

Der er menuetter og der er menuetter

- en sammenlignende analyse af to Mozart menuetter

af Finn Egeland Hansen

Der er flere grunde til, at jeg har valgt dette emne som mit bidrag til denne første udsendelse af Col Legno.

I 1991 - hvor alt stod i Mozarts tegn - blev der i regi af Folkeuniversitetet i Aalborg afholdt en foredragsrække om Mozart. Foredragsholdere var lærere fra Nordjysk Musik-konservatorium og musikinstituttet på AUC. Jeg skulle tale om Mozarts kammermusik og valgte at fokusere på dens kolossale bredde såvel i henseende til genre og besætning som værkernes "seriøsitet". I kammermusikken finder vi de mest dybsindige og alvorlige værker, men også den mest letbenede underholdningsmusik.

Det var tydeligt, at karakteristikken "letbenet underholdningsmusik" ikke faldt i god jord hos en del af tilhørerne, for hvem alt af mesteren tilsyneladende havde guddommelig karakter. Om de pågældende så anderledes på sagen efter min gennemgang af bla. de to menuetter, som er emnet for denne artikel, skal jeg ikke kunne udtale mig om. Men emnet havde i hvert fald optaget mig selv så meget, at jeg besluttede mig for at udarbejde det i skriftlig form, ved først givne lejlighed.

En anden grund hænger sammen med min erfaring som censor ved læreruddannelsen, og den lejlighed, jeg i forbindelse med udarbejdelsen af undervisningsministeriets KUP-rapport om musik havde til at overvære studentereksamen på musikgrenen. Jeg har dér hæftet mig ved, at der som ekstemporal-opgaver i musikkundskab ikke så sjældent blev givet endog særdeles lette satser (herunder menuetter), hvor jeg havde fuld forståelse for, at den stakkels eksaminand hurtigt løb tør for fornuftige bemærkninger. Det var tydeligvis et problem for eksaminator at få eksaminationen til at vare mere end fem minutter. Dette sammenholdt med, at andre ekstemporalopgaver kunne være "Et resurrexit" fra Bachs h-mol messe og andre både meget lange og meget komplicerede satser, gav anledning til følgende bemærkning i KUP-rapporten: "Vedrørende mundtlig eksamen bemærkes det, at der kan være forholdsvis stor niveauforskel i sværhedsgraden af spørgsmålene i musikkundskab fra skole til skole. Lærerne bør være opmærksomme på dette forhold og udforme deres spørgsmål, så de på den ene side er imødekommende overfor den svagere elev; men så der på den anden side også er stof og udfordring nok for den meget dygtige elev" (side 79). Nedenstående analyse af g-mol kvintettens menuet kan ses som et sådant eksempel på en overfladisk betragtet meget enkel sats, der imidlertid under overfladen udviser en kompleksitet, som vil give selv den særdeles dygtige elev nok at tage fat på.

Artiklen er også et eksempel på en pædagogisk fremfærd, jeg er en stor ynder af: Den sammenlignende analyse mhp. at give eleverne/de studerende et indblik i spændvidden i bestemte satstekniske fænomener mv. Det kan dreje sig om brugen af det melodiske forlæg i 1400-tallets cantus firmus messer, det kan være forskellige håndteringer af reisen i den klassiske sonateform, det kan være placeringen af solo-kadencen i den klassisk/romantiske koncert, det kan være forskellige måde at konstruere 12-tone rækker på. Det kan kort og godt være næsten hvad som helst, der underkastes sådanne sammenlignende analyser. Og metoden er anvendelig på næsten alle niveauer i undervisningssystemet.

Endelig er artiklen en personlig bodsøvelse over for alle de menuetter, jeg i tidens løb har givet en skidt behandling i min undervisning. 1.-, 2.- og 4.-satserne er altid langt mere interessante end menuetterne, og næsten uden undtagelse har jeg spist menuetten af med en bemærkning om, at "den kan I selv studere. Den er lige ud ad landevejen".

