Dynamik besitzt: Die Variationen können am Anfang größer, am Ende dagegen geringer sein, woraus sich interessante Konsequenzen für die Erkennbarkeit der Kadenz und für ihre Manipulationen ergeben, mit deren Hilfe Komponisten mit den Erwartungen des Zuhörers spielen.

Die große Bravour-Kadenz kann auf zweierlei Weisen manipuliert werden. Erstens können solche Manipulationen als innere Störungen des Schemas erscheinen; in dieser Form bilden sie lediglich lokale Erscheinungen. Zweitens können sie auf Veränderungen der Kadenz-Funktion im formalen Prozess des Stückes beruhen, wobei sie eine Rolle im globalen Spiel mit der musikalischen Form annehmen. Bemerkenswerterweise treten beide Typen von Manipulationen kaum in Konzerten, Sonaten oder anderen Gattungen der Instrumentalmusik auf, die für gewöhnlich Gelegenheiten für virtuose solistische Darbietungen bilden. Hier ist die Kadenz fast immer in ihrer regulären Gestalt verwendet.¹⁰ Stattdessen ist die spielerische Behandlung fast ausschließlich in Streich-

⁸ Robert O. Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia 1988.

⁹ Lawrence Zbikowski, „Musical Coherence, Motive, and Categorization“, in: *Music Perception* 17 (1999), S. 5–42; ders. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York 2002.

¹⁰ Ausnahmen können zwar gefunden werden, wie etwa in Mozarts Klavierkonzert Es-Dur KV 449 (1. Satz: T. 319–320) und G-Dur KV 453 (1. Satz: T. 317–319).

quartetten bzw. -quintetten zu finden. Die Beispiele hierzu (vgl. Tabelle 1, S. 23) findet man in der Streicherkammermusik Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts und sie begegnen einem gehäuft seit 1787, also in den letzten Jahren ihrer Bekanntschaft und Freundschaft in Wien. Die Chronologie ihres Auftretens lässt vermuten, dass Mozart das Spiel mit der Kadenz von Haydn gelernt hat. Das Vorkommen der großen Bravour-Kadenz in Streichquartetten und -quintetten weist übrigens auf konzertierende Elemente in diesen Gattungen hin. Obgleich sich die weitere Geschichte der Streicherkammermusik in der Richtung der Gleichberechtigung der Instrumente mit verstärkter motivischer Arbeit entwickelte, wurde die Kammermusik des 18. Jahrhundert noch lange stark von der Virtuosität der ersten Geiger geprägt. Haydns Streichquartette Op. 9, die vermutlich für Luigi Tomasini, den besten Violinisten des Esterhazy-Orchester, geschrieben wurden, sowie die Opera 54, 55 und 64 für Johann Tost, einen anderen ausgezeichneten Geiger desselben Orchesters, sind dafür die besten Beispiele. In solchen Quartetten für einen Virtuosen und drei begleitende Musiker war die große Bravour-Kadenz mehr als angebracht.¹¹

2. Das lokale Spiel

Das lokale Spiel mit der großen Bravour-Kadenz kann auf verschiedenste Art und Weise erfolgen. Im Weiteren werde ich mich auf Brechungen beschränken, also auf Fälle, in denen ein erwarteter Akkord durch einen anderen ersetzt wird (vg l. Tabelle 2, S. 24). Da der Prototyp dieser Kadenz aus vier gut definierten Elementen besteht, die in metrisch koordinierter Weise aufeinanderfolgen, unterscheidet er sich von den einfachen Schlussformeln, die nur an den letzten Akkordstationen durch einen Trugschluss aufgebrochen werden könne, darin, dass er an nicht weniger als drei Punkten gebrochen werden kann: nach dem Dominantseptakkord, nach dem Quartsextakkord und nach der Subdominante. Am häufigsten wird bei diesen Kadenzbildungen die abschließende Tonika durch einen anderen Akkord ersetzt. Eine solche Brechung der Kadenz im letzten Moment vor ihrer erwarteten Vollendung bewirkt eine außerordentlich große Überraschung. Wie die Tabelle zeigt, führt sie aber nur selten zum Trugschluss im Sinne der Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts. Für Johann Philipp Kirnberger ist der Trugschluss oder ‚inganno‘, wie er ihn nennt, ein Ersetzen der Tonika durch Tp oder tG.¹² Nach Koch stellt der Trugschluss die Ersetzung einer erwarteten durch eine unerwartete Note in der Oberstimme oder im Bass dar.¹³ Wenn diese ‚Ersatz‘-Note im Bass erscheint, können nicht nur Tp und tG sondern auch T₃ folgen, tritt sie in der Oberstimme auf, erhält man eine T in Grundstellung. In der Tabelle treten aber noch weitaus ungewöhnlichere Ausweichungen auf wie die Molltonika, die Mollsubdominante oder auch die verkürzte Doppeldominante (D₇). Solche Möglichkeiten des Tonika-Ersatzes wurden erst im 19. Jahrhundert ausführlich beschrieben, etwa in Antonin Reichas *Traité de haute*

¹¹ Außer großen Bravour-Kadenz findet man in Haydns Quartetten sogar Fermaten für improvisierte Kadenzen des ersten Violinisten. Siehe dazu Philip Whitmore, *Unpremeditated Art. The Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*, Oxford 1991, S. 150.

¹² Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771, S. 97–98.

¹³ Koch, Bd. 2, S. 444–447.

