

Zielsetzung deuten. Zudem konnte Bach vermutlich gar nicht anders, als sich auch dieser ‚Pflichtwerke‘ „kompositorisch mit höchster Qualität“³⁵ — und das heißt instrumental geprägt — zu entledigen.

Diese Überlegungen veranschaulichen gleichsam die Problematik des besprochenen Satzes, bieten aber zugleich auch Lösungsmöglichkeiten an: Der funktionale Aspekt der Musik erscheint als ein höchst peripherer. Weniger das ‚Wort‘ als vielmehr die ‚Form‘ steht im Vordergrund des Werkes. Bach dürfte es auch bei dem Eingangschor der Kantate *Jesu, der du meine Seele* um die kompositorische Lösung eines strukturellen Problems gegangen sein, nämlich die Kombination gegensätzlicher Ordnungsprinzipien.

Joseph Haydns Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen

von Petra Weber-Bockholdt, Würzburg

Wolfgang Osthoff zum 65. Geburtstag

Wer sich mit Haydns frühen Sinfonien beschäftigt, trifft auf eine große Zahl ungewöhnlicher Gestaltungsmerkmale: cantus firmi als Bestandteile eines Themas, aparte Besetzungen, eigenwillige Tonarten und dergleichen mehr. (Man ist rasch mit der Assoziation „Sturm und Drang“ bei der Hand gewesen¹, einem Ausdruck, den man vielleicht vorsichtiger oder besser gar nicht auf dieses Phänomen schöpferischen Reichtums anwenden sollte. Denn wesentliche Seiten des Sturm und Drang wie das Opponieren gegen feste poetische Regeln und die Betonung der persönlichen menschlichen Freiheit fehlen der Haydnschen Musik, denn sie hat solches nicht im Sinn.)

Zu diesen kompositorischen Besonderheiten zählen auch sieben Sinfonien, die die Reihenfolge der ersten beiden Sätze vertauschen, also mit einem langsamen Satz beginnen². H. C. Robbins Landon sieht diese Werke in der Tradition der Kirchen-sonate³, und zwar eben wegen der Tempofolge langsam — schnell — . . . und wegen der konstanten Werktonika. So nahe diese Assoziation liegt, glaube ich doch, daß man

³⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, *Thomaskantor Bach*, in: *MuK* 61 (1991), S. 67

¹ Vgl. z. B. H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 273, wo Landon für den Ausdruck als Zeugen „Wyczewa [sic], Geiringer, Wirth etc.“ anführt, et passim.

² Sinfonien Nr. 5, 11, 18, 21, 22, 34 und 49. Sie sind Gegenstand einer an der Universität München entstandenen Magister-Arbeit, die ich einsehen konnte: Marlis Fest, *Die langsamen Eröffnungssätze in den Sinfonien Joseph Haydns*, München 1990, maschr.

³ Landon, S. 217 und 253ff.

ihr nicht nachgeben sollte. Erstens dürfte das Auftreten von Menuetten in allen sieben in Frage stehenden Sinfonien gegen eine Anlehnung an die Kirchensonate sprechen⁴. Zweitens betrachtet man das Merkmal der konstanten Werktonika, das m. E. nur eines unter mehreren wichtigen Merkmalen dieser Sinfonien darstellt, von der Kirchensonate aus unter dem Aspekt einer suitenmäßigen Satzfolge, was mir, gemessen an den tonalen Problemen, denen Haydn sich stellt, ein viel zu harmloser Aspekt zu sein scheint. Eine Suite kann nicht im Hinblick auf die Probleme des tonalen Verlaufs diejenige reflektive Kraft aufbringen, die die Werke Haydns kennzeichnet. Sie reiht ihre Sätze naiv — und in der immer selben Tonart. Haydns Niveau ist ein anderes. Ich möchte im folgenden nur einige Punkte nennen, die man bei der Betrachtung der Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen vielleicht mitbedenken sollte.

