

*Mozarts „ganz neue besondere Art“ zu schreiben:
der Kopfsatz aus dem Streichquartett KV 458 (1784)*

VON MARIANNE DANCKWARDT (MÜNCHEN)

Das Jahr 1784 ist für Mozarts Streichquartettsschaffen ein wichtiges Jahr: In diesem Jahr übernimmt Mozart erstmals Haydns „ganz neue besondere Art“ – die jener im Pränumerationsbrief der Serie op. 33 erwähnt – für einen Quartettkopfsatz, für den ersten Satz des „Jagd“-Quartetts. Erst auf die seit diesem Jahr entstandenen Streichquartette trifft Mozarts Äußerung, daß er von Haydn gelernt habe, wie man Streichquartette macht, vollends zu¹.

Worin äußert sich nun diese „ganz neue besondere Art“ der Haydnschen Quartette? Sie

¹ Ludwig Finscher hebt im Vorwort zu Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= NMA), Serie VIII, Werkgruppe 20, Abteilung 1, Bd. 2, Kassel etc. 1962, S. VIII, die Sonderstellung des „Jagd“-Quartetts hervor.

zeigt sich nicht nur in der – zuerst von Sandberger² hervorgehobenen – motivisch-thematischen Arbeit und in der – etwa von Abert³ und Cherbuliez⁴ herausgestellten – motivisch-thematischen Einheitlichkeit eines ganzen Satzes, sondern auch in der Existenz eines zielgerichteten Satzprozesses, wie ihn etwa Finscher⁵ mit dem Begriff „Zielstrebigkeit der Entwicklung“ umschreibt. Ich möchte vor allem den Blick darauf lenken, wie ein solcher Satzprozeß mit dem allgemeinen musikalischen Problem des „Anfangens“ und „Schließens“ zusammenhängt. Ein sich in der Exposition zeigendes musikalisches Problem wird bearbeitet und schließlich zu einer Klärung geführt; durch die Lösung des Problems wird der Satz erst schlußfähig. Der Seitensatz ist in einem solchen Prozeß nicht als Kontrast oder Variation des Hauptthemas zu sehen, sondern mitbeteiligt an Aufstellung, Bearbeitung oder Lösung des Problems; Reprise und Coda sind nicht nur tonal nötige Wiederholung der Exposition und Abschluß des Satzes, sondern das die Schlußfähigkeit herstellende Ziel des Satzprozesses.

Am Kopfsatz des Quartetts op. 33 Nr. 3 von Haydn möchte ich diese „ganz neue besondere Art“ vorstellen⁶: Das Problem des Hauptsatzes besteht darin, daß er eigentlich nirgends richtig beginnt. Der lange, in T. 3 nochmals intensivierte Auftakt, die statische Klanglichkeit und das Fehlen des Grundtones bis hin zu T. 4 lassen den Eindruck des Suchens, Vorbereitens entstehen – und was noch nicht angefangen hat, kann auch nicht schließen. Die Takte 4, 5 und 6 stürzen in der ersten Violine nur hastig bis zum tiefstmöglichen Ton (die Quint des Tonikadreiklangs); das Violoncello durchmißt ohne Differenzierung der Einzeltöne zweimal den aufgefächerten Tonikadreiklang, so daß eine für eine Schlußvorbereitung notwendige deutliche Markierung der Dominante fehlt. Auch im weiteren Verlauf bleibt der Hauptsatz offen, tastend – so werden etwa ab T. 7 die ersten sechs Takte nur auf anderer Stufe wiederholt⁷. Erst mit dem Seitensatz T. 43 ff., der den Violinauftakt des Hauptsatzes auf halbe Notenwerte reduziert und zum Ziel eines vorgeschalteten Auftaktes macht, ihm also schon etwas mehr Substanz verleiht, tritt eine abgerundete musikalische Gestalt auf. Aber auch sie schließt nicht: Unter den melodischen Schluß in T. 47 und 52 schiebt sich die Tonikaterz. – Die Durchführung ändert einiges an dem so problematischen Violinkopfmotiv. Es erhält harmonische Spannung (T. 60–62 V²), wird in seiner diminuierten Form melodisch beweglich (T. 68 fis“–g”), wird als Anfangsmotiv des Seitensatzes Bestandteil eines verminderten Septakkordes (T. 77) und wird in der diminuierten Form in dissonanzreiche, vorwärtsstrebende Klänge eingebaut (T. 89 ff.). – Auf diese Weise harmonisch und melodisch verlebendigt,

² Adolf Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, in: *Altbayerische Monatschrift* 1900, S. 1–24, wiederabgedruckt in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921, Bd. 1, S. 224–265, hier S. 258 und 263.

³ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig ⁶/1923/24, Bd. 2, S. 169.

⁴ Antoine-Elisée Cherbuliez, Bemerkungen zu den „Haydn“-Streichquartetten Mozarts und Haydns „russischen“ Streichquartetten, in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, Salzburg 1960, S. 28–45, hier S. 28.

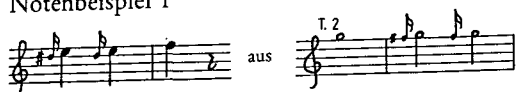
⁵ Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts, I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel etc. 1974 (*Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*. 3.), S. 249.

⁶ Der Leser wird die folgenden Ausführungen kaum verfolgen können, wenn er nicht Partituren der besprochenen Streichquartette heranzieht.

⁷ Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 164, beschreibt kurz den Anfang dieses Satzes: das Fehlen eines harmonischen Ganges, das Reihens von Fragestellungen, das Aufstellen von Prämissen, das Ausbleiben einer Abrundung. Über den weiteren Satzverlauf sagt er zusammenfassend, der vielschichtige, durch das Heranziehen immer weiterer Gesichtspunkte ausgebaute Strukturenkomplex löse sich erst in der Coda.

kann das Kopfmotiv in der Reprise nicht mehr zur statischen Gestalt des Anfangs zurückkehren. Es wird sogleich dominantisch angespannt (T. 110) und später in einer melodisch beweglichen, die Kürzen und Längen vertauschenden diminuierten Form

Notenbeispiel 1



einem Tonika-Dominant-Pendeln einbeschrieben (T. 129ff.). Die Geschehnisse von Durchführung und Reprise ermöglichen nun in der Coda ein Schließen des Satzes. Das Kopfmotiv bereitet durch seine hinzugewonnene melodische Beweglichkeit (T. 154/155) eine breite Kadenz mit Subdominante und Dominante (T. 156–159) vor und trägt schließlich selbst kadenzierende Klänge (Doppeldominante und Vorhaltsquartsextakkord in T. 161–164). Erst dadurch werden auch die den Takten 4/5 entsprechenden Takte zu wirklich kadenziellem Verhalten angeregt: Das Violoncello steuert mit einem Dreiachtelauftakt auf eine breite, den Satzschluß ankündigende Dominante (T. 165/166) zu, die auch die erste Violine zu einem Schließen veranlaßt.

Am ersten, fünften und sechsten der „russischen“ Quartette Haydns lassen sich in den Kopfsätzen ähnliche Prozesse beobachten. Für das fünfte Quartett in G-dur scheint allerdings meine These vom Zusammenhang zwischen dem Satzprozeß und dem Herbeiführen von Schlußfähigkeit nicht zuzutreffen, beginnt der Satz doch mit der gleichen Wendung, mit der er schließt. Die beiden Wendungen stehen aber in verschiedenem Kontext. Sie sind in ein nachfolgendes bzw. vorausgehendes regelmäßiges Raster von Zweitaktgruppen eingefügt, deren betonte Anfangstakte durch das Auftreten des Themenkopfes (T. 3) gekennzeichnet sind. Am Satzanfang sind die Takte 3, 5 (und 7 als Beginn des Nachsatzes) betont, am Satzende die Takte 272, 274, 282, 284 und alle weiteren geradzahligen Takte (in T. 278 und 280 am Sforzato, in T. 294, 296 und 298 am Vorhalt und in T. 290 und 300 an der Tonika zu erkennen). Mißt man die einrahmenden Wendungen an diesem Zweitaktraster, so zeigt sich, daß in der Initialwendung entgegen der harmonischen Schwerpunktverteilung die Dominante betont und die Tonika unbetont ist, wogegen in der Schlußwendung die Dominante wirklich „auftaktig“ zur betonten Tonika führt. Die Dominant-Tonika-Wendung erhält also erst am Ende des Satzes metrische Eindeutigkeit und kann erst dadurch den Satz überzeugend abschließen. Wesentlichen Anteil an dem Herstellen der Schlußfähigkeit dieser Wendung haben das Ende des Hauptthemas (T. 9/10) und die Takte 208/209, in denen der erste Ton der Initialwendung ausgespart und damit das Gewicht auf den Abschluß der Wendung verschoben wird.

