

1. Ausgewählte Symphonien von Joseph Haydn

1.1 Das Thema des Kurses

Joseph Haydn (1732-1809) gilt zu Recht als der Vater des klassischen Stils. Er komponierte eine schier unglaubliche Anzahl von Werken in allen Gattungen, darunter 104 Symphonien, über ein Dutzend Opern, außerdem Oratorien, Messen, Solokonzerte, Klaviermusik, Lieder, Kammermusik in vielen Besetzungen – allein ca.140 Werke mit dem Lieblingsinstrument seines Arbeitgebers, dem Baryton. Von 1761 war Haydn im Dienste des Fürsten Paul Anton Esterházy, nach dessen Tode 1762 als Bediensteter seines Bruders Nicholas bis ins Jahr 1790. Erst danach wurde er freischaffender Komponist, der statt in der österreichisch-ungarischen Provinz in den musikalischen Hauptstädten Europas wirkte. Inzwischen hatte sich seine Musik aber schon über Drucke verbreitet und ihn berühmt gemacht.

Neben der Gattung „Streichquartett“, als deren Erfinder in der allgemein verbreiteten Form Haydn durchaus gelten kann, war es vor allem die Form der Symphonie, die Haydn sein Leben lang verfolgte, entwickelte und perfektionierte und für die er europaweit berühmt war. In den 1780er Jahren bestanden die Programme der Pariser „Concerts spirituels“ zu über der Hälfte aus Werken Haydns¹!

Seine ersten Symphonien schrieb Haydn bereits ab ca.1757 für den Grafen Morzin, bei dem er seine erste Anstellung hatte. Es waren vermutlich 14 Werke, wobei die Zählung der frühen Werke nicht chronologisch ist – sie folgt bis heute dem ersten Versuch von Eusebius Mandyczewski aus dem Jahre 1908, die Symphonien in der Reihenfolge ihrer Entstehung zu ordnen (entstanden für eine geplante erste Gesamtausgabe). Inzwischen weiß die Forschung Genaueres (vor allen Dingen durch die ganz auf Haydn konzentrierte Arbeit der Musikwissenschaftler Anthony van Hoboken und Georg Feder), aber um die Identifizierung der Symphonien nicht zu erschweren, hat man die erste Zählung beibehalten.

Für Esterháza entstanden dann in den Jahren 1761-81 die Werke bis zur Nr.75. In dieser langen Zeit konnte (und musste) der Komponist seinen Stil in der Abgeschiedenheit der ungarisch-österreichischen Provinz weiterentwickeln. Er komponierte exklusiv für seinen Arbeitgeber, dennoch verbreiteten sich die Drucke seiner Werke über die ganze musikalische Welt. Auf Esterháza standen ihm aber dafür ein hervorragendes Orchester und des Öfteren durchreisende Virtuosen zu Verfügung, mit deren Hilfe er ein originelles und experimentierfreudiges sinfonisches Werk verwirklichte. In diese Zeit fallen formale und expressive Experimente, für die der Fürst und sein Hof auch ein dankbares Publikum darstellten. Manchmal wird diese Phase in Anlehnung an die literarische „Sturm und Drang“ genannt, was die Sache nicht genau treffen mag, aber sehr griffig ist.

Ab 1781 schrieb Haydn seine Symphonien für internationales Publikum, was Auswirkungen auf seinen Stil hatte – er wurde in gewisser Weise zunächst gefälliger, repräsentativer, dadurch aber auch komplexer im Sinne einer universellen stilistischen Haltung, die verschiedenste Einflüsse miteinander verband.

Die Nr.76-81 (1781-84) entstanden für verschiedene Auftraggeber und begründeten seinen oben erwähnten Ruhm in Paris, für das dann 1785/86 die Symphonien 82-87 geschrieben wurden. Gleich mehrfach verkauft hat Haydn dann die nächste Serie Nr.88-92.

Die bis heute berühmtesten Serien der letzten 2x6 Symphonien schrieb Haydn dann für und auf seinen beiden ausgedehnten England-Reisen 1791/92 und 1794/95 (jeweils für knapp 1 ½ Jahre). Dort wurde er als Weltberühmtheit gehandelt und ihm standen außergewöhnlich große und virtuose Orchester zur Verfügung (40 bzw. 60 nach bisher höchstens 20!).

Ich möchte versuchen, im Laufe des Semesters Symphonien aus verschiedenen Schaffensperioden mit Ihnen zu analysieren. Geplant sind bisher Nr.101, Nr.45 und Nr.6.

¹ nach: Michael Walter, *Haydns Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*, C.H.Beck München 2007, S.86

1.2 Erwartungen an die Form

Bis auf einige frühe Symphonien und einige der „Sturm und Drang“-Werke folgen alle dem viersätzigen Schema. Die frühen weichen davon insofern ab, als sie bisweilen noch eine kurze italienische Ouvertüre (=Sinfonia) mit nur drei Sätzen sind. Dabei kann der letzte Satz nur angedeutet sein und stellt u.U. nicht mehr als einen kurzen, schnellen „Rausschmeißer“ dar. In einigen Fällen bildet ein „Tempo di Minuetto“ das Finale. In seiner mittleren Schaffensphase hat Haydn manchmal mit den Tempofolgen experimentiert und sie, oft programmatischen Inhalten folgend, der Kirchensonate (langsam-schnell-langsam-schnell) angenähert (z.B. Nr.49 f-Moll „La passione“).

Wir erwarten als Eingangssatz einen Sonatenhauptsatz – inwieweit Vorstellungen von „erstem und zweitem Thema“ ihre Erfüllung finden, muss beobachtet werden.