De to værker

Artiklens hovedobjekt er menuetterne fra A-dur fløjtekvartetten (KV 298) og g-mol strygekviintetten (KV 516), men først et par bemærkninger om de to værker som helhed. I Köchel Verzeichnis (6. udgave 1968, side 310f) anføres 1778 som kompositionsår for A-dur fløjtekvartetten. Mozart befandt sig på dette tidspunkt i Paris, hvortil han sammen med sin mor var ankommet i marts 1778. Dateringen af værket støtter sig til følgende: Originalmanuskriptet har været i en Ignaz Franz Edler von Mosels privatbesiddelse; og på manuskriptet er med Mosels håndskrift tilføjet på fransk: "Original kvartet komponeret af W. A. Mozart i Paris 1778. Komponistens manuskript, modtaget af Baron de Jacquin". Mozarts mor døde i Paris, den 3. juli, og med baggrund i A-dur kvartetens meget lette og muntre karakter anser man den for at være komponeret noget før denne dato.

A-dur kvartetten for fløjte, violin, bratsch og cello består af tre satser - ikke fire som de "alvorlige" kammermusikværker og symfonierne.

1.sats er en variationssats over en let og ligefrem visemelodi, af den type som kunne have fristet Bellmann. Iøvrigt kunne man let få den tanke, at Mozart ikke selv har lavet den, men lånt den til lejligheden, en meget almindelig praksis i forbindelse med variationssatser. Der er fire variationer - de fire instrumenter har "solo" i hver sin. Variationerne står alle i A-dur og er alle "a tempo". Der er altså hverken nogen mol-variation eller nogen adagio-variation, således som det ellers er normen i klassiske variationssatser.

2.sats er menuetten, som vi skal beskæftige os med senere.

Over 3.sats har Mozart skrevet

Rondieaux

Allegretto grazioso

mà non troppo presto, però non troppo adagio

Così - così - con molto garbo ed espressione

hvilket nærmest må oversættes til

Rondoistisk

Munter og graciøs

men ikke for hurtig, heller ikke for langsom

men - sådan bob bob - med megen ynde og udtryk

- en sag Mozart ikke har taget særlig tungt på.

De tre satser repræsenterer altså meget enkle satsformer, en variationssats af enfoldigste type, en dansesats og en meget enkel rondo. Ingen sonateformer og ingen komplicerede blandformer.

Temaet i den lille rondo har iøvrigt givet anledning til problemer vedr. værkets datering. Temaet er nemlig identisk med en arietta fra operaen "Le gare generose" af Paisello. "Le gare generose" er uropført i 1786. Så enten har ovennævnte von Mosel taget fejl med hensyn til dateringen, eller også har både Mozart og Paisello "lånt" melodien hos en helt tredje komponist, eller også..... Mulighederne for kvalificerede og mindre kvalificerede

gisninger er talløse. Underligt er det hvert fald, om dette letbenede og ret beset ubetydelige musikstykke skulle være komponeret så sent som i 1786-87, dvs. omtrent samtidig med g-mol kvintetten, de tre sidste symfonier, Figaros Bryllup og Don Juan. Så meget mere som dens stil passer som fod i hose til den lette og underholdningsprægede kvartette type, som man netop dyrkede i Paris på det tidspunkt, Mozart besøgte byen.

Om g-mol kvintettens tilblivelse er der til gengæld ingen tvivl. Originalmanuskriptet bærer i Mozarts håndskrift dateringen 16. maj 1787.