- 1770 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 9/2, 1. Satz: T. 27–39 und 95–107
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 9/2, 4. Satz: T. 15–24 und 47–56
 Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 9/5, 4. Satz: T. 36–54 und 159–177
- 1771 Haydn, Streichquartett E-Dur Op. 17/1, 1. Satz: 29–41 und 96–108
 Haydn, Streichquartett E-Dur Op. 17/1, 1. Satz: 56–58
 Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 17/2, 1. Satz: T. 26–36 und 88–98
 Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 17/2, 1. Satz: T. 58–63
 Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 17/2, 4. Satz: T. 61–73 und 152–164
 Haydn, Streichquartett c-Moll Op. 17/4, 3. Satz: T. 59–62
 Haydn, Streichquartett c-Moll Op. 17/4, 4. Satz: T. 39–45
 Haydn, Streichquartett G-Dur Op. 17/5, 1. Satz: T. 28–32 und 84–88
 Haydn, Streichquartett D-Dur Op. 17/6, 4. Satz: T. 39–56 und 120–137
- 1772 Haydn, Streichquartett g-Moll Op. 20/3, 4. Satz: T. 27–38 und 88–98
 Haydn, Streichquartett f-Moll Op. 20/5, 1. Satz: T. 41–43 und 129–131
- 1781 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 33/3, 1. Satz: T. 156–162
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 33/3, 4. Satz: T. 157–162
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 33/2, 1. Satz: T. 23–28, 164
- 1787 Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 50/1, 4. Satz: T. 59–64 und 205–214
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 1. Satz: T. 93–100 und 277–284
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 2. Satz: T. 29–31
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 2. Satz: T. 48–53
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 50/3, 1. Satz: T. 34–37 und 105–108
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 50/3, 1. Satz: T. 76–81
 Haydn, Streichquartett fis-Moll Op. 50/4, 1. Satz: T. 49–56 und 169–176
 Haydn, Streichquartett D-Dur Op. 50/6, 1. Satz: T. 34–48 und 135–149
 Haydn, Streichquartett D-Dur Op. 50/6, 2. Satz: T. 19–22
 Mozart, Streichquintett C-Dur KV 515, 3. Satz: T. 52–56 und 112–118
- 1788 Haydn, Streichquartett G-Dur Op. 54/1, 1. Satz: T. 37–40
 Haydn, Streichquartett A-Dur Op. 55/1, 1. Satz: T. 159–164
 Haydn, Streichquartett A-Dur Op. 55/1, 4. Satz: T. 121–124
 Haydn, Streichquartett f-Moll Op. 55/2, 4. Satz: T. 44–46 und 100–102
- 1790 Mozart, Streichquartett F-Dur KV 590, 4. Satz: T. 109–121 und 280–297
- 1791 Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 64 Nr. 3, 1. Satz: T. 58–65 und 159–166
 Mozart, Streichquintett Es-Dur KV 614, 1. Satz: 70–78 und 196–204
 Mozart, Streichquintett Es-Dur, KV 614, 4. Satz: T. 65–72 und T. 248–255
- 1793 Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 71/1, 1. Satz: T. 53–66 und 130–144
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 71/3, 1. Satz: T. 53–62
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 71/3, 1. Satz: T. 89–96 und 262–270
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 74/1, 1. Satz: T. 48–52 und 145–149
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 74/1, 1. Satz: T. 82–84
 Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 74/2, 1. Satz: T. 74–89 und 228–242

Tabelle 1: Spielerische Behandlungen der großen Bravour-Kadenz in der Streicherkammermusik Haydns und Mozarts

Brechung nach D^7 :

1771	Haydn, Streichquartett E-Dur Op. 17/1, 1. Satz: T. 31	T_3
	Haydn, Streichquartett E-Dur Op. 17/1, 1. Satz: T. 58	tG
	Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 17/2, 1. Satz: T. 29 und 91	\mathbb{D}^7
	Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 17/2, 1. Satz: T. 61	t $\mathbb{D}_{D3}^V >$
1772	Haydn, Streichquartett f-Moll Op. 20/5, 1. Satz: T. 43	Tp
	Haydn, Streichquartett f-Moll Op. 20/5, 1. Satz: T. 131	tG
1781	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 33/3, 1. Satz: T. 160	\mathbb{D}^7
1787	Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 50/1, 4. Satz: T. 64	s
	Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 50/1, 4. Satz: T. 214	\mathbb{D}^7
	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 2. Satz: T. 31	t
	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 2. Satz: T. 53	\mathbb{D}^7
	Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 50/3, 1. Satz: T. 105	Tp
	Haydn, Streichquartett D-Dur Op. 50/6, 1. Satz: T. 38 und 139	tG
1787	Mozart, Streichquintett C-Dur KV 515, 3. Satz: T. 118	Tp
1791	Haydn, Streichquartett G-Dur Op. 64/4, 1. Satz: T. 83	\mathbb{D}^7
1793	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 74/1, 1. Satz: T. 84	t_3

Brechung nach D_4^6 :

1771	Haydn, Streichquartett E-Dur Op. 17/2, 1. Satz: T. 36 und 103	$(D^V)_{Tp}$
1781	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 33/3, 1. Satz: T. 165	D_4^6
1787	Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 50/3, 1. Satz: T. 37 und 108	D_7
	Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 50/3, 1. Satz: T. 81	$(D^7)_{tG}$
1788	Haydn, Streichquartett A-Dur Op. 55/1, 4. Satz: T. 124	D^7
1791	Haydn, Streichquartett G-Dur Op. 64/4, 1. Satz: T. 93	D^7
	Mozart, Streichquintett Es-Dur, KV 614, 4. Satz: T. 72 und 255	D^7
1793	Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 71/1, 1. Satz: T. 57	D^7
	Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 74/2, 1. Satz: T. 85 und 238	D_4^6

Brechung nach S^6 :

1771	Haydn, Streichquartett G-Dur Op. 17/5, 1. Satz: T. 29 und 85	T_3
1787	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 2. Satz: T. 49	D_7
1787	Haydn, Streichquartett fis-Moll Op. 50/4, 1. Satz: T. 50	D^7-T
1790	Mozart, Streichquartett F-Dur KV 590, 4. Satz: T. 109 und 280	$(D^7)_{Sp}$
1793	Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 71/3, 1. Satz: T. 89	D_7-T_3
1793	Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 74/2, 1. Satz: T. 232	T_3

Tabelle 2: Brechungen der großen Bravour-Kadenz in der Streicherkammermusik Haydns und Mozarts

composition musicale.¹⁴ Zwei solche außergewöhnliche Trugschlüsse sind im Finale von Haydns Streichquartett B-Dur Op. 50 Nr. 1 zu beobachten. In der Exposition mündet die Bravour-Kadenz in die Mollsubdominante (Bsp. 2a). In der Reprise wird diese kompakte Form der Kadenz verlängert (Bsp. 2b). Dort beginnt sie mit der Zwischendominante zur Subdominante im T. 205, weshalb die Ostinato-Begleitung nicht erst auf der D^6_4 , sondern bereits auf der Subdominante einsetzt. Infolgedessen wird die ganze Kadenz zu einem unteilbaren Block, dessen Homogenität auch dadurch verstärkt wird, dass jede Akkordstation erneut von einer aufsteigenden Brechung in der 1. Violine gekennzeichnet wird. Obwohl es somit keine sinkende Bewegung auf der Subdominante gibt, ist das Modell der großen Bravour-Kadenz doch unverkennbar.

9[>]
 D^7 D^6_4 D^7 s

Bsp. 2a: Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 50 Nr. 1, 4. Satz, T. 59–65

(D^7)₃ S D^7 D^6_4

D^7 D^7

Bsp. 2b: Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 50 Nr. 1, 4. Satz, T. 205–215

¹⁴ Antonin Reicha, *Traité de haute composition musicale*, Paris 1824–26; hrsg. v. Carl Czerny als *Vollständiges Lehrbuch*, Bd. 3–4, Wien 1832 (vgl. Bd. 3, S. 686–694). Ausführende Musiker reagierten auf die Neuigkeiten der kompositorischen Praxis viel empfindlicher als die Theoretiker. Bereits 1789 nannte Daniel Gottlob Türk in seiner *Klavierschule* den Trugschluss auf der Doppeldominante unter den von ihm sogenannten *cadenze d'inganno*, und am Ende seines Beispiels schrieb er „etc.“, was vermuten lässt, dass er noch ungewöhnlichere Trugschlüsse erlaubte (Leipzig u. Halle 1789, Faks.-Nachdr. hrsg. v. Erwin R. Jacobi (= *Documenta musicologica* XXIII), Kassel 1962, S. 352).