Wenn der langsame Satz am Anfang einer Sinfonie steht, trägt er die Verantwortung der Werktonika; er muß sie aufstellen und ausführen. Daß er diese Funktion übernehmen kann, muß er begründen können. Diese Begründung scheint mir darin zu liegen, daß er eine vom schnellen Kopfsatz nicht abweichende Anlage aufweist. Die ersten Sätze von sechs der sieben Sinfonien sind ebenso gebaut, wie Kopfsätze überhaupt bei Haydn in den 60er Jahren gebaut sind. In Nr. 11^I und Nr. 5^I, den frühesten, beginnen die zweiten Teile (nach dem Doppelstrich) je mit dem Satzbeginn auf der V. Stufe, sind aber ganz unterschiedlich gestaltet. In Nr. 5^I A-dur sind die Takte 31 — 33 gleich den Takten 1 — 3, wobei die erste Violine ihre Takte 26 — 27 aufgreift; sie fährt jedoch ab Takt 34 vom ersten Teil abweichend fort und erinnert sich seiner auch nur noch ein Mal (T. 54 — 59), wenn das Kopfmotiv in seiner angestammten Tonika A erklingt. Dies als „Reprise“ zu bezeichnen, fällt schwer, denn es fehlen sowohl das zweite Thema und seine Transposition in die Satztonika als auch überhaupt die Wiederholung des Satzverlaufs aus den ersten dreißig Takten, und sei es auch nur umrißhaft. In Nr. 11^I Es-dur verquickt der Beginn des zweiten Teils (T. 34 ff.) die Transposition der ersten Takte mit einer notengetreuen Wiederholung der Takte 5 — 12 (die zweite Violine übernimmt Takte 34 ff. die Töne der ersten aus den Takten 5 — 9); diese Takte 5 bis hin zu Takt 13 werden dann sinnvollerweise in der Reprise (T. 57 ff.: hier scheint es angebracht, von einer Reprise zu sprechen) ausbleiben (T. 57 — 60 ist mit T. 1 — 4 zu vergleichen, T. 61 ff. mit T. 14 ff.).

Der sehr ausgeprägten Zweiteiligkeit des ersten Satzes von Nr. 5 steht im schnellen zweiten Satz eine zweiteilige Anlage mit starker Verselbständigung der mittleren Partie (nach dem Doppelstrich) gegenüber. Der erste Satz hat keinen Teil, der die V. Stufe ausdrücklich erreicht und befestigt, und fällt (daher) in einen vom ersten Thema nicht sehr scharf unterschiedenen zweiten Gedanken gleichsam hinein. Da sich vor dem Doppelstrich also in gewisser Weise wenig ‚ereignet‘ — die Abschnitte werden ledig-

⁴ Wohl gibt es in den Kirchensonaten sarabanden- und gigueenmäßige Sätze, jedoch keine (auch noch als solche bezeichnete) Menuette. Und insofern, als die Grenzen der Kirchensonate zur Kammersonate hin unscharf werden, kann man die Gattung „Kirchensonate“ nicht mehr als Vorbild der sieben Sinfonien heranziehen. Denn die nicht mehr eindeutig bestimmten, nur noch „Sonate“ genannten Stücke, in denen Menuette vorkommen können, sind auch nicht mehr wesentlich durch die Satzfolge langsam — schnell — ausgezeichnet.

lich nebeneinandergestellt, nicht in einem Gang erreicht — zeigt der zweite Teil kein Bedürfnis, in einer Reprise die Geschehnisse des ersten Teils nochmals zu vollziehen. Der schnelle zweite Satz dagegen schiebt eine kräftige zur V. Stufe hinführende Partie in Takt 19—32 (sehr lang!) ein und setzt danach ein zweites Thema überdeutlich vom ersten ab. Dem entsprechen der ebenso kräftige Mittelteil nach dem Doppelstrich (T. 52—85) und eine klare Reprise. — In Nr. 11 und in Nr. 18 liegt ein solches kontrastierendes Verhältnis zwischen erstem und zweitem Satz nicht vor; dafür wird hier die Zweiteiligkeit der Sätze durch das Fehlen einer echten Reprise deutlich gemacht. — Aber auch Nr. 34 und Nr. 49 weisen in den zweiten schnellen Sätzen viel ausgedehntere Mittelteile nach den Doppelstrichen auf als die jeweiligen ersten langsamen Sätze. Man kann also beobachten, daß Haydn in einer Sinfonie mit langsamem ersten Satz den zweiteiligen Satzverlauf (die Satzanlage) dieses Satzes bewußt ins Auge faßt und meist durch eine nachdrücklich oder wenigstens wahrnehmbar abweichende Gestaltung des Verlaufs des zweiten Satzes auf ihn aufmerksam macht.