G-mol kvintetten er stort anlagt - som en symfoni - i fire satser. Allerede den storformale opbygning viser, at der her er tale om et værk af udsædvanlig tyngde. Således har Mozart "ombyttet" den langsomme sats og menuetten i forhold til det normale, hvor den langsomme sats står som 2.sats og menuetten som 3.sats. Med den langsomme sats som 3.sats forrykkes værkets samlede tyngdepunkt hen mod slutningen. Dette markerer en bevægelse væk fra det klassiske formideal, der havde to "tunge" satser - allegro-sonatesatsen og den langsomme sats - i værkets begyndelse og to "lette" satser - menuetten og den hurtige kehraus-finale - i slutningen. Hen mod det romantiske formideal, der når højdepunkt og syntese i værkets slutning. Denne vægtforskydning markeres yderligere i g-mol kvintetten ved, at finalen er udbygget med en temmelig lang og alvorlig langsom indledning.

1.satsen er en sonateform i hovedtonearten g-mol. Karakteren er søgende og urolig, smertefuld. Det smertefulde understreges bla. af, at sidetemaet, der jo normalt i mol-satser står i den parallelle durtoneart, her holdes i g-mol.

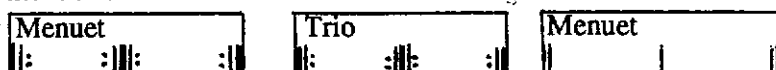
2.sats er menuetten.

Den langsomme 3.sats står i Eb-dur og består af to parallelt opbyggede, stort anlagte dele med en rigdom af forskelligt motivstof. Det er karakteristisk, at udarbejdelsen af det enkelte motiv ofte er gennembrudt og kun sjældent får lov at udfolde sig i lange åndedrag, og at motivbearbejdelsen ofte afbrydes uforløst.

Finalen er en rondo, men af en ganske anden kaliber end den fra fløjtekvartetten. For det første er den som nævnt udbygget med en langsom indledning, og for det andet er selve rondostrukturen med ritorneller og coupletter (mellemspil) mere kompliceret end sædvanligt. Med hensyn til satsens karakter er den ved første gennemhøring festlig og munter; men ved nærmere bekendtskab afslører den, at den ikke ganske har gjort sig fri af de forrige satsers smerte og uro; og at der under lystigheden gemmer sig en uafrystelig fortvivlelse.

Form

Vore to satser er i den ydre formopdeling helt ens og i overensstemmelse med den normale menuetform:



- altså en menuetdel bestående af to repeterede dele; så en trio, også bestående af to repeterede dele; og til sidst en repetition af menuetdelen, dog uden de interne repetitioner. Den sidste menuetdel er ikke "skrevet ud", men efter trioen er tilføjet "Menuetto da capo" (= menuetten fra hovedet, dvs. fra begyndelsen), og i mange tilfælde yderligere et "senza replica" (=uden repetitioner); men uanset om det står der eller ej, spilles den uden repetitioner.

Men hermed hører lighederne også op. I fløjtekvartettens menuet - eksempel 3 - hersker der uindskrænket taksymmetri. Hver af de fire repeterede dele er på 8 takter, der frasemæssigt falder i 2 x 4 takter. 4-takts perioderne kan igen opdeles i delfraser på 2 takter.

Med g-mol menuetten - eksempel 4 - er det en helt anden sag. Allerede 1.del af menuetdelen viser med sine 13 takter, at den ikke har i sinde at opføre sig så pænt som den fra fløjtekvartetten. Begyndelsen er klar nok, idet der lægges ud med en 4-takts periode, som også problemløst lader sig opdele i to 2-takts perioder. Slutningen af denne repetition falder derimod i to 3-takts perioder.

Ved frase- og periodeangivelser angiver jeg konsekvent hele takter, som de fremtræder gennem partiturets taktstreger. Jeg ser således bort fra optakter; men tager naturligvis hensyn til at tingene skal "gå op". F.eks. angives den afsluttende 3-takts periode at gå fra takt 11 til takt 13. Frasen har imidlertid en optakt af to fjerdedele varighed i takt 10 - til gengæld er den færdig allerede på ét-slaget i takt 13. Indklammeringen af fraser i nodeeksemplerne følger frasernes reelle udstrækning. Hvor en mere detaljeret taktangivelse er nødvendig, benyttes formen takt 10,2, der angiver 2.fjerdedel i takt 10.