Damit steigt auch die Erwartung an die Dominante in T. 212, sich in die Tonika aufzulösen. Um so stärker wird jedoch diese Erwartung enttäuscht, wenn in T. 214 statt der Tonika der verkürzte Septakkord der Doppeldominante \mathbb{N}^7 hereinbricht.

Diese Doppeldominante wirft die Frage nach der Hierarchie der verschiedenen Trugschlüsse auf. Intuitiv entspricht diese Hierarchie der harmonischen Distanz der Akkorde, die im Trugschluss erscheinen, wobei zunächst zu entscheiden wäre, welche Distanz eigentlich bestimmt werden soll: die Distanz zum vorangegangenen Dominantseptakkord, der tatsächlich erklingen ist, oder jene zur erwarteten Schluss-tonika, die nicht erklingt, sondern gerade vom Trugschluss ersetzt wird? Das Beispiel der Doppeldominante macht deutlich, dass hier die Distanz zur Tonika gemeint ist. Die Doppeldominante ist zwar mit der vorhergehenden Dominante eng verwandt, trotzdem ruft sie eine große Überraschung hervor, weil sie von der erwarteten Lösung in die Tonika weit entfernt ist. Dabei ist die harmonische Distanz nicht der einzige Faktor, der die Hierarchie der Trugschlüsse bestimmt. Wenn es um nichts anderes als die bloße Distanz im Quintzirkel ginge, wäre die Doppeldominante nicht überraschender als der von Kirnberger angegebene Molltonikagegenklang tG. Doch die nach der Dominante folgende Doppeldominante kehrt die erwartete Richtung des harmonischen Verlaufs um. Somit ist nicht nur die Distanz des Akkordes zur erwarteten Tonika, sondern auch die umgekehrte ‚kinetisch-harmonische‘ Energie für den Schock des Trugschlusses verantwortlich. Im Beispiel 2a betrifft diese Umkehr auch den konkreten zeitlichen Verlauf der Kadenz, da die Doppeldominante zum Beginn des harmonischen Schemas der Bravour-Kadenz zurückkehrt (T. 208): $\mathbb{N}^9 > -D_4^6 - D^7 - \mathbb{N}^7$. Außerdem steht dieser Trugschluss quer zu weiteren Aspekten der Erwartung, von denen der wichtigste gewiss die Stimmführung ist, also die Frage, wie viele Stimmen bei einem Trugschluss von der erwarteten Stimmbewegung abweichen. In einem einfachen Trugschluss auf der Tonikaparallele kommt nur der Bass vom Muster des authentischen Schlusses ab, während im Beispiel 2b von Haydn nicht weniger als drei Stimmen davon abweichen. Es scheint, dass Haydn gerade die Tonikaparallele als Ausgangspunkt dieses außergewöhnlichen Trugschlusses genommen hat, wobei er die Bewegung von Bass und Sopran belässt, die Mittelstimmen dagegen ändert. In der Tat gleicht das Verhältnis des verkürzten Doppeldominantseptakkordes \mathbb{N}^7 zur Tonikaparallele Tp jenem der Tonikaparallele zur Tonika, indem Grundton und Terz des Primärakkords zu Terz und Quinte des Sekundärakkords werden (Bsp. 3a). Dasselbe trifft auf die Mollsubdominante zu: Die Mollsubdominante verhält sich zum Molltonikagegenklang wie der Molltonikagegenklang zur Molltonika (Bsp. 3b). Dennoch hält Haydn offensichtlich die von der Doppeldominante hervorgerufene Überraschung für stärker als die von der Mollsubdominante erzeugte. Das zeigt sich im Finale von Op. 50 Nr. 1 darin, dass er die Mollsubdominante in der Bravour-Kadenz der Exposition benutzt, an der entsprechenden Stelle der Reprise aber die Doppeldominante einsetzt, um den Zuhörer am Ende noch mehr zu überraschen.

Eine seltener anzutreffende Möglichkeit besteht darin, die Kadenz nach dem dominantischen Quartsextakkord (D_4^6) zu brechen. Wie Tabelle 2 zeigt, kann der erwartete D^7 gelegentlich durch seine dritte Umkehrung (Sekundakkord), durch verschiedene Zwischendominanten oder auch durch einen neuen Einsatz des Quartsextakkordes ersetzt werden. Zahlreich sind jedoch auch solche Fälle, bei denen nach dem

a b

T Tp D^7 t tG s

Bsp. 3: Gemeinsame Töne zwischen Tonika und Trugschlussakkorden

S D^9 D^6 D^7 T

Bsp. 4a: Mozart, Streichquintett Es-Dur KV 614, 4. Satz, T. 248–256

tr

Bsp. 4b: Mozart, Streichquintett Es-Dur KV 614, 4. Satz, vom Hörer erwarteter Verlauf der Kadenz

Quartsextakkord der D^7 in der Grundstellung erscheint. Damit zeigt sich besonders deutlich, dass die große Bravour-Kadenz mehr ist als eine harmonische Kategorie und darum auch gebrochen werden kann, indem zwar der erwartete Akkord eintritt, dafür aber andere Parameter des Prototyps nicht erfüllt werden. Als Beispiel dafür habe ich die Bravour-Kadenz aus Mozarts Streichquintett Es-Dur gewählt (Bsp. 4a). Die Einleitung der Kadenz ist sehr emphatisch und zugleich regulär mit der sinkenden Bewegung über der Subdominante und der steigenden Bewegung auf dem Quartsextakkord. Auch die Begleitung folgt dem vertrauten Muster, denn die Ostinato-Repetitionen beginnen regulär auf dem D^6_4 . Sie werden allerdings jedes Mal nur von drei Achtelschlägen markiert (T. 250, 252), weil ein durchlaufendes Ostinato die Faktur der Begleitung zu wuchtig gemacht hätte. Der D^6_4 ist aber ausgedehnt und nimmt doppelt so viel Raum in Anspruch wie die Subdominante, wodurch die Erwartung des Dominantseptakkordes noch mehr gesteigert wird. Wie diese Erwartung eingelöst werden könnte, zeigt Bsp. 4b. Bei Mozart wird die Kadenz genau in diesem Punkt gebrochen und der starke D^7 durch eine schlichtere Akkordform ersetzt, die zwar denselben harmonischen Inhalt besitzt, doch im Piano ohne den für die Bravour-Kadenz wesentlichen Triller und noch dazu ohne Beteiligung der ersten Geige ausgeführt wird (T. 255). Sie gehört schon zur Schlussgruppe, die unmittelbar nach der Brechung einsetzt, und ihre Auflösung in die Tonika ist nicht mehr Teil der Bravour-Kadenz.