Als zweiter Satz folgt ein langsamer, in einer zwei- oder dreiteiligen Form, manchmal als Variationssatz, in einigen Fällen sogar als synthetisierte Form aus Lied- und Variationsform. Der langsame Satz steht fast immer in einer anderen Tonart als der Grundtonart (Dominante, Subdominante oder Mollparallelen und –varianten).

Der dritte Satz ist ein Menuett mit Trio, wobei das Menuett stets der Haupttonart folgt, das Trio kann in einer anderen Tonart stehen. Das Menuett ist oft kräftig instrumentiert und schon seit den mittleren Symphonien gibt es häufig eine schnelle Tempoangabe. Damit nähert sich Haydn bereits der Form des Scherzos. Das Trio ist stets zurückhaltender instrumentiert, aber nicht etwa der namengebenden Triobesetzung folgend. In wenigen Fällen ist die Reihenfolge der Mittelsätze vertauscht (dies passiert z.B. häufiger in Streichquartetten).

Das Finale bildet meist ein sehr schneller Satz, der wieder ein Sonatenhauptsatz sein kann, aber auch andere klassische Formen wie Rondo, Sonatenrondo und Variationsfolge sind bekannt.

Wenn man bedenkt, dass langsame Sätze oft zwei- oder dreiteilig mit der Tonartenfolge I – V – I sind und auch Menuette (sowie die meisten Trios) in einer inneren Dreiteiligkeit mit übergeordneter Zweiteiligkeit komponiert sind, wird deutlich, dass das Kompositionsprinzip „Sonatenform“ stets eine Rolle spielt, es bedeutet aber im 18. Jahrhundert etwas ganz anderes als das aus dem 19. Jahrhundert kolportierte Prinzip mit zwei gegensätzlichen Themen, modulierender Durchführung und Reprise mit beiden Themen in der Tonika.

Die zeitgenössische Musiktheorie etwa bei Heinrich Christoph Koch² beschäftigt sich überhaupt nicht mit thematischen oder motivischen Fragen, Form wird immer anhand kleiner Gebilde erklärt, bevorzugt dem Menuett. Es geht also um Perioden- und Melodiebau, das Verhältnis von Sequenzen und Einschnitten (Halbschluss, Ganzschluss in verschiedenen Stärken) – Großform entstünde durch die Übertragung der Menuettform auf größere Dimensionen.

Sicherlich hält sich Haydn nicht zwingend an das, was ein deutscher Theoretiker irgendwo schreibt, aber tatsächlich können wir in seinen Sonatenformen beobachten, dass es zweite Themen und Tonika-Reprisen in derselben Reihenfolge wie der Exposition nicht unbedingt gibt. Und auch mit dem Schlagwort „Monothematik“ ist das, was der Komponist hier macht, nur unzureichend umschrieben.

Uns muss klar sein, dass die von Adolph Bernhard Marx in den 1840ern beschriebene Form, der erste größere Versuch war, Sonatenhauptsatzform für die damalige Gegenwart (also die Zeit Mendelssohns und Schumanns!) *lehrbar* zu machen. Es ging also nicht um die Aufarbeitung bereits abgeschlossener Epochen der Sonatenkomposition – und wenn ein historisches Modell herangezogen wurde, dann der Beethoven um 1800.

Entwickeln wir also unsere Sicht der hochklassischen Sonate am lebendigen Beispiel Haydns!

² H.C.Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition (1782, 1787, 1793)

1.3 Gegenstand der Analyse – Erwartungen an die Form

Es gibt grundsätzlich zwei verschiedene Herangehensweisen:

- a) Die induktive Methode: Wir betrachten den Grundriss des Werkes als eine gängige Form des Formenrepertoires und messen das Stück daran. Dabei arbeiten wir uns von der Großform in der Hierarchie herab zu interpunktischer, semantischer und elementarer Ebene. Während dieses Prozesses kann unsere erste Annahme Veränderungen erfahren oder sich bewähren. In der angelsächsischen Formtheorie wird dies auch „confirmative form“ genannt, die Arbeitsweise „top down“.
- b) Die deduktive Methode: Wir gehen von Details aus, die uns bemerkenswert (markiert) erscheinen. Das können besondere harmonische, rhythmische, melodische Elemente sein, markante formale Erscheinungen wie besonders häufige oder fehlende Wiederholungen, auffällige Veränderungen in Reprisen etc. Letztere Bemerkung zeigt schon, dass wir auch bei dieser Methode auf Erfahrungen mit Form, mit Hörerwartungen aufbauen – ganz trennen lassen sich die Herangehensweisen nicht. Die englischen Begriffe dazu lauten „generative form“ und „bottom up“.

Beides sind gültige Vorgehensweisen und können (und müssen!) in einer Analyse gleichzeitig eingesetzt werden. Alle neueren Formtheorien suchen nach einer Verbindung der Methoden, gewichten mal mehr zur einen, mal mehr zur anderen Seite hin.

Der Vorteil einer generativen Methode liegt natürlich darin, dass wir nicht in der Gefahr sind, ein Stück an einer falschen Grundannahme zu messen und dabei gänzlich in die Irre zu laufen. Wie schnell kann die Unterstellung einer falschen Form oder einer unzutreffenden Stilistik unsere Analyse korrumpieren und wertlos werden lassen!

Die Gefahr dieser Methode ist, dass wir uns in Details verlieren oder dass wir Dinge, die auf Grundlage des Zeitstils oder einer vom Komponisten gewählten Form selbstverständlich sind, überbewerten.