Stykket mellem den indledende 4-takts periode og de to afsluttende 3-takts perioder synes helt at vende 3/4-takten ryggen. Opfatter man dobbeltgrebsakkorderne, der tilmed er forte, som ét-slag fremkommer en 3/2 takt. Den anden dobbeltgrebsakkord lader os forvente endnu en 3/2-takt, som imidlertid lapper ind over den efterfølgende 3-takts periode i 3/4-takt. Med en betydelig "sløring" af taktstrukturen til følge.

Altså: Først en 4-takts periode i 3/4-takt, så to 3/2-takter, der lapper ind over de afsluttende 2 x 3 takter i 3/4-takt.

Her må man naturligvis spørge, hvor eksotisk det egentlig er med en sådan sammenblanding af 3/4 og 3/2. Det samlede antal fjerdedele i en 3/2-takt svarer jo til antallet i to 3/4-takter. Det samlede antal slag "går op", og Mozart behøver altså ikke rent notationsteknisk at forlade 3/4-taktarten. Elementær udnyttelse af dette forhold er forholdsvis almindelig hos de klassiske komponister. Se f.eks. eksempel 1, der viser begyndelsen af menuetten i Mozarts g-mol symfoni nr 40.

Bemærk imidlertid, hvordan Mozart i dette tilfælde lader bassen frasere i regulære 3/4-takter. Dermed opstår en lyttemæssig "valgsituation" eller "tvetydighed" om man vil. Man kan lade sin oplevelse styre af 3/2-takten, hvorved bassen fremtræder med en lidt pudsigt frasering; man kan lade bassens 3/4 styre oplevelsen, hvorved det overbundne b i melodien virkelig fremtræder som synkope; eller man kan prøve at fokusere på begge taktarter på én gang og opleve spændingen mellem dem. Denne form, hvor 3/4 brydes med 3/2 er ret almindelig og er beslægtet med et lignende fænomen - kaldet hemiolrytme - i renaissance og barok. Det specielle ved g-mol kvintettens menuet er, at 3/4-referencen ikke er fysisk tilstede i nogen stemme. Her tvinges man altså over i den "fremmede" taktart, eller - hvis man insisterer på 3/4 - at lade sit "indre" 3/4-svinghjul styre en igennem 3/2-passagen. Dertil kommer, at 3/2-passagen sætter "skævt" ind, dvs. starter på treslaget i en 3/4-takt. Så mange og så stærkt normbrydende forhold optræder meget sjældent hos Mozart og signalerer klart et stærkt og differentieret musikalsk udtryk, som selv i alvorlige værker sjældent slår igennem i menuetten.

Hos Haydn, derimod, ser man oftere sådanne stærkt uregelmæssige taktformationer, men hos denne komponist i reglen anvendt i humoristisk øjemed. Eksempel 2 viser en detalje fra menuetten fra Lærkekvartetten, op. 64 nr. 5. Her optræder en 3/2-takt i de to violiner, men forskudt en fjerdedelsnode for hinanden.

2. del af menuetten begynder klart og entydigt: Først en 4-takts periode, så fire 2-takts perioder efterfulgt af en 4-takts periode, i alt 16 takter, helt symmetrisk opbygget. Derpå følger en passage, der svarer ganske til 3/2-passagen i 1. del, såvel i den måde, den sætter i gang på som på den måde, den lapper ind over det følgende. Den eneste rytmiske forskel er, at der her er to komplette 3/2-takter. Også 2.del slutter med 3-takts perioder, her dog tre sådanne. Den rytmiske struktur i 2. del af menuetten svarer altså til 1. del, men konsekvent gennemført således, at underafsnittene er længere i 2. del end i 1. del:

1. del $3/4$ (4 takter) $3/2$ (1 takt plus overlappning) $3/4$ (2 x 3 takter)