Der Kopfsatz aus Mozarts „Jagd“-Quartett KV 458 ähnelt Haydns Kopfsätzen aus op. 33 sogar in zweifacher Hinsicht. Erstens zeigen Haupt- und Seitensatz – die wie meist auch bei Haydn nicht beide Themenqualität haben (nur der Hauptsatz wird von einem gerundeten, gesanglichen „Thema“ eröffnet) – eine gewisse, in der Exposition allerdings nur erst angedeutete Verwandtschaft. Zweitens ist der Satz von einem zielgerichteten Geschehen bestimmt, da Haupt- und Seitensatz der Exposition nicht schlußfähig sind. Sie erhalten Schlußkraft erst, indem sie in Durchführung, Reprise und Coda ihre Ähnlichkeit unter Beweis stellen.

1. Die Verwandtschaft zwischen Haupt- und Seitensatz beruht auf einer – für Mozart allerdings zu den Ausnahmen gehörenden – metrisch unterschiedlichen Verwendung melodisch und rhythmisch gleicher Elemente. Im Hauptthema lassen sich die Dreiklangsterz auf erstem und zweitem (und viertem und fünftem) Achtel in T. 1 und das

singuläre und deshalb auffallende Sechzehntelpendeln der zweiten Violine auf zweitem und drittem Achtel in T. 8 als Pendant zur auftaktigen Dreiklangsterz und zum abtaktigen einsetzenden Sechzehntelpendeln des Seitensatzes – dessen Beginn wegen der Wichtigkeit dieser Elemente und auch aus tonalen Gründen bereits mit dem Auftakt zu T. 42 anzusetzen ist⁸ – sehen:

Notenbeispiel 2

Die Coda vertieft die Beziehung zwischen Haupt- und Seitensatz: Sind die Takte 256–261 und deren Wiederholung in T. 262–266 vom Seitensatz bestimmt (auftaktige Achtelterz, abtaktige Sechzehntel), so bringt T. 267 – der eigentlich T. 261 entsprechen sollte – unvermittelt die abtaktige Terz des Hauptsatzes:

Notenbeispiel 3

Damit wird der Einsatz des Hauptsatzes in T. 270 angekündigt. Auch die Tonhöhen des Taktes 267 haben vorbereitende Funktion: Mit f³-d³ wird T. 270 eröffnet, das es³-c³ findet sich – gedehnt – zwei Takte später. In den Schlußtakten T. 274–277 ergibt sich eine weitere Annäherung zwischen Haupt- und Seitensatz. Dort erinnern die auftaktigen Achtel – die nun allerdings nicht an die Terz gekoppelt sind – an den Beginn des Seitensatzes, die dazwischen und sogar gleichzeitig erklingenden auftaktigen Sechzehntel aber an den Schlußtakt des Hauptthemas. Treffer! in T. 267

⁸ Das F-dur hat sich, wenn auch noch keine ausdrückliche Dominant-Tonika-Kadenz vorausgegangen ist, doch schon an dieser Stelle konsolidiert. Den Seitensatz erst nach der ersten vollständigen F-dur-Kadenz, also in T. 55, beginnen zu lassen, halte ich nicht für sinnvoll, da in T. 55–60 und 61–65 nur die vorausgehende Kadenz T. 51–54 leicht modifiziert aufgegriffen und um zwei vorgeschaltete Takte erweitert wird. Die drei Kadenzen wirken wie Schlußbestätigungen. Eine neue Haltung wird nicht mehr sichtbar.

Notenbeispiel 4

die abtaktigen Bestandteile von Haupt- und Seitensatz zusammen, so sind es in T. 276/277 die auftaktigen:

Notenbeispiel 5

2. Welche Rolle spielt das Problem des Schließens für diesen Satz? In der Exposition fehlen dem Haupt- und Seitensatz schlußfähige Elemente. Das Hauptthema endet in T. 8 – ebenso wie sein Anhang in T. 12 – mit weiblicher Endung, die für den Schluß eines schnellen Satzes kaum geeignet ist. Der Seitensatz beginnt mit einem wenig zielstrebigem harmonischen Pendeln zwischen Tonika und Dominante (T. 42–45) bzw. Dominante und Mollsubdominante (T. 47–49), hat also keinen überzeugenden Anfang. Deshalb bedürfte er um so mehr einer mehrmaligen kadenzialen Abrundung, die zunächst (ab T. 51) auch einzusetzen scheint. Nachdem sich aber in T. 78–83 ein Abschnitt des Hauptsatzes einschleibt – um wiederum nur einen weiblichen Schluß zuwege zu bringen –, muß die Exposition mit einer künstlich angehängten, motivisch nicht mit Haupt- oder Seitensatz in Verbindung stehenden Schlußgruppe beendet werden. – Die oben besprochenen Codatakte aber ermöglichen es, daß Elemente von Haupt- und Seitensatz einen Schluß herbeiführen, daß also auf einen mit Haupt- und Seitensatz nicht zusammenhängenden Schlußabschnitt verzichtet werden kann. Zunächst muß die Coda, die über einem langen Orgelpunkt (T. 238–245) beginnt und in T. 256 in das klangliche Pendeln des Seitensatzes verfällt, an Zielstrebigkeit gewinnen, um eine Schlußkadenz vorbereiten zu können. Die Terz, die in der Exposition nur über gleichbleibendem Klang