Vertreter einer überwiegend deduktiven Methode wären z.B.:

Diether de la Motte, *Musikalische Analyse*, Kassel: Bärenreiter, 1968?

Clemens Kühn, *Analyse lernen*, Kassel: Bärenreiter, 1993

William Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press, 1998

Auch semiotische Herangehensweisen gehören eher hierher (nur für Spezialisten geeignet!). Auf literarischem Gebiet ist die Semiotik (Lehre von den Zeichen und der Bedeutung) bekannt geworden durch Umberto Eco, musikalisch wurde sie etabliert und angewendet von Eero Tarasti, Robert Hatten und Vladimir Karbusicky.

Die konfirmative Methode erfordert eine gesunde Vorbildung auf dem Gebiet der Formenlehre und der Musikgeschichte. Die Nachteile habe ich schon oben angedeutet, die Vorteile hingegen sind, dass wir uns schnell einen Überblick über das Werk verschaffen können und für den Anfang auch ohne intuitive Ideen auskommen können – eine gute Analyse kann aber niemals auf Intuition und Kreativität verzichten! Vergessen wir nicht, dass wir sowohl beim Spielen als auch beim Betrachten von „Interpretation“ sprechen. Beides – Praxis und Theorie – sind Annäherungen an das Kunstwerk, die sich im Idealfall gegenseitig befruchten und uns als „Interpreten“ weiterbringen und bereichern.

Rein induktive Methoden sind heute selten geworden, man findet sie am ehesten in traditionellen Formenlehren, die diesen Aspekt aus lexikalischem oder didaktischem Anspruch betonen. Eine neuere amerikanische Betrachtung legt aber ihren Hauptakzent auf die „top down“-Richtung: Die „dialogic form“ sieht die Form des Kunstwerkes in einer Art Kommunikationsmodell. D.h. die Großform als Gattung („genre“) steht im Dialog mit der Zeitstilistik,

den kompositorischen Ideen auf niedrigeren Ebenen („musical structure“), individueller Ausformung und inhaltlichen Ideen („choices“), dem Interpretieren etc.

James Hepokoski & Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory*, New York: Oxford University Press, 2003

Gerade in einem Eröffnungssatz einer klassischen Sinfonie haben wir wie oben erwähnt ziemlich genaue Erwartungen an die Form, deswegen sollte am Beginn der Analyse durchaus eine Formübersicht erfolgen. Diese können wir stichwortartig festhalten. Im Laufe der weiteren Arbeit wird sich diese Formübersicht mit zusätzlichen Details füllen. In der endgültigen schriftlichen Werkanalyse werden Inhalt und Gestaltung dieser Übersicht viel Zeit und Überlegung in Anspruch nehmen, sie wird zwar gegen Anfang des analytischen Teils der Hausarbeit stehen (zuvor erfolgt zumeist eine kurze Einführung in das Werk und seine Entstehung), aber erst in einem relativ späten Arbeitsschritt fertig werden!

2. Joseph Haydn: Symphonie Nr.101 D-Dur „Die Uhr“ (1793-94)

2.1 Entstehung und Stellung des Werkes

Haydns 101. Symphonie entstand für seine zweite Englandreise. „Sie ist in zwei Etappen entstanden: der zweite bis vierte Satz noch in Wien, der erste Satz in England. Die Uraufführung fand am 3. März 1794 statt.“³ Damit entstand sie nach Nr.99, die 1793 vollständig in Wien fertiggestellt wurde, genau genommen vor der Nr. 100 und wurde auch ca. einen Monat vor dieser in den Salomon-Konzerten in London uraufgeführt, und zwar am 3. März 1794. Für die zweite Serie der Londoner Symphonien stand Haydn ein recht großes Orchester zur Verfügung. Auf Schloss Esterháza bestand das Orchester neben Oboen, Fagott und Hörnern zuletzt aus einer Streicherbesetzung mit 6.4.2.2.2 (nachdem in den 1760er Jahren die Stimmen lediglich solistisch besetzt waren!), in Paris bot das Orchester immerhin 40 Streicher. In der zweiten Londoner Serie verfügte man nach zeitgenössischen Quellen nun über insgesamt 60 Musiker, was aber in der damaligen Praxis trotzdem nur ca. 40 Streicher bedeuten konnte, da in größeren Orchestern meist die Holzbläserstimmen doppelt besetzt wurden. Im Gegensatz zur ersten Londoner Serie verwendete Haydn nun auch Klarinetten, die jedoch auffällig stiefmütterlich behandelt werden, was wahrscheinlich mehr Rückschluss auf die Fähigkeiten der Spieler als auf Haydns Verhältnis zu diesem Instrument erlaubt.

Wie fast alle späten Symphonien Haydns folgt der erste Satz der Sonatenhauptsatzform mit vorangestellter langsamer Einleitung im gleichnamigen Moll (nur die c-Moll-Symphonie Nr.95 verzichtet fast folgerichtig auf eine Introduktion). Haydns Kompositionsweise wird heute bisweilen verkürzend als „monothematisch“ charakterisiert (im Gegensatz zu einer dualistischen Thematik bei...ja wem eigentlich?). In seiner Zeit wurde jedenfalls besonders Haydns Einfallsreichtum gerühmt und auch seine Fähigkeit, aus einem noch so simplen Thema besonders viel herauszuholen. Der Rezensent des *Morning Chronicle* schrieb zur Uraufführung der Nr.101: „*In jeder neuen Ouvertüre (damals ein gängiger Name für Symphonien), die er schreibt – so fürchten wir, bis wir es gehört haben –, kann er sich nur selbst wiederholen; und wir werden jedesmal eines Besseren belehrt. Nichts könnte origineller sein als das Thema des ersten Satzes; und hat er einmal ein treffliches Thema gefunden, kann niemand besser als Haydn unaufhörliche Mannigfaltigkeit daraus schöpfen, ohne auch nur einmal davon abzulassen.*“⁴

³ [http://de.wikipedia.org/wiki/101._Sinfonie_\(Haydn\)](http://de.wikipedia.org/wiki/101._Sinfonie_(Haydn)) am 12.5.09. Die dort zu lesende Formübersicht ist als Startpunkt nicht ganz unbrauchbar, enthielt aber zum Zeitpunkt des Zugriffes noch einen bösen Übersetzungsfehler (B-Dur statt h-Moll in T.197ff).