2. del $3/4$ (16 takter) $3/2$ (2 takter plus overlappning) $3/4$ (3 x 3 takter)

Trioen indeholder ingen forstyrrende elementer i forhold til den overordnede $3/4$ -taktart. 1.del lægger ud med to entydige 3-takts perioder, og slutter lige så entydigt, også med to 3-takts perioder. De mellemliggende 7 takter kan opdeles på flere forskellige måder. Den tolkning, jeg har klammet ind i noderne bygger på, at lytteren naturligt vil forsøge at fastholde en tredje 3-takts periode i forlængelse af de to foregående, hvilket også problemløst lader sig gøre. Hvorved der bliver en 4-takts periode tilbage.

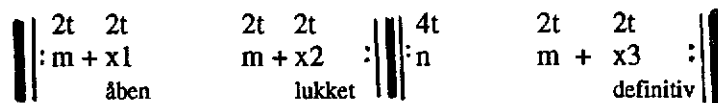
Trioens 2. del er lidt mere snørklet. To 3-takts perioder til indledning efterfølges i celloen af tre 2-takts perioder. 1.violinen har de samme 2-takts perioder, men en takt forskudt pga. imitationen mellem cello og 1.violin. Hvis vi opfatter celloen som den på dette sted "strukturførende", falder de første 12 takter af trioens altså i 2×3 takter plus 3×2 takter. Derefter vender vi tilbage til det kendte forløb fra trioens 1.del, her dog med kun to 3-takts perioder efterfulgt af en 4-takts periode og to afsluttende 3-takts perioder.

Det melodisk-motiviske

Den første 4-takts periode af menuetdelen i fløjtekvartetten består af et markant rytmisk/melodisk opsving på to takter og en rytmisk blødere og melodisk nedadbøjet afvejning, der ender "åbent".

Den anden 4-takts periode består af samme melodisk opsving, men har en rytmisk mere energisk eftersætning, der slutter "lukket".

Anden repetitions første 4-takts periode bygger videre på den punkterede rytme og udviser melodisk en stærk stigning, der først i takt 12 bøjes en anelse nedad for at lægge op til en gentagelse af menuettens indledende takter, der denne gang er forsynet med en endnu mere definitiv afslutning end i 1.repertirion.

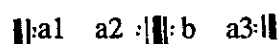


Den motiviske struktur i trioens er næsten den samme:



Trioens melodi er iøvrigt en forsiret udgave af en gammel fransk folkelig melodi "Il a des bottes, des bottes Bastien".

Hvis man opfatter alle de med x, z og y betegnede motiver som forskellige afslutninger på m- og t-motiverne kan såvel menuettens som trioens form reduceres til



- et uhyre almindeligt formskema for visemelodier.

G-mol kvintettens melodiske struktur er - hvad man kunne forvente - betydelig mere kompliceret.

Den indledende 4-takts gruppe falder i to motiver - ikke som spørgsmål og svar - men snarere som et beslutsomt udsagn, melodisk faldende og spillet forte, hvortil der stilles et stilfærdigt, men indtrængende spørgsmål, piano, med en intens og brudt melodilinie. Den 4-takts gruppe, der indleder menuettens 2.del er tydeligt beslægtet med de indledende takter, og takterne 26-29 er identisk med dem.

3/2-passagerne henter deres detailmotiviske stof fra de 4 første takter, nemlig den faldende sekund c-b på 1- og 2-slaget i takt 1, og den stigende sekund fis-g på 2- og 3-slaget i takt 2. Også det faldende, formindskede septimspring i takt 3 genfindes i 3/2-passagen på taktovergangene 4-5 og 6-7.

De otte takter (18-25) har form af et (quasi) sekvenserende motiv, der tilsyneladende ikke har nogen motivisk tilknytning til andet i satsen.

3-takts perioden i slutningen af 1.repetition og de to 3-takts perioder i slutningen af 2.repetition er rytmisk og melodisk ensbyggede, på én gang søgende og afsluttende.