Eine besondere Gestaltung liegt in Nr. 22 *Der Philosoph*, Es-dur, vor. Wie des öfteren bemerkt worden ist, arbeitet der langsame erste Satz mit einem choralähnlichen Motiv⁵ in den Bläsern. Eigenartigerweise rechnet man dabei stets den Es-dur-Dreiklang der Hörner mit zu dem „Choral“-Stück, obwohl ein gebrochener und zu seinem Grundton zurückkehrender Dur-Dreiklang doch denkbar choraluntypisch ist. Ich möchte dieses Stichwort daher nur für den Englischhorn-Part (T. 3/4 und 7/8) verwenden. Nach dem Doppelstrich werden Dreiklang und choralähnliche Zeile von ihren ursprünglichen Instrumenten abstrahiert. Am Ende des Teils, den man hier wegen der Verschränkungen und versetzten Wiederholungen besonders der choralähnlichen Zeile als Durchführung wird bezeichnen dürfen, entwickelt diese melodische Zeile eine Eigenschaft, die ihr bisher fehlte: Sie steht nicht mehr isoliert, sondern führt hin zur Reprise, die in Takt 44 einsetzt. Die choralähnliche Zeile kann das, weil Haydn in der Durchführung eine Ähnlichkeit zwischen ihr und der kleinen Englischhorn-Vorhaltskette der Takte 12/13 festgestellt hat. Mit Ausnahme des ‚Ruhepunktes‘ in Takt 30 (Mitte) bis 34 ist das ohrenfällige Herstellen einer Verbindung zwischen diesen beiden Motiven die Aufgabe der Durchführung. Haydn nutzt den nur schwach definierten Raum nach dem Doppelstrich bis zur Reprise also hier zur Interpretation gewisser Teile aus den Takten vor dem Doppelstrich. Der choralähnlichen Zeile ist durch die Vorgänge in der Durchführung ihre Starrheit genommen; es hat gleichsam eine Erlösung stattgefunden. Die choralähnliche Zeile erscheint daher nur noch ein Mal zur Kennzeichnung der Reprise und nur mit ihrem ersten Teil, der auch Gegenstand der Durchführung gewesen war. Es schließt sich eine Sequenz im Stile der Englischhorn-Vorhaltskette aus Takt 12/13 an, gegenüber dieser lang ausgeweitet und wie behaglich auf eine Ähnlichkeit mit der Choralzeile verzichtend.

⁵ Landon, S. 258, nimmt eine real existierende, jedoch bisher noch nicht aufgefundene Chormelodie an. Vgl. auch Marianne Danckwardt, *Zu zwei Haydnschen Sinfoniesätzen mit liturgischer Melodie*, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 193ff. Es geht dabei um gregorianische, nicht um protestantische Choralzeilen, die man als praexistent oder imaginiert denkt.

Mir scheint, daß Haydn hier auch eine satztechnische Begründung für eine Durchführung vorlegt. Gerade bei einem Fremdkörper wie der Englischhorn-Zeile⁶ leuchtet es ein, daß man an ihm arbeitet, ihn integriert, ihn eben durchführt. Ein gewöhnlicher Hauptgedanke hätte die intendierte Durchführungsarbeit viel eher als willkürlich erscheinen lassen: Aber der fortissimo vorgetragene Fremdkörper wird jeden Hörer ‚stören‘, und so wird der Hörer eher geneigt sein, die Durchführungsarbeit als solche gutzuheißen und ihr zu folgen. Die Verwendung der choralähnlichen Zeile scheint mir also gerade keinen Hinweis auf eine Assoziation mit „Kirchen“-musik zu liefern, sondern als Hilfsmittel zur Begründung satztechnischer Konstellationen zu dienen. Hätte Haydn den Choral als Choral zeigen wollen, so hätte er sich nicht zu einer die Choralzeile t i l g e n d e n Verarbeitung im durchführenden Mittelteil entschlossen⁷.