⁴ zitiert nach Regina Back, *Vom „unerschöpflichen Haydn“*, Werkbetrachtung der Symphonie Nr.101, in Renate Ulm (Hrg.), *Haydns Londoner Symphonien*, Bärenreiter Kassel 2007

2.2 Formübersicht des ersten Satzes:**Adagio** (3/4 23 Takte) – **Allegro** (6/8 333 Takte)

1-23 Langsame Einleitung d-Moll	
	1-4 Unisono → Halbschluss, Motiv aufsteigende Skala 5-12 Umkehrung, Abwärtssequenz, Modulation → F-Dur 13-23 in A-Dur als Dominante (4 + 6 bzw. 7 Takte)
24-122 Exposition	
24-48 Hauptsatz	24-33 Thema als 10taktige Periode (5+5), p , Streicher, Periodenerweiterung durch jeweils ganzen „Auftakt“ 34-48 entwickelnde Fortspinnung nach angegangener Wiederholung, Tutti, f , 11+4 Takte, endet mit Fermate in OV A-Dur (als Dominante)
49-80 Überleitung	49-63 angegangene Wdhl. über e-Moll nach E (als D) 64-80 Molleintrübung, kadenzelle Fortspinnung → A-Dur
81-105 Seitensatz	81-90 Seitensatzthema rhythmisch von Hauptsatzthema und Überleitung abgeleitet 91-105 Fortspinnung mit chromatisierter Harmonik (T.94ff) und Überleitung zur:
106-122 Schlussgruppe	Dreiklangsmotiv im ff , 111-115 Kadenz mit Zwischen- Ds
123-126 Rückführung	Umkehrung der auftaktigen Skalenfigur
123 ^{bis} -217 Durchführung	
123 ^{bis} -149 ⁵ Eröffnung	kontrapunktischer Satz über Seitensatzthema, Quintanstieg bis fis-Moll und zurück
150-173 Höhepunkt	große Sequenz C – A ⁷ – d – H ⁷ – e, Elemente von T.34ff und 102ff
174-196 Mittelkadenz	Fortsetzung der Sequenz (Fis ⁷ – h mit Orgelpunkt Fis, D ⁷ - G) Motiv Umkehrung der Schlussgruppe (und T.61ff), Kadenz nach h-Moll
197-217 Rückführung	Elemente aus Überleitung T.72ff D ⁷ – G – E ⁷ – A ⁷
218-313 Reprise	
218-227 Hauptsatz	wörtlich
228-249 Überleitung	zunächst wörtlich wie T.34ff, T.235 Wendung nach d-Moll, ab T.241 kontrapunktischer Satz über Orgelpunkt A
250-265	Reprise des ersten Durchführungsteiles A ⁷ – D – H ⁷ – e, ab T.260 variant, zurück nach D-Dur
266-279	neue Fortspinnung mit großer Steigerung über Orgelpunkt A
280-313 Seitensatz	Reprise T.85ff in D-Dur, ab T.306 neue Kadenz ähnlich zu T.111ff
314-346 Coda	
314-322	Trugschluss in die verkürzte D ⁷
323-346 Schlusskadenz	Ansatz über Hauptsatzthema, Tuttischläge mit T und D

⁵ Die Taktzählung folgt ab hier der Philharmonia-Ausgabe. Eulenburg und neue Gesamtausgabe zählen die 2. Klammer anders.

2.3 Schritt-für-Schritt-Analyse

2.3.1. Exposition

Über die langsame Einleitung und ihre eventuellen Bezüge zum weiteren Satz soll an späterer Stelle nachgedacht werden.

Abb.: T.24-39 im Klavierauszug von August Horn, 2. Hälfte des 19. Jhds.

Das Hauptsatzthema wird zwar leicht als Periode erkannt, aber der Bau weist dennoch einige Besonderheiten auf: am Auffälligsten ist die Aufteilung in 5 + 5 Takte. Sie erklärt sich durch die Dehnung des Auftaktgefühles über den gesamten 1. Takt (mit wirklichem Achtel-Auftakt) jeweils des Vorder- und des Nachsatzes. Man könnte die Periodik auf eine gewöhnliche Achttaktigkeit reduzieren; ohne Probleme für den musikalischen Fluss könnte man die Takte 24 + 29 weglassen – wie banal wirkte dann aber das Thema! Außerdem hat Haydns Entscheidung, einen unregelmäßigen Satzbau im Thema anzuwenden im weiteren Verlauf Konsequenzen.

Der Vordersatz der Periode endet zwar in der T, diese wirkt aber leicht durch die Platzierung auf der Taktmitte (in der Lyrik spricht man von einer „weiblichen Endung“: Betonung schwer-leicht) und durch die Terz in der Melodie (sogenannter „unvollkommener Ganzschluss“). Der Nachsatz endet hingegen schwer auf Zählzeit Eins und vollkommen. Die nachklappernde Dreiklangsbrechung bis zum d''' wird später motivisch behandelt werden und führt gleichzeitig den Ambitus zum melodischen Höhepunkt, der ansonsten ungewöhnlicherweise im Nachsatz ausbliebe.