Schließlich kann die große Bravour-Kadenz schon nach der S^6 gebrochen werden. Da die Brechung erfolgt, bevor die Kadenz überhaupt festgelegt ist und im Zuhörer noch keine klare Erwartung über die Fortsetzung hervorgerufen wurde, ist dieser Fall sehr selten und äußerst suggestiv. Der Zuhörer spürt die in Reichweite liegende Kadenz, doch sicher ist er nicht. Diese Wirkung liegt einerseits darin begründet, dass der gegebene Abschnitt der Kadenz hier der kürzeste ist, andererseits hängt sie mit der zeitlichen Struktur des Musters zusammen, das zuerst lockerer gefügt erscheint, um gegen Ende immer genauer festgelegt zu werden. Da somit am Anfang die möglichen Variationen zahlreicher als am Ende sind, ist die Erwartung einer Bravour-Kadenz, die sich bloß auf dieses anfängliche Element gründet, ambivalenter. Trotzdem ist dieses Gefühl untrüglich, wenn eine der üblichen Formen der Subdominante auf den richtigen Schlag des Großtaktes fällt und von anderen prototypischen Aspekten begleitet wird. Obwohl das Muster einer regulären, also nicht gebrochenen Bravour-Kadenz am Anfang großen Raum für Variationen lässt, muss diese Vielfalt der Variationsmöglichkeiten beschränkt werden, wenn die Kadenz gebrochen werden soll. Denn der Effekt der Brechung hängt davon ab, dass der Zuhörer das Schema erkennt. Deshalb erfordern die Brechungen sowohl nach dem D^6_4 als auch insbesondere nach der Subdominante, dass die anfänglichen Elemente der großen Bravour-Kadenz so genau wie möglich dem Prototyp entsprechen. Die Brechung nach der Subdominante ist deshalb keine willkürliche analytische Konstruktion, zumal sie vom Zuhörer ohne Mühe wahrgenommen werden kann. Man kann sich davon an Haydns Streichquartett fis-Moll, Op. 50 Nr. 4 (Bsp. 5a), überzeugen. Auf die absteigende Bewegung über der Subdominante in T. 49, die übrigens auffallend dem Prototyp aus Bsp. 1 ähnelt, könnte unmittelbar der Quartsextakkord folgen. Dies spürt der Zuhörer deutlich, nicht nur aufgrund des Subdominantakkordes und der Pause in beiden Unterstimmen, die offensichtlich auf den Einstieg in das Ostinato auf dem Quartsextakkord warten, sondern auch deshalb, weil diese Subdominante auf einen schwachen Schlag des Großtaktes fällt. Der Eintritt des Quartsextakkordes auf dem folgenden starken Schlag erscheint unabwendbar. Der metrische Kontext trägt, im weiteren Umfeld betrachtet, noch stärker zur Erwartung der großen Bravour-Kadenz bei. Beginnt man in T. 44, ist der zur Diskussion stehende Abschnitt bereits sechs Takte lang, die große Bravour-Kadenz würde ihn also zu einer zu erwartenden Länge von acht Takten ergänzen, wobei die zwei fehlenden Takte mit D^6_4 und D^7 gefüllt würden und die Tonika den Anfang der nächsten Periode in T. 52 markierte. Die Erwartung des Zuhörers würde befriedigt, wenn die Spieler nach T. 49 unmittelbar zu T. 54 springen würden, vielleicht mit kleinen melodischen Anpassungen (Bsp. 5b). Doch wird diese Erwartung von Haydn auf höchst spielerische Weise in zwei aufeinander folgenden Schritten getäuscht. Zuerst erscheinen statt des erwarteten Quartsextakkordes ein D^7 und die T als Rest des harmonischen Verlaufs der Kadenz (T. 50). Diese Akkorde treten jedoch vorzeitig und ohne die ihnen eigentlich zukommende Emphase ein, weshalb sie keine Erfüllung, sondern vielmehr eine Auflösung der Kadenz verursachen. Die sinkende Bewegung geht chromatisch weiter, doch ändert sich ihre melodische Figur und verringert sich ihre Geschwindigkeit. Das ergibt einen parodistischen Effekt, als ob der Komponist melodisch und harmonisch zu weit gegangen wäre und, als er es bemerkte, darüber bestürzt wäre. Diese Bestürzung wird

Bsp. 5a: Haydn, Streichquartett fis-Moll Op. 50 Nr. 4, 1. Satz, T. 44–56

Bsp. 5b: Haydn, Streichquartett fis-Moll Op. 50 Nr. 4, 1. Satz, vom Hörer erwarteter Verlauf der Kadenz

fast gestisch durch die Verringerung der rhythmischen Werte und die Chromatik dargestellt. Diese Parodie zeigt ihre besondere Raffinesse darin, dass sie, obwohl sie die Erwartung der Bravour-Kadenz enttäuscht, zugleich die auf dem natürlichen kognitiven Mechanismus gegründete Erwartung der weitergehenden sinkenden Bewegung erfüllt.¹⁵

¹⁵ Der Mechanismus der melodischen Erwartungen wurde von Leonard B. Meyer (*Explaining Music: Essays and Explorations*, Chicago 1973) und Eugene Narmour (*Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago 1977; *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*, Chicago 1990) beschrieben.

Ein zusätzlicher Aspekt dieser Manipulation liegt wieder im Metrum. Zwar wird auf dem Niveau des Taktgruppen-Metrums in T. 50 ein Akzent erwartet, aber diese Erwartung wird nicht eingelöst. Die metrische Orientierung des Zuhörers wird vielmehr verwirrt, indem der regelmäßige Wechsel von starken und schwachen Schlägen erschüttert wird.

In T. 51 wechselt plötzlich das Register, und der dunkel wirkende dominantische Septakkord (D^7) über g bricht herein. Das ist der zweite Schritt der Manipulation. Der neue Abschnitt (T. 52–54) ist in seiner melodischen und harmonischen Faktur ganz vom vorhergehenden Geschehen abgetrennt und stellt einen Einschub oder, wie Koch es genannt hätte, eine Parenthese inmitten der Kadenz dar. Der enigmatische Charakter dieses Einschubs, von den Synkopen bekräftigt, wird durch den Dominantseptakkord erzeugt, der scheinbar in keiner Beziehung zur Tonart A-Dur steht. Erst wenn dieser Akkord in Takt 53 zum verminderten Septakkord als einer verkürzten Doppeldominante übergeht, lässt sich der vorhergehende Akkord im neuen Licht als eine seltene Form der Subdominante in A-Dur, nämlich s^6 mit g als Quartvorhalt, verstehen. Takt 51 wird im Takt 52 wiederholt, darum erwartet man, dass auch Takt 53 mit dem neuen Akkord in Takt 54 wiederholt werde. Stattdessen springt die Musik überraschend zu dem lang erwarteten Rest der großen Bravour-Kadenz (T. 54–56). Das verursacht die zweite metrische Manipulation in diesem Abschnitt, denn auf dem Niveau des Taktgruppen-Metrums erhält der D^6_4 einen Akzent, und so kollidieren in den Takten 53 und 54 zwei aufeinander folgende Akzente miteinander. Auf diese Weise wird jedoch die metrische Situation vor der Brechung restituiert und die in T. 49 angekündigte Bravour-Kadenz schließlich zu Ende gebracht.