Im zweiten, schnellen Satz von Nr. 22 hat der Mittelteil (T. 39 — 67) dagegen keine durchführende Funktion; er sammelt im freien Spiel Teilstücke des ersten Satzteils und überläßt der in Takt 68 beginnenden Reprise gleichsam die Aufgabe, die Stücke in der richtigen Reihenfolge und in einer geordneten tonalen Disposition nochmals vorzutragen. Auch hier also stehen sich zwei verschiedene Ausformungen derselben Satzanlage gegenüber, wobei die stärkere *A r b e i t* eindeutig im langsamen ersten Satz geleistet wird.

Einzig in Nr. 21, A-dur, liegt im ersten, langsamen Satz keine Zweiteiligkeit vor. Haydn hat hier das Aufstellen der Werktonika auf völlig andere Weise als sonst bewerkstelligt, auf eine Weise, die er vermutlich bei einem normalen, d. h. schnellen Kopfsatz gar nicht hätte anwenden können. Die Tonika dieses Satzes ist nämlich so stark, daß der gesamte Satz nicht von ihr loskommt. Und dieser Umstand wirkt sich bis in die Satzanlage hinein aus. Ein besonders beredtes Beispiel für die Stärke des A-dur in diesem Satz ist Takt 16. Zwei Viertakt-Gruppen⁸, in Takt 4 im Gerüstsatz ineinandergreifend, bilden eine Art abgeschlossenes Thema. Es wird, in Takt 7 wiederum im Gerüstsatz einsetzend, wiederholt; nun aber öffnen die Bläser den Weg zur V. Stufe. Der dritte Einsatz des Themas erfolgt Takt 13 richtig in E. Als dürfe sich dieses E nicht etablieren, verwendet der Satz nunmehr den Gerüstbau nicht zur Verkettung, sondern zur Zerstörung des Zusammenhangs. Wenn wir die Takte 15 und 16 der Bläser mit den entsprechenden Takten 4 und 5 vergleichen, so sehen wir, daß ihr Viertel

⁶ Die Zeile ist durch ihren durchdringenden Klangcharakter, durch ihre langsame und starre Bewegung und durch die Tatsache, daß sie wie ein cantus firmus in Stücke zerrissen vorgetragen wird, deutlich als ein solcher Fremdkörper wahrzunehmen. Die langsamen Noten der Hörer sind dagegen etwas anderes: Die Hörer spielen keine melodische Linie, sondern Haltetöne, die als integratives Moment dem Streichersatz zugehören.

⁷ Auch für andere Formen der Verwendung liturgischer Melodien läßt sich feststellen, daß sie dem musikalischen Satz dienstbar gemacht werden. Dies hat Marianne Danckwardt in ihrem in Anm. 5 genannten Aufsatz gezeigt.

⁸ Landon, S. 256, spricht von Dreitaktgruppen, erkennt also die Schichtung der Partitur in instrumental — was hier gleichbedeutend ist mit motivisch — unterschiedene Gruppen nicht. Der im folgenden gebrauchte Begriff des Gerüstsatzes stammt von Thrasybulos Georgiades (von diesem exemplifiziert z. B. in: *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, Kap. 2e: *Über Gerüstbau und Periode. — Der Doppelgänger*). Der Begriff beschreibt sowohl die nicht-periodische Struktur der zur Rede stehenden Takte als auch die instrumentale und zugleich motivische Schichtung der Partitur, jenes die vorausgehenden Gliederungen abschneidende Einsetzen und musikalische Ins-Wort-Fallen der einzelnen Gruppen, das die Nicht-Periodizität bewirkt.