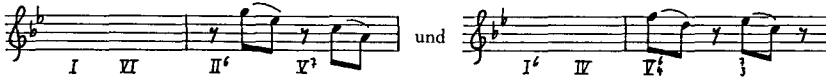
Notenbeispiel 6

oder innerhalb eines klanglichen Pendelns

Notenbeispiel 7

eingesetzt war, wird deshalb in T. 261 und 267 Bestandteil eines kadenzialen Vorgangs:

Notenbeispiel 8



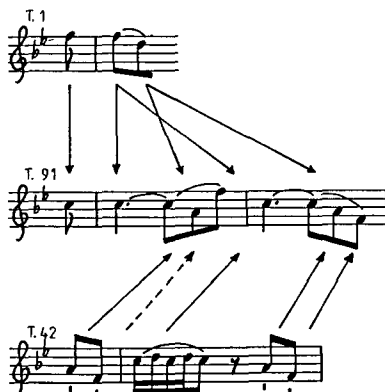
Nach diesen zusammenfassenden Kadenzen – deren zweite in T. 268/269 nachdrücklich im Forte wiederholt wird – übernimmt der Hauptsatz den eigentlichen Abschluß des Satzes. So, wie in T. 267 seine abtaktige Terz aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen und vorweggenommen wird, so wird im Auftakt zu T. 275 (und in den folgenden Takten) seine auftaktige Sechzehntelwendung aus ihrer bisherigen Position gelöst und nachgetragen. Sie fällt nicht mehr wie in T. 8 mit dem Schluß des Hauptthemas zusammen, sondern folgt – nunmehr melodisch beweglich – anderthalb Takte verspätet:

Notenbeispiel 9



Dadurch wird zweierlei bewirkt: Die ursprünglich fünf Achtel umfassende weibliche Endung des Hauptthemas kann derart gedehnt werden, daß ein männlicher Schluß entsteht; die folgende Sechzehntelwendung kann als selbständiger Auftakt zur Takteins führen und als mehrfache Kadenzbestätigung ausgenutzt werden. – Die für das Schließen der Coda entscheidenden Änderungen werden vor allem in der Durchführung, aber auch noch am Ende der Reprise und am Beginn der Coda vorbereitet. Der Beginn der Durchführung (T. 91 ff.) konzentriert sich auf die Terz und verbindet den Achtelauftakt des Hauptsatzes mit dem Zweiachtelauftakt des Seitensatzes:

Notenbeispiel 10



Die Kopplung von auftaktigen Sechzehnteln des Hauptsatzes und Zweiachtelauftakt des Seitensatzes, die für die Kadenzbestätigungen des Codaschlusses wichtig wird, wird in T. 106 bis 116 der Durchführung vorgeführt; die Polarität zwischen auf- und abtaktigen Sechzehnteln äußert sich im Gegeneinander zweier Abschnitte, die in T. 125/126 aufeinanderstoßen. Innerhalb der Schlußgruppe der Reprise erscheint zweimal eine

auftaktige Terz (T. 228/229); die „fremde“ Schlußgruppe der Exposition, die ausschließlich in durchgehenden Achteln verläuft, wird also eliminiert, die Beziehung zum Seitensatz hergestellt. Gleichzeitig wird auch Verbindung zum Hauptthema geschaffen, denn die Töne f²-d² und es²-c² dieser Terzen bereiten den T. 267 und das Hauptthema aus T. 270ff. vor. Am Anfang der Coda wird die abtaktige Terz des Hauptthemas (T. 239, 241, 243) an auftaktige Stelle verschoben (T. 244/245); der Vorgang der Takte 256–267 – die Verschiebung der auftaktigen Seitensatzterz an abtaktige Stelle – wird hier also in umgekehrter Richtung vorweggenommen. – So zeigt dieser Satz, bedingt durch die Notwendigkeit, mit den metrisch gegensätzlichen und zunächst schlußunfähigen Elementen des Haupt- und Seitensatzes letztlich doch einen folgerichtigen Schluß herbeizuführen, größte Dichte an Beziehungen.