De to resterende 3-takts perioder 7-9 og 34-36 er ligeledes parallelt opbygget, begyndende med en kort opadgående bevægelse og sluttende med en trinvis faldende kadencerende vending. Egentlig føler man, at det er disse passager, der afslutter henholdsvis første og anden repetition i menuetten, og at de efterfølgende 3-takts perioder, der spilles piano, er eftertænksomme dønninger, der kadencerer i de samme tonearter, nemlig henholdsvis d-mol og g-mol.

Det er en uomtvistelig genistreg Mozart har begået ved at ophøje dette underordnede "dønnings"-motiv fra menuetten til hovedmotiv i trioen - præsenteret i G-dur. Vi skal se nærmere på de harmoniske implikationer i overgangen fra menuet til trio i afsnittet om tonalitet og harmonik.

Motivmæssigt dominerer det indledende 3-takts motiv hele trioen. Det indleder og afslutter både 1.del og 2.del af trioen og indgår yderligere i afkortet skikkelse i en tostemmig imitation mellem cello og 1.violin i 2.dels takt 67-73.

Det eneste afsnit i trioen, hvor motivet ikke optræder, er de to gange syv takter 50-56 og 78-84. De to steder er helt parallelle og består af en sekvenserende ottendedelspassage efterfulgt af en kadencerende figur.

Tekstur

Fløjtekvartetens trio har den enklest tænkelige tekstur, en temmelig forsiret, melodiførende overstemme (fløjten) med akkompagnement i celloen, der tydeligt markerer det harmoniske fundament, samt violin og bratsch, der fylder ud med akkorder i ottendedelsnoder.

Menuetdelen i fløjtekvartetten er ligeledes meget enkel teksturmæssigt. Her har vi også en melodiførende fløjtestemme; men violinen følger med som 2.stemme - overvejende i parallelle tertser. Celloen leverer det harmoniske fundament, men i en mere melodisk/rytmisk selvstændig form end i trioen. Bratschen er overvejende en harmonisk fyldestemme, der melodisk/rytmisk lægger sig op ad celloen.

I g-mol menuetten er der langt flere forskellige teksturtyper knyttet til de forskellige motiver.

Menuetdelen

Fortedelen af indledningsmotivet og kadencevendingerne takt 8-10,1 og 35,2-37,1 er "korallignende" harmoniseret i en stærk 5-stemmig sats. Indledningsmotivets eftersætning er tyndere harmoniseret, 3-stemmigt og lagt i et højere register. Bemærk, at Mozart i

indledningen til 2.del vender teksturen om, idet han begynder med de få stemmer og slutter med det 5-stemmige.

3/2-passagen veksler mellem de maksimalt klangfyldige dobbeltgrebsakkorder og 3-stemmig node-mod-node sats i de øverste stemmer.

Sekvenspassagen har melodiførende overstemme, vippefigur i 2.violin, medens de tre underste stemmer leverer det harmoniske fundament med et fint komplementærritmisk samspil mellem de to bratscher.

Dønningsmotivet er udsat 4-stemmigt med komplementærritmisk samspil mellem den melodiførende overstemme og de tre akkompagnerende understemmer. Bemærk den taktmæssige placering af akkompagnementet, der snarere end at understøtte, slører satsens dansekarakter.

Trioen

Den indledende præsentation af dønningsmotivet som hovedmotiv i trioen overtager motivets tekstur fra menuetdelen, bortset fra at akkompagnementet er udvidet til 4 stemmer. Samme tekstur anvendes ved "reprise" i takt 74.

Sekvens/kadence afsnittet i både 1.- og 2.del har melodiførende overstemme og et klart og entydigt akkordakkompagnement.

De afsluttende dønningsmotiver spilles 2-stemmigt - overvejende i parallelføring - af de to bratscher, hvortil der lægges et orgelpunkt, ved første præsentation under, ved anden præsentation både over og under bratscherne.