Da die Brechung nach der Subdominante beim Zuhörer nur einen vagen Eindruck der herankommenden Bravour-Kadenz erweckt, wird ihr Effekt erst dadurch erfüllt, dass nach der spielerischen Umleitung die Musik schließlich zum regulären Verlauf der Kadenz zurückkehrt. Die obligatorische Rückkehr zur großen Bravour-Kadenz ist somit eine Besonderheit der Brechung nach der Subdominante und erscheint in allen in der Tabelle genannten Fällen dieser Art.

3. *Das globale Spiel*

Wie schon früher bemerkt, kann das Spiel mit der Kadenz nicht nur ihr Schema, sondern auch ihre Funktion und Stelle in der Form betreffen. Diese zweite, formale Art von Manipulationen bezieht sich also auf das globale Niveau der Erwartungen, die auf den Kenntnissen der formalen Schemata aufbaut. Folglich sind diese globalen Erwartungen bewusst, und dadurch unterscheiden sie sich von den intuitiven Erwartungen des lokalen Niveaus. Sie können aber nur dann entstehen, wenn der Zuhörer die entsprechenden Kenntnisse besitzt.

Aus der Vorstellung der musikalischen Form als syntaktischer Hierarchie kann man entnehmen, an welcher Stelle die große Bravour-Kadenz erwartet werden konnte. Weil sie die stärkste Kadenzformel bildet, ist sie für den strukturellen Schluss des ganzen Stückes oder eines seiner autonomen Teile geeignet. Im Verlauf der Sonatensatzform trifft diese Situation am Ende der Exposition oder, wie Koch diesen Teil nannte, des

ersten Hauptperioden zu. Die große Bravour-Kadenz wird hier verwendet, um den im Verlauf dieses Teiles erreichten neuen tonalen Bereich endgültig zu bestätigen und zu beschließen. Der Logik des Sonatensatzes gemäß wird sie dann auch am Ende der Reprise (der dritten Hauptperioden) wiederholt.¹⁶ An beiden Stellen formt die Bravour-Kadenz das Ziel eines längeren musikalischen Verlaufs in Gestalt eines ununterbrochenen Spannungsbogens. Dass diese Kadenz den strukturellen Schluss bildet, heißt jedoch nicht, dass sie die letzte Kadenz ist. Normalerweise fordert die Kraft dieser Kadenz, dass sie von einem Anhang gefolgt wird, der eine Auskomposition der Schluss-tonika bildet und mit der Kadenz eine Elision formt. Die Möglichkeit dieses Anhangs ist in der metrischen Struktur der Kadenz vorgesehen, wo die Tonika auf den Beginn des neuen Großtaktes fällt und folglich nicht nur als Ende sondern auch als Anfang fungieren kann.

Die große Bravour-Kadenz im globalem Sinne spielerisch zu behandeln, würde bedeuten, sie in einem unangemessenen Moment bzw. ohne eigentliche Vorbereitung einzuführen. Diese Manipulation auf formalem Niveau könnte entweder durch eine reguläre Kadenz bewirkt werden oder aber mit ihrer Brechung, Auslösung, Ausdehnung oder anderen lokalen Manipulationen zusammengehen.¹⁷ Ein solches globales Spiel mit der Kadenz ist jedoch fast ausschließlich in Haydns Streichquartetten zu beobachten. Hier liegt ein wichtiger Unterschied zwischen Haydn und Mozart. Mozart verwendet die spielerischen Behandlungen für gewöhnlich nur als lokal begrenzte Besonderheit, ohne sie weiter formal auszuarbeiten; von Haydn werden sie dagegen auf strategische Weise für formale Abenteuer benutzt. Um das zu veranschaulichen, möchte ich noch einmal auf zwei oben besprochene Beispiele aus Haydns Op. 50 zurückzugreifen und sie jetzt im weiteren Kontext betrachten.¹⁸

In Op. 50 Nr. 4 erscheint die Bravour-Kadenz, nachdem Haydn schon in T. 43/44 einen strukturellen Schluss der Exposition in A-Dur, der Tonart des Seitensatzes, versucht hatte. Nach dem emphatischen Thema des Seitensatzes ist jene frühere Kadenz allerdings unfähig, die Rolle des Schlusses zu spielen. Dieses Thema greift, wie gewöhnlich in Haydns monothematischen Sonatensatzformen, auf das Hauptthema des Satzes oder, besser gesagt, auf dessen anfänglichen Gedanken zurück, der bei seiner ersten Vorstellung in fis-Moll noch keine eigentliche Thema-Struktur aufweist. Er erhält sie erst bei der zweiten Vorstellung im Seitensatz, der in der Formenlehre des 18. Jahrhunderts allerdings nicht so benannt wurde. Nachdem hier das Unisono-Signal (T. 27–28) vom weiteren Verlauf als ein „Vorspann“¹⁹ abgetrennt worden ist, nimmt das Thema eine reguläre periodische Gestalt von acht Takten mit deutlicher Gliederung in Vordersatz und Nachsatz an. Im Kontext des vorhergehenden Hauptsatzes (T. 1–26), reich an unerwarteten harmonischen und metrischen Wendungen –

¹⁶ Wie die harmonische, so wird auch die formale Terminologie im Folgenden um des Verständnisses willen durch heutige Begriffe ersetzt, insoweit sie den Sinn der Sonatensatzform des 18. Jahrhunderts nicht verwischen.

¹⁷ Tabelle 1 zeigt nur jene spielerischen Behandlungen der Kadenz auf globalem Niveau, die mit dem Spiel auf dem lokalen Niveau verknüpft sind. Die durch die reguläre Form der großen Bravour-Kadenz bewirkten globalen Spiele würden ausführliche Analysen herausfordern, die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht gegeben werden können.

¹⁸ Der Leser möge im Folgenden die Partituren hinzuziehen.

¹⁹ Diesen Begriff führt Wolfgang Budday (*Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel 1983, S. 39) ein, um einen einleitenden Takt zu bezeichnen, der zwar den Musiktheoretikern des 18. Jahrhundert bekannt war, aber von ihnen keine eigentliche Benennung erhielt.