Den Kopfsätzen der ersten drei Quartette, die Mozart Joseph Haydn gewidmet hat, fehlt ein solcher Satzprozeß weitgehend. Die stärkere Chromatik des Taktes 109 und Einschübe in T. 116, 150 Mitte–153 Mitte und 161 Mitte–162 Mitte im ersten Satz aus dem Streichquartett KV 387 lassen sich ebensowenig im Zusammenhang mit einem zielgerichteten Geschehen und mit dem Herbeiführen von Schlußfähigkeit sehen wie die melodischen Varianten im Seitensatz aus dem ersten Satz des Quartetts KV 421 oder die Änderungen in T. 113ff. (Achtelbegleitung) und 160ff. und der eingeschobene T. 109 im Kopfsatz aus KV 428. Veränderungen in Überleitungspartien der Reprisen sind meist auf tonale Erfordernisse zurückzuführen. Alle drei Kopfsätze enthalten im Gegensatz zu Haydns Kopfsätzen aus op. 33 zwei selbständige gesangliche Themen, die keine Synthese eingehen. – Die Kopfsätze der nach dem „Jagd“-Quartett entstandenen „Haydn“-Quartette jedoch sind von der „ganz neuen besonderen Art“ Haydns beeinflusst; sie stehen ihr sogar noch näher als der erste Satz aus KV 458, da nun auch die Reprise entscheidend an den die Schlußfähigkeit herbeiführenden Änderungen beteiligt ist⁹. Im Kopfsatz des Quartetts KV 464¹⁰ stehen sich in der Exposition zunächst Auftakt (des Hauptsatzes) und Abtakt (des Seitensatzes) gegenüber; der Abtakt setzt sich schließlich (ab T. 69) auch für den Hauptsatz durch. Die zielstrebigem Auftakte der angehängten viertaktigen Kadenz (T. 84–87) kommen daher überraschend, vermögen noch keinen überzeugenden Schluß vorzubereiten. In der Reprise hingegen erhält die auftaktige Haltung mehr Gewicht: Bereits am Beginn (T. 161/162) wird der Auftakt durch Forte hervorgehoben, und die abtaktige Wiederholung des Hauptsatzes ab T. 230ff. (entsprechend T. 69ff.) wird durch einen energischen Auftakt zu T. 240 gestoppt. Dadurch festigt sich nachfolgend das auftaktige Kopfmotiv (T. 254 im Forte), so daß nun seine Verwendung in einer zweimal viertaktigen Kadenzgruppe (T. 263–266 zum Trugschluß, T. 267–270 zur den Satz abschließenden Tonika führend) nicht mehr unerwartet kommt. Schon die Durchführung gibt dem Auftakt breiten Raum. Außer in den Takten 110, 112, 114, 116 (mit einem Anklang an den Seitensatz und an T. 77/78), 118 und 120 verwendet sie ausschließlich das auftaktige Kopfmotiv bzw. die zu T. 2 führenden drei Achtel Auftakt. Letztere werden allerdings so in den Takt eingebaut, daß sie sowohl auf die Takteins als auch auf die Taktzwei hinführen (T. 100ff. und 144ff.; man vergleiche damit auch die zur Taktzwei führenden „Auftakte“ in T. 240ff.). – Im Allegro aus dem Quartett

⁹ In den Kopfsätzen der Quartette KV 499, 575, 589 und 590 entfernt sich Mozart wieder stärker von der in den letzten drei „Haydn“-Quartetten sichtbaren Kompositionsweise.

¹⁰ Die einzige ausführliche Besprechung eines Mozartschen „Haydn“-Quartetts, die auch auf den Satzprozeß eingeht, beschäftigt sich mit diesem Quartett: Erich Klockow, Mozarts Streichquartett in A-dur (1784), in: Mozart-Jahrbuch 3 (1929), S. 209–241.