auf der Takt-Eins von Takt 16 ein Quartsext-Vorhalt vor *E*-dur sein müßte (analog dem Quartsext-Vorhalt *d''-fis''* vor *A*-dur auf der Takt-Eins von Takt 5). Die Terz wird aber zur *A*-dur-Tonika-Terz zurückgedeutet von dem hier zu früh einsetzenden Streichermotiv. — Ebenso ‚unschädlich‘ gemacht wird die Tonart der V. Stufe in Takt 29, wo eine große fortspinnende Bewegung eine Zentrierung auf *E*-dur verhindert und schließlich auf der Subdominante (Takt 42) ankommt, die einen breiten Kadenzierungsvorgang nach *A*-dur einleitet. — Große Kraft erreicht *E*-dur schließlich auf dem dritten Halbschluß des Satzes in Takt 54: Aber diese erste Forte-Stelle des ganzen Satzes ist nur von aufbäumender, nicht von durchstoßender Kraft und wird nicht kadenzuell befestigt. Die Werktonika hält diesen Satz ‚fest im Griff‘: Auch dies ist eine Möglichkeit, ihre Dominanz darzustellen.

Der zweite, schnelle Satz von Nr. 21 dürfte das deutlichste Beispiel für einen kontrastierend angelegten solchen Satz in den zur Rede stehenden Sinfonien sein: eine pralle, mit deutlichst zäsurbildendem Halbschluß Takt 16 erreichte, sich fest als neue Tonika etablierende V. Stufe *E*-dur breitet sich über 26 Takte (im Gegensatz zu den ersten nur 16 Takten *A*-dur) aus. Das *E*-dur-Motiv, die fallende Tonleiter ohne Leitton, nicht das *A*-dur-Thema bestimmt den Mittelteil des Satzes nach dem Doppelstrich; und noch die Reprise beginnt nicht von vorn, sondern ab Takt 10 und findet schnell in die Verläufe nach Takt 16, diesmal selbstverständlich in der (Werk-)Tonika. Haydn nutzt diese Situation einer starken V. Stufe im ersten Teil dazu, im zweiten Satzteil eine ebenso starke Tonika *A*-dur zu bauen und rahmt den Satz durch die Wiederholung der ersten zehn Takte ganz zum Satzschluß — ein für zweiteilige Kopfsätze mit Reprise sehr ungewöhnlicher Bau.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß die langsamen Sätze an erste Stelle treten können, weil sie die Werktonika wie schnelle Kopfsätze darzustellen im Stande sind, nämlich in einer zweiteiligen Reprisesform. Da, wo dies nicht der Fall ist — in Nr. 21 —, wird die Aufstellung der Werktonika in bewußter Weise mit anderen Mitteln bewerkstelligt. Die zweiten, schnellen Sätze treten gerne den langsamen Sätzen durch eine von diesen abweichende Ausformung der ihnen gemeinsamen Satzanlage gegenüber, wobei diese Kontrastierung auf der Ebene tonaler oder motivischer oder anderer Disposition komponiert werden kann. Dadurch wird die besondere Zweiteiligkeit des langsamen ersten Satzes nachdrücklich oder merklich hervorgehoben und so seine Legitimation, an erster Stelle stehen zu können, konkret zum Ausdruck gebracht.

*

Die einheitliche Werktonika, die auf die Weise der Satzumstellung erreicht wird, ist nicht vergleichbar mit dem Phänomen mehrerer Sätze in der gleichen Tonart, wie es in einer Suite oder in der Kirchensonate vorliegt. Gerade, weil eine einheitliche Tonika in mehrsätzigen Werken und auch in „Sinfonia“ genannten Stücken besonders in Wien gebräuchlich war, muß uns stutzig machen, daß Haydn sich offensichtlich bei der Herstellung einer einheitlichen Werktonika in einem Begründungszwang befand. Allein

die Bände 31 und 39 der *DTÖ*⁹ zeigen: zweite langsame Sätze, die nicht in der Werktonika stehen, waren in Wien vielleicht sogar in der Minderzahl; hier war die einheitliche Werktonika ein gängiges Phänomen. (In Mannheim verhielt es sich jedoch allem Anschein nach anders. Nur sehr wenige der in *DTB* III,1 und VII,2 durch Hugo Riemann zusammengetragenen Werke zeigen eine einheitliche Werktonika¹⁰, die weitaus überwiegende Zahl der Orchesterwerke zeigt zweite langsame Sätze in den Tonarten der IV. oder V. oder bei Moll-Toniken der III. Stufe.)