„Betrügereyen“ und „Verwirrungen“²⁰ – bildet also das Thema in A-Dur den ersten und zugleich einzigen Ort der Regularität und Stabilität in der ganzen Exposition. Die nächste Periode, die in T. 37 als ein Anhang zum Thema beginnt und zunächst einen regulären Verlauf verspricht, bricht schon zwei Takte später wieder zusammen wegen der stärksten „Betrügerei“ des ganzen Satzes. Die Begleitung hält inne, und nach dem hohen *a* der beiden Geigen in T. 39 setzt in tiefer Lage das *eis* in Bratsche und Violoncello ein. Sein erschütternder Effekt beruht nicht nur auf dem Kontrast von hoher und tiefer Lage, sondern zu allererst auf dem scheinbaren harmonischen Missverhältnis im Kontext der Tonart A-Dur. Um sie in diesen Kontext einzubeziehen, interpretiert der Zuhörer die Überraschung zuerst auf eine naheliegende Weise als *f* – die erniedrigte sechste Stufe – und erwartet seine Lösung abwärts zum *e*, die dann zum Quartsextakkord und weiter zur Schlusskadenz in A-Dur führen sollte. Stattdessen wird die Note in T. 40 wiederholt, was in sich schon eine weitere, durch ein *fz* bekräftigte Überraschung bildet. Dann steigt es unerwarteterweise zum *fis* auf – wobei sich der dissonante Basston nicht als ein *f*, sondern als ein *eis* herausstellt – und erreicht einen D-Dur Dreiklang, der noch zwei Takte gehalten wird. In diesem Moment, wenn sich der Zuhörer ganz verwirrt in einer scheinbaren Sackgasse findet, bricht plötzlich die Kadenz in A-Dur (T. 43–44) wie ein ‚Deus ex machina‘ ein. Die vorangegangene „Betrügerei“ war jedoch so stark und hat den tonalen Kontext so sehr aus dem Gleichgewicht geworfen, dass dies durch die schwache Kadenzformel nicht ausgeglichen werden kann. Sie eignet sich vor allem wegen ihrer begrenzten Mittellage nicht dazu, die dem großen Ambitus, wie er in T. 42 erreicht worden war, gar nicht entspricht. Außerdem bezieht sie erst im allerletzten Moment alle Instrumente mit ein – das Violoncello erscheint nämlich verspätet und die Bratsche tritt erst drei Achtel vor der Tonika hinzu. Darüber hinaus entspricht diese Kadenz, die deutlich auf den Typus des Menuetts verweist, gar nicht dem Charakter des schwungvollen A-Dur-Themas, vom Anfangsgedanken in *fis*-Moll ganz abgesehen. Es scheint fast, als hätte einmal jemand die Tür zum Tanzraum geöffnet. Die Exposition kann freilich nicht auf diese Weise beschlossen werden. Eine stärkere Kadenz ist notwendig, und die große Bravour-Kadenz eignet sich dazu ausgezeichnet. Während aber die verfrühte Kadenz zu leicht erreicht wurde, wird jetzt die Bravour-Kadenz von der oben beschriebenen Auflösung und Brechung betroffen. Auch wenn die Schlusstonika schließlich erreicht wird, ist der Schluss wegen der Zusammenschiebung mit dem Anhang, der ein dreitaktiges Metrum aufweist, nicht ganz überzeugend. Die Veränderung des Taktgruppen-Metrums am Ende der Exposition erschüttert aufs Neue die schwer erreichte Stabilität und ist interessanterweise mit der Rückkehr der unangemessenen Menuett-Kadenz verbunden. Dieser destabilisierende Effekt tritt auch am Ende des ganzen Satzes ein, da die zweite Gruppe der Reprise eine fast buchstäbliche Wiederholung des entsprechenden Abschnittes der Exposition bildet.²¹

Im Gegensatz zu Op. 50 Nr. 4, wo der zweite tonale Bereich mit einem kräftigen Thema eingeführt wurde, ist der Einsatz des Seitensatzes im Finale von Op. 50 Nr. 1

²⁰ Beide Termini sind besonders häufig und im vielfältigsten Sinne von Joseph Riepel benutzt. Die auf harmonische Phänomene sich beziehenden „Betrügereyen“ bilden insbesondere den Inhalt des vierten Kapitels seiner *Anfangsgründe* (*Erläuterung der betrüglichen Tonordnung*, Augsburg 1765); „Verwirrungen“ bezeichnen dagegen allerlei metrische Störungen, sie werden im ersten Kapitel besprochen (*De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung*, Augsburg 1752, S. 57 ff.)

²¹ Die einzige Abweichung betrifft den Betrügerei-Abschnitt (T. 159–162), indem das überraschende Unisono diesmal nicht im Bass, sondern in hoher Lage der ersten Geige und Bratsche erscheint, woraus sich für den Zuhörer eine verdoppelte Überraschung ergibt.

schwach und unklar. Nach der Vorbereitung der Dominante durch ihren Dominantseptakkord, der in T. 25–31 deutlich bekräftigt und mehrfach wiederholt wird, erwartet der Zuhörer eine Zäsur und dann ein Thema, das die Spannung des Septakkordes in die Tonika lösen und dadurch die neue Tonart festlegen würde. Stattdessen wird jedoch die Dominante um zwei Takte verlängert, und die unerwarteten rhythmischen Impulse der synkopierenden Begleitung erschüttern den Charakter der dominantischen Vorbereitung, der vorher durch den Orgelpunkt des Violoncellos sehr eindeutig suggeriert wurde.

Wenn sich der Dominantseptakkord schließlich in die Tonika F-Dur in T. 34 löst, wird dieser neue tonale Bereich nicht durch ein Thema festgelegt. In der Tat wird dieser Bereich gar nicht etabliert, sondern geht sofort in eine Sequenz über (T. 34–38). Diese Sequenz strebt zwar noch einmal der Tonika zu, aber diesmal weist dieses Streben nicht den Charakter einer dominantischen Vorbereitung auf, die auf einen Halbschluss zielte. Vielmehr ist es ein Streben nach einer Kadenz, die den noch nicht etablierten tonalen Bereich der Dominante schon beschließen möchte. Der Drang auf einen Ganzschluss hin wird besonders hervorgehoben, wenn die Tonika F-Dur in T. 39 ein zweites Mal erreicht wird und durch mehrere Wiederholungen eine Schlusskadenz der Exposition vorbereitet. In der Tat lassen diese Wiederholungen den Zuhörer schon die kommende Bravour-Kadenz spüren, und diese Erwartung fände ihre angemessenste Erfüllung durch einen Sprung vom Takt 43 direkt in den Takt 59. Die Musik setzt sich jedoch auf andere Weise fort. Statt in eine Schlusskadenz zu münden, wird der Drang nach der Tonika zuerst durch einen piano-Einschub in beiden Geigen unterbrochen (T. 44–45). In den Takten 46–58 führt die Musik plötzlich auf eine ganz neue Bahn, um am Ende zu dem Punkt zurückzukehren, von dem sie ausgegangen war: die Tonika F-Dur in der hohen Lage der beiden Geigen. Dieser ganze Abschnitt macht auf den Zuhörer einen parodistischen Eindruck und lässt sich interpretieren, als gäbe Haydn vor, ein kompositorischer Anfänger zu sein, der plötzlich in T. 44 bemerkt, dass die Schlusskadenz in diesem Moment verfrüht wäre, und nach zwei Takten Überlegung entscheidet, solch eine blamable formale Proportion mittels eines geübten Kniffs aus der kompositorischen Grundschule zu vermeiden. Der Abschnitt, der überraschenderweise im T. 46 forte mit einem zum F-Dur stark kontrastierendem D-Dur-Akkord einbricht, stellt sich nämlich als ein Anfang des *Fontes* heraus, eines von Joseph Riepel beschriebenen Schemas, das auf einer Transposition des zweitaktigen Einschnittes beruht. Dem Verlauf dieses Schemas gemäß wird der erste Einschnitt auf der zweiten Stufe gemacht und von ihrer Zwischendominante vorbereitet (T. 46–47); der zweite Einschnitt endet dagegen mit einem Grundabsatz auf der Tonika, die nach der Dominante der gegebenen Tonart folgt (T. 48–49). Der im Jahre 1765 schreibende Riepel betrachtete jedoch das *Fonte* als „verrufen wie eine falsche Münze“²² und warnte den Discantor, der in seinem Traktat eine Personifikation des angehenden Komponisten ist, dass man solch einen veralteten „Schusterfleck“, wie er ihn verächtlich nennt, nicht mehr in unvariiierter Form benutzen soll. In Haydns Quartettsatz aus dem Jahr 1787 erscheint dieser Schusterfleck aber ganz unvariiert. Offensichtlich bildet dieser ganze Abschnitt eine Darstellung dessen, was ein schlechter Komponist an Haydns Stelle getan hätte und was Haydn, um dieses schülerhafte Verhalten vor Augen zu führen, paradoxerweise tatsächlich selbst tut. Wie