Tilbage er begyndelsen af 2.del, der kort kan karakteriseres som let imiterende polyfoni.

Tonalitet og harmonik

Menuetten fra fløjtekvartetten står i D-dur, og man bemærker med det samme, at samtlige fire repeterede dele i menuet og trio kadencerer i D-dur. Og i det hele taget er det meget lidt, denne sats bevæger sig ud over D-dur. Faktisk er der kun en eneste modulation, nemlig i trioens takt 11-12, hvor den modulerer til A-dur. For straks at vende tilbage til D-dur. Harmonisk har satsen heller ikke meget at byde på, en vekseldominant i takt 3 og en bidominant til VI trin i takt 5, 11 og 13 i menuetdelen. Trioen har en enkelt bidominant til IV i takt 6 og det tilsvarende sted i 2. repetition, takt 14. Ellers er det kun den lidt flabede kromatiske stigning i violin og bratsch, som musikerne må føle sig fristede til at spille som en glissade, der liver op i mængden af hovedfunktioner.

G-mol kvintetten har unægtelig mere at byde på i tonal/harmonisk henseende. 1.del begynder i g-mol og modulerer til d-mol. Modulationen sker ca midt i afsnittet, på den anden dobbeltgrebsakkord, der er vekseldominant i g-mol, men videreføres som dominant i d-mol. Begge dobbeltgrebsakkorder er formindskede septimakkorder. Bemærk endvidere, at d-mol kadencen i takt 9-10 er skuffende, hvorved der lægges op til dønningsmotivet, der kadencerer med autentisk hel slutning.

2.del lægger ud i c-mol, et ret kraftigt ryk i forhold til den foregående d-mol kadence; i forhold til hovedtonearten g-mol dog blot subdominant-tonearten. Den kromatiske linieføring leder i takt 16-17 til en hel slutning i c-mol, der videreføres til en D7 med kvinten i bassen (takt 18) i paralleltonearten Eb-dur, hvor de 8 tacters sekvensmotiv starter. Harmonigangen i de 8 takter er skrevet ind i eksempel 4 og styres tydeligvis af den (næsten) gennemført kromatiske modbevægelse mellem yderstemmerne.

Sekvensafsnittet slutter på dominanten i g-mol, der leder frem til indsatsen af menuettens indledningsmotiv i takt 26. Det er nu klart Mozarts intention at bringe en gentagelse af menuettens 1.del som afslutning på 2.del - i princippet ganske som i D-dur

menuetten. Men en nodetro gentagelse kan ikke komme på tale, da 1.del slutter i d-mol og 2.del nødvendigvis må slutte i hovedtonearten. Problematikken er for så vidt den samme, som vi kender fra den tonale udligning i sonateformernes reprise. Her løser Mozart problemet i takt 34, hvor han ved at gentage A7-akkorden lander på en D7 - dominanten i g-mol - i takt 35. Det tilsvarende sted i 1.del (takt 7) fører han A7 videre til Dm og lander derfor i takt 8 på en A7, som er dominant i d-mol. Mere "behøvede" Mozart ikke at gøre for at løse repriseproblemet. Men det gør han! For det første udvider han 3/2-passagen med en ekstra takt og får derved 3 dobbeltgrebsakkorder. Dette giver i sig selv reprisen en yderligere dimension af dramatisk overraskelse. Også i harmonisk henseende, idet den ekstra dobbeltgrebsakkord - som er den midterste - giver anledning til en kort fravigen til c-mol.

Dønningsfrasen takt 38-40 er, bortset fra at tonearten er g-mol, identisk med dønningsfrasen i 1.del. I 2.del følger nu, hvad man kunne kalde dønningsens dønnning, idet den anden dønningsfrase takt 41-43 dels er lagt en oktav ned og dels er harmonisk "formørket" gennem brugen af den neapolitanske subdominant i takt 41.