Insgesamt hat das Thema eine sehr einfache harmonische Struktur, es wird nur eine Hauptstufenkadenz umschrieben, seinen Reiz erhält es durch seine Motivik, die sich aus Skalengang und Dreiklangsbrechung zusammensetzt, aber vor allem durch seine originelle syntaktische Gestaltung.

In der Fortspinnung wird zunächst zwei Takte lang der Beginn f im Tutti wiederholt, zum Skalenaufgang kommt jetzt jedoch gleichzeitig in den Unterstimmen seine Umkehrung hinzu, die in T.37 auch in der Oberstimme auftaucht. Danach verselbständigt sich das Element der Dreiklangsbrechung, das auch in diminuiert Form die T.45-48 über Orgelpunkt A beherrscht. Über diesem führen die Harmonien D^{46} und D zu einem Halbschluss mit Fermate (wegen des kadenzierenden Quartsextakkordes führt der E^7 -Akkord in T.44 nicht zur Modulation nach A-Dur).

Die nun beginnende Überleitung hebt scheinbar mit einer weiteren Wiederholung des Themas an (nun wieder im p). Doch bereits der erste erklingende Akkord ändert sich von dem zuvor gehörten D-Dur T_3 zu einem verminderten Sextakkord von dis als Zwischen-D zu e-Moll. Diese Tonart wird auch über den s^{56} bestätigt, aber über eine Quintfallwendung gelangen wir zunächst zurück nach D-Dur, um dann aber ab T.61 mit einer Abspaltung der Dreiklangsfigur zu E-Dur als D zu finden. Diese Abspaltung (eine typisch klassische Verarbeitungstechnik) führt zu einer neuen Figur: akzentuiertes tiefes Achtel mit zwei nachschlagenden

den hohen Achteln. Diese Motivvariante wird im weiteren Satzverlauf noch einige Male auftreten.

Über Orgelpunkt E (über die Doppeldominante wurde mittlerweile die Oberquinttonart erreicht) ertönt ab T.63 eine Variante des Hauptsatzthemas. Ab T.66 steht eine weitere Motivabspaltung im Mittelpunkt, eine Pendelbewegung mit der Artikulation zwei gebundene Achtel, eine gestoßene. Die Oberquinttonart ist noch nicht ganz gefestigt, zeitweise erklingt sie in ihrer Mollvariante. In T.72 entsteht aus dieser durch Artikulation geprägten Figur eine weitere, bei der Haydn die Bewegung zwischen Ober- und Unterstimmen aufteilt. Nun bildet die gestoßene Note den Anfang und wird von zwei gebundenen Achteln gefolgt. Eine deutliche Kadenz nach A-Dur bildet den Abschluss der bis dahin seit T.49 ununterbrochenen Achtelbewegung.

Dass an dieser Stelle (T.81 mit Auftakt) der Seitensatz beginnt, ist vom Komponisten deutlich markiert – und dennoch will sich nicht so recht das Gefühl eines eigenständigen neuen Themas einstellen. Dies hat mehrfache Gründe, überwiegend liegen sie in der Ähnlichkeit des Seitensatzes zum Hauptsatzthema:

- Die Rhythmik entspricht dem Thema, ein ganzer Auftakt führt in eine gebundene Zweitongruppe.
- Durch die Auftaktigkeit wird der Einsatz dieses Themas nicht als stark markierter Beginn empfunden. Im Gegensatz zum Hauptsatzthema bildet der Seitensatz auch keine in sich geschlossene Periode. Wir können zwar einen 4taktigen Vordersatz erkennen, der Nachsatz mündet aber in eine fortlaufende Bewegung, die im Prinzip erst am Ende der Exposition zur Ruhe kommt.

In gewissem Gegensatz zum Thema finden wir: die generelle Abwärtsbewegung der Auftaktfigur, die aber nicht linear stattfindet (wie etwa in der Umkehrung des Auftaktes ab T.34), sondern in kleinen Wellen, ähnlich der Pendelbewegung von T.66ff. Von dort kennen wir auch die Artikulation.

Zusammenfassend lässt sich zum motivisch-thematischen Verhältnis zwischen Haupt- und Seitensatz sagen, dass letzterer eine Fortentwicklung des Themas darstellt. Man kann hier sogar quasi eine Art Prozess des Motivischen von der ersten Form des Themas bis zur späteren feststellen. Prozesshaftes in Reinkultur ist eher selten und untypisch in klassischem Formdenken, aber hier jedoch ist es Ergebnis und Ausdruck des unablässigen Schwunges, der diesen Symphonie-Satz kennzeichnet. Alles geht spielerisch in der Bewegung auseinander hervor, vor dem großen Wort der „motivisch-thematischen Arbeit“ schreckt man deswegen zurück. Nebenbei sei bemerkt, dass aber genau dieses Spielerische, Prozesshafte den Interpreten zwingt, sehr klar mit der Artikulation zu verfahren: Je besser durch Artikulation die verschiedenen Stadien der Motivveränderung gestaltet werden, umso klarer entfaltet sich die natürlich wachsende Form.

The image displays six musical excerpts from a symphony, illustrating the evolution of a motif. Each excerpt is on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (D major/E minor).