²² Riepel, *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung*, S. 12.

sich an den Pausen an seinem Anfang und Ende zeigt, die ihn von der vorangegangenen und der späteren Musik trennen, bildet dieser Abschnitt im Verlauf der zweiten Gruppe der Exposition einen Einschub. Seine Trennung von der folgenden Bravour-Kadenz, die unerwartet in T. 59 einbricht, wird zusätzlich durch den riesigen melodischen Sprung vom hohen *f* der Geigen auf das tiefe *b* im Unisono aller Instrumente bekräftigt.

Dass die Takte 46–58 einen Einschub bilden, zeigt sich noch deutlicher in der Reprise, wo der entsprechende Abschnitt der Exposition ausgelassen wird. Aber auch in der Reprise wird die große Bravour-Kadenz spielerisch nach dem Einschub von zwei Takten im *piano* (T. 203–204) eingeleitet, obwohl sie normalerweise immer inmitten eines ununterbrochenen Zuges als Ziel und Krönung der musikalischen Aktion erscheint. Das größte Paradox des Finales Op. 50 Nr. 1 besteht jedoch darin, dass die große Bravour-Kadenz, die den tonalen Bereich des Seitensatzes beschließt, hier nach einer Reihe von misslungenen Versuchen erscheint, mit denen dieser Bereich umgrenzt werden sollte. Sie erscheint also nicht als eine Bestätigung eines tonalen Abschnittes, der von einem Thema schon früher markiert worden war. Vielmehr wird der Prozess, diese Kadenz zu erreichen, selbst zu einem Thema des Seitensatzes.

4. Coda

Unter den Beispielen der gebrochenen Bravour-Kadenz in Tabelle 2 gibt es einen besonderen Fall, bei dem der erwartete harmonische Verlauf nie zu Ende gebracht, sondern sozusagen losgelassen wird. Noch dazu ist es ein Beispiel einer Doppelbrechung zunächst nach dem Dominantseptakkord (D^7), dann nach dem Quartsextakkord (D^{\flat}_4). Es stammt aus der Coda des ersten Satzes von Haydns Streichquartett C-Dur, Op. 33 Nr. 3 (Bsp. 6). Im Sonatensatz bildet die Coda – neben den Schlüssen von Exposition und Reprise – einen weiteren angemessenen Ort für eine große Bravour-Kadenz. Diese Stelle ist aber besonders empfindlich, da eine spielerische Manipulation zum Schluss des Satzes eine unwiderrufliche Erschütterung der am Ende der Reprise bereits erreichten Tonika bewirken kann. Genau so passiert es im Finale von Op. 33 Nr. 3. Die große Bravour-Kadenz wirkt hier besonders emphatisch mit allen prototypischen Merkmalen in jedem ihrer Elemente: S^6 mit sinkender Bewegung, unterstützt von einem einzelnen Akkord; Ostinato-Begleitung, die auf D^{\flat}_4 einsetzt, mit steigender Bewegung in der 1. Violine; D^7 mit dem vorgeschriebenen Triller. Anstatt sich aber in die Tonika aufzulösen, wendet sich diese Dominante in die harmonisch entgegengesetzte Richtung zum verkürzten Septakkord der Doppeldominante (D^{\flat}_7). Diese Umkehr ist nicht nur harmonisch unerwartet, sondern auch verfrüht, denn die Tonika sollte erst einen Takt später eintreffen. Demnach kollidieren die Akzente in den Takten 160 und 161 miteinander, woraus sich eine metrische Rückung der Großtakete ergibt. Die Achtel-Repetitionen in der Begleitung gehen zwar weiter, aber wegen der harmonischen Überraschung wird die Doppeldominante vom vorhergehenden musikalischen Geschehen abgetrennt. Wenn nach diesem Akkord der Quartsextakkord folgt, empfindet man ihn als eine Rückkehr zur zuvor gebrochenen Kadenz. In der Tat ist er hinsichtlich der Begleitung und der hervorgehobenen fünften Stufe in der Melodie völlig analog zum Quartsextakkord aus den Takten 158–159 gestaltet. Infolgedessen erwartet man in den beiden nächsten Schritten wieder den Dominantseptakkord und die Tonika. Die Erwartung der Dominante ist besonders stark wegen der

früheren Doppeldominante, nach der der Quartsextakkord als ein doppelter Vorhalt den Appetit auf die Dominante noch anregt. Der Dominantseptakkord D^7 wird in Takt 165 erwartet. Stattdessen wird aber der C-Dur Dreiklang in der bisherigen Form der zweiten Umkehrung weiter geführt. Er wird letztlich nie aufgelöst, sondern nur umgekehrt und paradoxerweise einfach als Abschlusstonika interpretiert. Die zwei D^7 am Ende in den Takten 165 und 166 sind lediglich Nebentonakorde ohne Bedeutung für den Sinn des harmonischen Schlusses.²³ Die Enttäuschung in Takt 165 enthält aber noch eine weitere interessante Einzelheit: Genau in dem Moment, in dem der Zuhörer den Dominantseptakkord erwartet und enttäuscht wird, weil dieser nicht kommt, erkennt er das Hauptthema des Satzes. Mehr noch: Er bemerkt, dass dieses Thema schon zwei Takte zuvor angefangen hat. Zuerst blieb es verborgen, da die Takte 163 und 164 aufgrund der fortgesetzten Ostinato-Begleitung und der übernommenen Motivik als logische Fortsetzung der beiden vorangegangenen Takte wahrgenommen wurden. Erst in Takt 165, wenn die Dynamik das Forte-Niveau erreicht und die Faktur sich ändert, wird ihre Herkunft im Rückblick wahrgenommen und mit dem Anfang des Satzes in Verbindung gebracht. Es ist bemerkenswert, dass der Hörer dies gerade in jenem Moment entdeckt, in dem er zu Beginn des Satzes zum ersten Mal erkennt, dass die Musik überhaupt ein Thema bildet. Die ersten drei Takte gaben ihm nämlich keine Veranlassung dazu, sie als Material für ein Thema anzusehen. Auch am Anfang der Reprise erkennt der Zuhörer die Rückkehr des Themas im gleichen Moment der Phrase

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows measures 156 and 157. The second system shows measures 158 and 159. The third system shows measures 160 and 161. The bass line features a consistent eighth-note ostinato pattern. The treble line contains a melodic phrase that is identified as the main theme. Harmonic annotations below the staff indicate the following chords: S^6 (subdominant sextad) in measure 156, D^4 (dominant quartad) in measure 157, D^7 (dominant septad) in measure 158, D^7 (dominant septad) in measure 159, and D^6 (dominant sextad) in measure 160. The final measure (161) is marked with a 'T' for tonic.