Trioen står i G-dur - varianttonearten til menuetdelens g-mol. Kontrasten mellem menuetdelens mol og trioens dur understreges gennem det fælles motivstof og forstærkes yderligere gennem brugen af den neapolitanske subdominant i slutningen af menuetdelen, hvorved dur/mol-kontrasten ikke blot manifesterer sig som en kontrast mellem b og h, men tillige mellem as og a.

1.del af trioen modulerer til dominanttonearten D-dur, som allerede nås ved sekvensmotivets indsats. 2.del lægger ud i a-mol og - efter at have moduleret lidt rundt - vender tilbage til G-dur, igen ved sekvensmotivets indsats.

Bortset fra begyndelsen af 2.del er det detailharmoniske forholdsvis gennemskueligt i trioen.

I eksempel 4 er indskrevet en harmonisk analyse af takterne 62,2 - 74,1, idet der for overskuelighedens skyld ses væk fra de fleste af de mange harmonifremmede toner, mest forudhold, som ellers i meget høj grad bidrager til det fortættede musikalske udtryk i denne passage.

Afslutning

Ovenstående analyse har haft til formål at vise to kammermusiksatser, der i den ydre form følger helt samme mønster; men som i henseende til udtryk og musikalsk indhold og substans næppe kan ligge længere fra hinanden. På den ene side A-dur fløjtekvartettens menuet, et yndefuldt, let og gennemskueligt stykke underholdningsmusik; på den anden side menuetten fra g-mol strygekvintetten, en sats der ved sin kunstneriske tyngde og alvor langt fra blot er en uforpligtende dansesats mellem den urolige og søgende 1.sats og den tunge og brede, dog brudte Adagio. Men tvært imod med sin følelsesmæssige spændvidde, fra 3/2-passagernes trods til dønningsmotivets resignerende eftertanke, yder sit fuldgyldige bidrag til værket som helhed.

Det siges ofte, at stor kunst kan man vende tilbage til gang på gang - og stadig finde nyt. I forhold til g-mol kvintetten er der ikke meget at vende tilbage til i fløjtekvartetten - og det er heller ikke meningen med underholdningsmusik, der rummer øjeblikkets glæde og adspredelse. Men jeg går ofte og fløjter den på gaden.

Eksempel 1

MENUETTO
Allegretto

Flauto
Oboi
Fagotti
Corni in Sol 1 & 2
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Eksempel 2

Eksempel 3

MENUETTO

Eksempel 3, fortsat

First system of musical notation, featuring four staves (two treble clefs and two bass clefs) with complex rhythmic patterns and articulation marks.

Second system of musical notation, starting with the word "Trio" above the first staff. It continues with four staves and includes trill markings (tr) above notes.

Third system of musical notation, continuing the piece with four staves and various musical notations.

Fourth system of musical notation, featuring four staves with intricate rhythmic and melodic lines.

Fifth system of musical notation, the final system on the page, with four staves and a repeat sign at the end.

Da capo Menuetto

Eksempel 4

MENUETTO
Allegretto

14

E_b 2/4

24

cresc. f

g: Waltz

37

1. 2. *Trio*

Fine

Eksempel 4, fortsat

Musical score system 1, measures 48-57. The system consists of five staves (treble and bass clefs). It features a complex melodic line in the upper staves with many sixteenth notes and a steady bass line. A fermata is placed over measure 57.

Musical score system 2, measures 58-68. This system includes a large section of sixteenth-note runs in the upper staves. Below the staves, there are handwritten notes: *a: f#3 D7 T Sp S6 D7 T* and *G: S f*. The system ends with a fermata over measure 68.

Musical score system 3, measures 69-80. This system continues the melodic and bass lines. Below the staves, there are handwritten notes: *D7 T, e: f D7 T D: T S3 D7 D7 T* and *? a: D7 T fa: D7 T p*.

Musical score system 4, measures 81-91. The system concludes with first and second endings marked "1." and "2." respectively. A fermata is placed over measure 91. The text "Menuetto da capo" is written at the bottom right of the system.