- Excerpt 1 (T.36):** Shows a motif starting with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. It is marked *f* and labeled "Umkehrung".
- Excerpt 2 (T.59):** Shows a more complex rhythmic pattern with eighth notes and accents, marked *f* and labeled "Abspaltung T.33".
- Excerpt 3 (T.66):** Shows a motif with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, marked *f* and labeled "Abspaltung T.27".
- Excerpt 4 (T.67):** Shows a motif with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, marked *f* and labeled "68".
- Excerpt 5 (T.72):** Shows a motif with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, marked *sf* and labeled "72".
- Excerpt 6 (T.81):** Shows a motif with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, marked *p* and labeled "Seitensatz".

Im Quasi-Nachsatz des Seitensatzthemas setzt die durchgehende Achtelbewegung für einige Takte aus (92-96), diese klanglich und harmonisch auffällige Stelle markiert die S D-Dur und kreist dann mit der sogenannten „Teufelsmühle“ die *Sp* ein.

Hat Haydn den Beginn des Seitensatzes durch eine Kadenz mit anschließender Generalpause markiert und durch die Struktur des Themas zugleich wieder verwischt, so gibt er uns keine klare Abtrennung für die Schlussgruppe (oder den „Schlußsatz“, wie ihn die zeitgenössische Musiktheorie meist nannte). Betrachtet man das kadenzielle Bestätigen des Schlusssatzes als ihre wichtigste formale Funktion, so muss man die Schlussgruppe wohl ab T.116 ansetzen, denn ab dann erklingen nur noch **T** und **D** von A-Dur. Da Haydn aber schon zweimal zuvor nach A-Dur kadenziert (T.102 und 106), können wir den Blick auch auf Motivisches richten. Da 102 noch einmal die bekannte Pendelbewegung bringt, bietet sich 106 als Beginn einer Schlussgruppe an: Die Dreiklangsfigur in punktierten Achteln bildet eine so bis dahin noch nicht gehörte Variante der Motivik.

Auch die harmonisch reizvolle Kadenz T.111-115 hat zusammenfassende Funktion: Die erklingenden verminderten Septakkorde repräsentieren die zuvor markierten Stufen der **D⁷** und der Zwischen-**D** zur **Sp**.

Dass wir die Schlussgruppe nicht eindeutig eingrenzen können, ist keine Schwäche der Analyse. Erinnern wir uns: Die Theorie des Sonatenhauptsatzes stammt nicht aus der Haydn-Zeit, fest steht lediglich der Tonartenplan, der durch Setzung der Kadenzen artikuliert wird. Die Form entsteht somit von innen heraus und wird dem Stück nicht a priori übergestülpt. In diesem Werk bestimmt eindeutig der unablässige Schwung die Form, die eben nicht durch stark wirkende Einschnitte zerstückelt wird.

Durch Generalpause ist lediglich die Rückführung zur Wiederholung (T.122-125, über die abwärtsgerichtete Auftaktfigur) bzw. der Beginn der Durchführung hervorgehoben.

2.3.2. Durchführung

Von T.123^{bis} (das heißt: die zweite Version des Taktes unter der Klammer 2) bis zu T.150 beschäftigt sich die Durchführung mit dem Seitensatzthema, das sich in einem durchbrochen kontrapunktischen Satz sequenziell aufwärts schraubt. Diese Sequenz ist unregelmäßig gebaut, was z.T. in ihrer Struktur begründet ist, z.T. Haydn aber auch zur Markierung bestimmter harmonischer Stufen nutzt: so hält die harmonische Aufwärtsbewegung in T.131 für 4 statt wie zuvor nur 2 Takte auf der Stufe h-Moll an: die kontrapunktische Figur der Oberstimme wird erweitert. Danach geht zwar die Anstiegssequenz über eine weitere Zwischen-**D** kurzzeitig weiter nach fis-Moll, kehrt jedoch in T.145 wieder nach h-Moll zurück. Die Betonung der **Tp** entspricht dem traditionellen Tonartenplan des Sonatensatzes. Nun jedoch geht

die harmonische Entwicklung weiter zu einer entfernter verwandten Stufe, zu C-Dur. Nach der Frühklassik beschränken sich die Komponisten in umfangreicheren Werken nicht mehr auf die einfachen Parallelverwandtschaften, Medianten gewinnen an Bedeutung. Über die Bedeutung dieser Mediante soll in der Gesamtbetrachtung des Tonartenplanes nachgedacht werden.

Mit dem C-Dur im *f* T.151 beginnt der zentrale Durchführungsteil, der wie häufig mit einer deutlichen Kadenz, der sogenannten Mittelkadenz, endet. Bis zu dieser Kadenz nach h-Moll, die motivisch der Kadenz der Schlussgruppe ähnelt, wird allerdings die Anstiegssequenz in anderer Form weitergesponnen. Nun erklingen Versionen des Hauptthemas wie sie in der Überleitung vorgestellt wurden. Die harmonischen Stationen, die jeweils durch Zwischen-D erreicht werden, lauten nun nach C-Dur d-Moll und e-Moll. Das größte Gewicht liegt auf C, das insgesamt 12 Takte als Orgelpunkt ertönt, die Harmonien darüber wechseln zwischen T und D. Die Zwischen-Ds zu den nächsten Stationen erklingen dann jeweils 2 Takte, die Stationen *d* und *e* dauern nur jeweils 3 Takte an, im vierten Takt wird über doppel- oder subdominantische Klänge bereits die nächste Stufe angesteuert. In T.175 hält die Sequenz auf Fis-Dur über Orgelpunkt *fis* mit dominantischer Wirkung für 10 Takte an, wobei die letzten beiden Takte die Zwischen-D zu G-Dur bilden. T.185-194 streben dem dynamischen Höhepunkt des Satzes zu mit einem Unisono, dass der Motivabspaltung von T.61f nachgebildet ist. Interessanterweise ist der letzte Unisonotakt, bei dem die Bläser zum Streichersatz hinzutreten enharmonisch doppeldeutig notiert: die hohen Stimmen haben *eis* vorgeschrieben, die tiefen *f*. Womöglich entspricht diese Lesart nicht unbedingt dem Urtext (die Philharmonia-Ausgabe wurde Anfang des 20.Jhds gestochen und folgt der alten Gesamtausgabe), aber die Doppeldeutigkeit passt ins Bild: *f* bestätigt unsere spontane Hörerwartung nach dem umspielten C-Dur (das im Zusammenhang allerdings den Neapolitaner bildet), *eis* vertritt die harmonische Deutung als doppeldominantischer Klang *g-h-d-eis*. Entsprechend der harmonisch sehr spannenden Auflösung in den kadenzierenden Quartsextakkord von h-Moll crescendiert die Musik bis zum *ff*, das für die Dauer der anschließenden Kadenz des Tutti beibehalten wird.