Bsp. 6: Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 33 Nr. 3, 1. Satz, T. 156–167

²³ Es scheint vernünftig vorauszusetzen, dass ein Dominantakkord eine strukturelle Dominante werden kann, wenn er in der metrischen Hierarchie des Stückes nicht mehr als eine Stufe unter der Schlusstonika liegt. Im gegebenen Fall des Haydn-Beispiels heißt das, dass die Dominantseptakkorde entweder auf dem ersten oder auf dem dritten Schlag des Taktes eingesetzt werden sollten. Nicht nur, dass sie diese Voraussetzung nicht erfüllen, treten die beiden Dominanten erst ein, nachdem der harmonische Inhalt der Tonika schon längst etabliert worden ist.

(T. 112), nachdem die drei vorangehenden Takte in einer neuen harmonischen Verkleidung eingeführt worden sind. Das eigenartige Vorgehen Haydns in der Coda, das dazu führt, dass man das Thema drei Takte zu spät erkennt, stellt sich als Teil einer übergreifenden kompositorischen Strategie heraus.²⁴

Wie man sich anhand der Tabelle 1 überzeugen kann, findet das Spiel mit der Kadenz in fast allen Streichquartettssammlungen Haydns statt. Es ist ab Op. 9 in jeder Quartettssammlung bis hin zu den zwei Londoner Opera 71 und 74 (1793) zu finden. Die meisten Beispiele treten in Haydns „Preußischen“ Quartetten Op. 50 auf. Vermutlich hat diese Sammlung einen großen Eindruck auf Mozart ausgeübt, da in den auf die Artaria-Ausgabe 1787 folgenden Jahren der jüngere Komponist auf einmal spielerische Behandlungen der großen Bravour-Kadenz sowie zahlreiche andere, hier nicht besprochene musikalische Spiele nach Haydns Art in seinen eigenen „Preußischen“ Quartetten und in den letzten Quintetten benutzt. Interessanterweise verschwindet die spielerische Behandlung der großen Bravour-Kadenz ganz in Haydns Wiener Quartetten Op. 76 und 77. In jenen späten Sammlungen verzichtet Haydn auch auf die spielerische Behandlung anderer typischer Formeln, insbesondere auf die früher von ihm so beliebte Eröffnung mit einer Schlusswendung.²⁵ Angesichts der zahlreichen Versuche, die Geschichte des Wiener klassischen Stils zu schreiben und das Streichquartettsschaffen Haydns zu periodisieren, ist diese Tatsache sehr kennzeichnend. Die große Bravour-Kadenz bietet sich nämlich als Gegenstand spielerischer Manipulationen erst dann an, wenn sie in ihrer eigentlichen Form herausgebildet worden ist. Ihre spielerische Behandlung in Op. 9 weist also darauf hin, dass sie schon um das Jahr 1770 vom Publikum als eine übliche und nahezu selbstverständliche Formel angesehen wurde.²⁶ Haydns Verzicht auf diese Formel in seinen Werken aus den Jahren 1797 und 1799 scheint darauf hinzudeuten, dass zu dieser Zeit die ursprünglichen Konventionen der Wiener Klassik begannen, sich allmählich aufzulösen, was dann im Werk Beethovens noch klarer hervortritt und schließlich zur Verachtung jeglicher Konventionen in der Romantik führt. Die Untersuchung der Kadenzformeln, unter denen die von mir so genannte große Bravour-Kadenz einen besonders interessanten Fall darstellt, könnte also zum Ausgangspunkt einer Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts genommen werden, die sich als Geschichte stilistischer Konventionen versteht.

²⁴ Obwohl dieser Quartettsatz die Aufmerksamkeit vieler Autoren angezogen hat (vgl. Friedrich Blume, „Fortspinnung und Entwicklung“, in: *Jb. Peters* 36 (1929), S. 51–70, Charles Rosen, *Der klassische Stil*, Kassel 1983, S. 69–71, Marianne Danckwardt, „Mozarts ‚ganz neue besondere Art‘ zu schreiben: der Kopfsatz aus dem Streichquartett KV 458 (1784)“, in: *Mozart-Jb* 23 (1984/85), S. 24–31 und James Webster, *Haydn's ‚Farewell‘ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (= *Cambridge Studies in Music Theory and Analysis* 1), Cambridge 1991, S. 143), scheint es, dass diese einzigartige Strategie noch nicht bemerkt wurde. Nur Webster weist auf den verspäteten Eintritt der Tonika am Anfang der Reprise hin, zieht aber daraus keinen Schluss, was die Erkennbarkeit des Themas durch den Zuhörer betrifft, und stellt sie nicht in einen Zusammenhang mit den Auftritten des Themas am Anfang und am Ende des Satzes.

²⁵ Diese Manipulationen kommen in den Streichquartetten Op. 33 Nr. 4, Op. 33 Nr. 5, Op. 50 Nr. 1, Op. 50 Nr. 6, Op. 71 Nr. 1, Op. 71 Nr. 3 und Op. 74 Nr. 1 vor. Auf zwei dieser Fälle hat man oft hingewiesen – zu Op. 33 Nr. 5 vgl. etwa Rosen, *Der klassische Stil*, S. 84; zu Op. 50 Nr. 1 siehe Janet M. Levy, „Gesture, Form, and Syntax in Haydn's Music“, in: *Haydn Studies*, hrsg. v. Jens Peter Larsen, Howard Serwer u. James Webster, New York 1981, S. 355–362. Die anderen Beispiele wurden bislang kaum erwähnt.

²⁶ Alle Beispiele der großen Bravour-Kadenz in Op. 9, 17 und 20 – obgleich mit typischer Begleitung und regulärer Form der S^6 versehen – weisen jedoch keinen melodischen Aufstieg über dem D_4^6 auf. Deswegen können sie noch als Übergangsformen der Kadenz betrachtet werden. Ihr melodischer Verlauf über den drei letzten Akkorden besteht aus unverzierten langen Noten – der fünften, der zweiten, und der ersten Stufe der Tonart –, was einer der „vergrößerten“ Formen der Kadenz bei Koch (vgl. Bd. 2, S. 421, Fig. 1) entspricht.