KV 465 führt der Satzprozeß von einem achttaktigen, nur mit Halbschluß (T. 30) endenden und im folgenden durch rhythmisch und artikulationsmäßig sehr selbständige „Stör“-Stimmen (T. 31 ff. mit repetierendem Dreiachtauftakt, T. 48 ff.) am Schließen gehinderten Kopfstemma zur schließenden Haltung des zweitaktigen Kopfmotivs in T. 242 ff., der sich auch die Unterstimmen fügen. Wichtige Stationen dieses Prozesses sind die Durchführung mit einer im Nacheinander (T. 107 ff., T. 117 ff.) und in der Gleichzeitigkeit (ab T. 121) erfolgenden Konfrontation von Legato (des Hauptthemas) und Staccato (der „Stör“-Stimmen), aus der das Legato als „Sieger“ hervorgeht (Außenstimmen T. 137 ff., alle Stimmen T. 152 ff.), und die gegenüber der Exposition veränderten Stellen der Reprise, an denen die Selbständigkeit der Begleitstimmen eingeschränkt wird (T. 155–167; Aussparen des Abschnitts T. 40–52) und an denen der in der Durchführung noch sehr wichtige repetierende Dreiachtauftakt (T. 122 ff., 148 ff.) sowohl im Haupt- als auch im Seitensatz (T. 164/166 und 181/183) ausfällt¹¹.

Die „ganz neue besondere Art“ zu schreiben, die Haydn an seinen Quartetten op. 33 hervorhebt, wird also ab 1784 auch Grundlage für einige Mozartsche Quartettkopfsätze. Daß sich Mozart mit dem Kopfsatz aus KV 458 diese „ganz neue besondere Art“ aneignet – Beethoven übernimmt sie innerhalb der Quartettgattung bereits mit op. 18 –, ist sicher nicht als musikalische Abhängigkeit von Haydn zu deuten, sondern als ausgezeichnetes Gespür für eine wirklich „besondere“, tragfähige und deshalb später vor allem von Haydn und Beethoven in allen Satztypen und Gattungen (mit allerdings unterschiedlicher Häufigkeit) verwendete Kompositionsweise – eine Kompositionsweise nämlich, die gleichsam streng musikalischen Gesetzen gehorcht: Nicht eine vorgegebene Form, nicht das Ziel, durch motivische Arbeit Einheit herzustellen, leitet den Komponisten, sondern das Bestreben, durch ein sich in jeder Einzelheit realisierendes Gestalten eines musikalischen Prozesses die Erfordernisse von „Anfangen“ und „Schließen“ zu erfüllen¹². Diesem Geschehen ordnen sich Form, motivische Arbeit usw. als sekundäre Schichten ein.

¹¹ Prof. Wilhelm Seidel (Marburg) wies mich dankenswerterweise darauf hin, daß ungerade Taktart (Kopfsätze aus KV 458 und 464) einer engen Beziehung zwischen Haupt- und Seitensatz förderlich ist. Tatsächlich nehmen im geradtaktigen Kopfsatz aus KV 465 Hauptthema und Seitensatz – von einer einzigen Wendung abgesehen (man vergleiche T. 27/28 mit T. 62/63 bzw. 64/65) – in der Exposition keinerlei Kontakt zueinander auf. Allerdings wird durch das Vorkommen des repetierenden Dreiachtauftakts in Haupt- und Seitensatz der Exposition (T. 32/34 und 61/63) und sein Ausbleiben in der Reprise doch eine indirekte Verbindung zwischen den beiden Bereichen hergestellt. In der Reprise wird außerdem die Endung der ersten Violine aus T. 182 der aus T. 193/197 angeglichen, so daß auch die unterschiedlichen Partien des Seitensatzes Annäherung erfahren. – Möglicherweise kommt aber in diesem Satz auch nur die Tendenz Mozarts, Abschnitte unterschiedlicher Faktur nebeneinanderzustellen, wieder stärker zum Tragen, denn Haydn schreibt sehr wohl Sätze in gerader Taktart mit engster Beziehung zwischen Haupt- und Seitensatz (etwa die Kopfsätze aus op. 33 Nr. 1 und 5 und aus op. 76 Nr. 2 und 3).

¹² Der Interpret steht also in dem Spannungsfeld, sowohl der musikalischen Einzelheit – da sie das Satzgeschehen trägt – als auch deren Funktion im Ganzen, im Satzprozeß Aufmerksamkeit zuwenden zu müssen. Eine Aufführung, die sich von der Betrachtung des Stimmungsgehalts oder des Charakters her der Musik zu nähern versucht, kann diese Anforderungen nicht erfüllen. Umgekehrt aber wird das Wissen um den Satzprozeß und dessen kompositorische Realisation den Musiker fast zwangsläufig auch Stimmung und Charakter der Komposition richtig treffen lassen.