Die Tonika h-Moll erklingt dann überraschenderweise im *pp* und wieder unisono. Diese vier Takte 198-201 halten als einzige während der Durchführung in der Bewegung inne und kündigen damit Höhepunkt und Ende der bis dahin in einer durchlaufenden Bewegung stattfindenden Entwicklung an.

T.202-218 bilden damit die Rückführung zur Reprise, motivisch findet jetzt der letzte Abschnitt der Überleitung Verwendung, harmonisch geht sogar jetzt noch die Anstiegssequenz weiter! Diese soll nun in ihrer Gesamtheit in einem Notendiagramm dargestellt werden.

Wir erkennen eine meist regelmäßige Folge von Quintfällen, zueinander ansteigend angeordnet, die durch gelegentliche Unregelmäßigkeiten (z.B. übersprungene Stufen) gebrochen wird. Außerdem ist natürlich die motivische und auch periodische Ausgestaltung alles andere als regelmäßig: die wichtigsten Stufen h-Moll und C-Dur erklingen wesentlich länger. Die harmonisch interessante Stufe der Mediante C-Dur bleibt allerdings zunächst folgenlos, die Funktion als Neapolitaner der *Tp* wird lediglich in der Unisono-Passage angedeutet.

2.3.3. Reprise

Die Reprise beginnt zunächst wörtlich, doch schon nach der eröffnenden 10taktigen Periode schert Haydn in der nachfolgenden Tutti-Wiederholung aus der wörtlichen Wiederaufnahme aus und die Tonart wendet sich T.236 nach d-Moll. Die Motivik entspricht T.37ff aus der Fortspinnung des Hauptsatzthemas bzw. T.154ff aus der Durchführung (die C-Dur-Stelle). T.237 bringt einen B-Dur-Akkord (motivisch hervorgegangen aus T.59f bzw. T.184ff), der sich am Laufe der nächsten zwei Takte als Vertreter der \mathbb{B} herausstellt, das b ist tiefalterierte Quinte eines \mathbb{B}^v . Dieser führt in einen Orgelpunkt auf A, über dem Haydn eine vollständig neue Version der Überleitung bringt: bekannt ist das Schwanken zwischen Moll und Dur, neu ist die Kombination der motivischen Figuren. In einem eher kontrapunktischen Satz werden die aufsteigende Dreiklangsfigur (ähnlich der Schlussgruppe) und die Pendelbewegung vereinigt.

T.250 mit Auftakt bringt eine formale Überraschung: Als Reprise des Seitensatzes wird der Beginn der Durchführung mit dem durchbrochenen Satz wiederaufgenommen. Ist die Rekomposition der Überleitung noch ganz im Sinne einer gewöhnlichen Reprise (die Umformung der Überleitung dient formal der Einrichtung d.h. Vermeidung der in der Exposition stattfindenden Modulation). Ab T.260 variiert Haydn etwas die Motivik, aber mit der Reprise der Durchführung kehrt auch die harmonische Anstiegssequenz wieder, die die gesamte Durchführung durchzog. Über das zuvor T.237-239 schon erklangene Gelenk mit dem \mathbb{B}^v mit tiefalterierter Quinte gelangt der Komponist wiederum auf einem Orgelpunkt *a*. Nur dass ab T.269 die Reihenfolge vertauscht ist und die umliegenden chromatischen Stufen hinzutreten.

Nach einer Steigerung zum *ff* entlang einer chromatisch aufsteigenden Folge gelangen wir unauffällig in die wörtliche Reprise des Seitensatzes. Dabei fehlt der Vordersatz (dieser erklang ja zuvor in der Wiederaufnahme der Durchführung!), T.281 ist die Entsprechung zu T.85. Die Fortspinnung des Pendelmotivs wird noch erweitert, das Schlussgruppenmotiv erklingt nicht, stattdessen bringt Haydn T.310-313 eine variierte Version der kadenzierenden Tuttischläge.

Mittels einer überraschenden Trugschlusswendung in die verkürzte \mathbb{B} schließt sich eine Coda an. Nach einer absteigenden Welle über dieser Harmonie erklingt noch einmal das Hauptsatzmotiv in seiner ursprünglichen periodischen Form, in den Nachsatz allerdings (der erstmals mit Holzbläsern statt Streichern instrumentiert ist) schiebt Haydn eine stretta-artige harmonische Pendelbewegung zwischen \mathbb{T} und \mathbb{D} (motivisch arbeitet er mit den beiden Schlusstakten der Periode), die in 15 Takten zum strahlenden Schluss führt.

2.3.4. Bedeutung der Einleitung, Zusammenfassung

Erst jetzt am Ende soll über die Bedeutung der langsamen Einleitung nachgedacht werden. Sie ist in drei immer länger werdenden Phrasen gestaltet: T.1-4 erreichen nach einer aufsteigenden Skala eine Halbschlusskadenz nach A-Dur, T.5-12 führen nach einer absteigenden Skalenfigur und einer chromatisch fallenden Kadenz zu einem Ganzschluss in der Paralleltonart F-Dur. Mit elf Takten ist die dritte Phrase nur ein Takt kürzer als die ersten beiden zusammen. Eine wellenartig absteigende Figur (wieder ein dominantisches A-Dur repräsentierend) wird mit einer chromatisch ansteigenden Sequenz weitergeführt, die nach \mathbb{D}^v mit tiefalterierter Quinte in einem Halbschluss endet.

Vor allem drei Dinge erkennt man nach der Analyse des ersten Satzes als hier vorausgenommen: Die zuerst skalenartig steigende, dann fallende und zuletzt wellenartig fallende Figur, die an Hauptsatz- und Seitensatzthema erinnert.

In jeder Phrase taucht eine Variante der Doppeldominante auf – so wie diese Harmonie auch immer wieder an Schlüsselstellen im Verlauf des Satzes auftaucht.

Abb.: T.1-23 Klavierauszug von August Horn. T.3 \mathbb{D}_3^7 , T.7 \mathbb{D}^v , T.21 \mathbb{D}_5^v

Auffällige Verwendung der Doppeldominante (oder anderer doppeldominantischer Akkorde): T.94ff Teufelsmühle (Zwischen- \mathbb{D}_5^v zur Sp, siehe Notenbeispiel S.8), doppeldeutiger Unisono-Takt 190, neue Überleitung T.237ff (siehe Notenbeispiel S.10), Trugschluss in die Coda T.314.

Im Zusammenhang mit der Verwendung der Doppeldominante nimmt in der Einleitung eine gewisse Chromatik zu: In der ersten Phrase repräsentiert die querständige Folge *b-h* zwischen T.2 und 3 die Harmonien B-Dur und Doppeldominante (eine weitere Harmoniefolge, die den Querstand beinhaltet, Neapolitaner gefolgt von Dominante wird nur einmal T. 187ff angedeutet), in der zweiten erscheint die Abwärtschromatik innerhalb einer chromatisierten Quintfallsequenz, in der klassischen Musiktheorie *Fonte* genannt. Die Zwischendominantkette zur IV. und V. Stufe ab T.18 heißt bei Riepel⁶ *Monte*.

⁶ Riepel, Joseph: *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*. In: *Zeno.org: Musiktheorie des 18. Jahrhunderts (Daten-DVD)*, Berlin 2007

Auch später taucht Chromatik in zwei Arten auf, als Wechsel zwischen Dur und Moll (in den Überleitungen), als chromatisches Annähern an den Kernton (so z.B. im Seitensatzthema T.85ff, siehe Abbildung) und als aufsteigende Linie (z.B. vor der Mittelkadenz T.184ff und in der Erweiterung des Seitensatzes in der Reprise T.273ff).



Abb.: T.81-88 Klavierauszug



Abb.: T.271-277 Klavierauszug

Selbstverständlich ist keiner dieser Bezüge zwischen Einleitung und Presto wörtlich, und wir werden kaum ein hochklassisches Werk finden, in dem keine Doppeldominanten oder chromatischen Linien vorkommen. Nicht das Vorkommen dieser satztechnischen Besonderheiten ist originell, sondern Haydns Fähigkeit, jedes Mal aufs Neue ein Werk aus sich selbst entstehen zu lassen. Somit erscheint alles zwar motiviert, aber spielerisch zwanglos verwendet und ohne übertriebene Deutlichkeit eher auf einer unbewussten Ebene miteinander verbunden. Dies kann als ein Unterscheidungsmerkmal zwischen Haydn und Beethoven gesehen werden. Während der spätere Komponist das Individuelle bisweilen fast didaktisch hervorhebt, sucht der ältere Haydn das „Originale“⁷ in einer klassisch ausgewogenen, allgemein verständlichen und gültigen Art.

Ein wunderbares Beispiel dieser versteckten Kunstfertigkeit bietet der langsame Satz, der seit einer Klavierfassung des Verlegers Johann Traeg aus dem Jahre 1798 der ganzen Symphonie den Namen gab. Diese Analyse möchte ich in Form einer Muster-Werkanalyse geben.

⁷ Über die von heute durchaus verschiedene Sichtweise auf das „Originale (originelle)“ und „Individuelle“ siehe die aufschlussreichen Passagen in Charles Rosen „Der klassische Stil“ Kassel: Bärenreiter, 5.Aufl.2006 und andere weiterführende Literatur über die Wiener Klassik. Allgemein kann gesagt werden, dass die Präsentation origineller Ideen und das gleichzeitige Erfüllen klassischer Ausgewogenheit als „original“ betrachtet wurde, was durchaus den Haydnischen „Witz“ einschloss („Witz“ nicht immer im Sinne von „Scherz“ sondern meist im Sinne des englischen „wit“, also etwa „Kunstfertigkeit“). Allzu weitgehende individuelle Ideen galten eher als „bizarr“ – dies spielte in der nachklassischen Epoche, beginnend bei Beethoven und vor allen Dingen bei den deutschen Romantikern eine größere Rolle.