Bei Haydn selbst ist das Bild der tonalen Disposition seiner Sinfonien vielgestaltig, aber keineswegs chaotisch. In etwa den ersten 80 Sinfonien stehen in den Dur-Werken zweite langsame Sätze in der Tonart der IV. Stufe zu solchen in der Tonart der V. Stufe ungefähr im Verhältnis 3:2. Dabei ist wichtig, sich auch die Tonart des Menuett-Trios zu vergegenwärtigen, da Haydn das Trio ganz offensichtlich in den tonalen Verlauf der Sinfonie miteinbezieht. Folgen wie (1. Satz:) *D* — (2. Satz:) *G* — (3. Satz = Menuett/Trio) *D/G* — (4. Satz:) *D*, wie sie Nr. 13 zeigt, oder *B-Es-B/Es-B* (in Nr. 35) kommen immer wieder vor. In Werken, deren zweite langsame Sätze in der Tonart der V. Stufe stehen, gibt es solche Folgen auch (Nr. 36: *Es-B-Es/B-Es*), aber es gibt auch Folgen, die der Tonart der V. Stufe noch weitere Tonarten beordnen (Nr. 20: *C-G-C/F-C/c-C*) oder Nr. 30 mit dem mehrteiligen Menuett-Finale: *C-G-C/F/a/C*).

Ab ca. 1772 oder etwa ab Sinfonie Nr. 50 werden diese die Tonarten abwechselnden Folgen immer seltener und in den Sinfonien ab Nr. 66 der Mandyczewskischen Zählung vollständig aufgegeben. Von nun an hat Haydn keine von der Menuett-Tonart abweichenden Trios mehr geschrieben¹¹; dabei muß die sehr eigenartig angelegte Sinfonie Nr. 62 erwähnt werden. Sie hat beinahe eine konstante Werktonika: *D-D/F/D-D/G-D*; alle Sätze beginnen und schließen in *D*-dur (das Menuett wird ja nach dem *G*-dur-Trio wiederholt), aber in die Mittelsätze sind tonal abweichende Mittelteile in *F*-dur und *G*-dur eingebaut. Die Wiederholung des Verhältnisses I.—IV. oder I.—V. Stufe wie zwischen Kopfsatz und langsamem zweiten Satz verschwindet im Verhältnis zwischen Menuett und Trio vollständig. — Damit vereinheitlicht Haydn den tonalen Verlauf einer Sinfonie bereits entscheidend. Der eine der beiden ‚Ausfallschritte‘ aus der Werktonika heraus ist auf diese Weise eliminiert.

Eine zweite Form der Vereinheitlichung des tonalen Verlaufs zeigen die Sinfonien mit gleichnamiger Tonika bei Tongeschlechtwechsel zwischen Kopfsatz und lang-

⁹ *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750*, bearb. von Karl Horwitz und Karl Riedel, hrsg. von Guido Adler, Wien 1908 (= *DTÖ* 31); *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Zweite Auswahl*, bearb. von Wilhelm Fischer, Wien 1912 (= *DTÖ* 39). Letzterer enthält einen thematischen Katalog mit Werken von Matthias Georg Monn und Johann Christoph Mann, die Werke nach Sätzen spezifiziert, der allein schon die Häufigkeit einheitlicher Werktoniken mit einem Blick zu übersehen erlaubt.

¹⁰ Solche Ausnahmen sind z. B. Johann Stamitz, *Orchestertrio* op. 1,1 (*C-C-C/c-C*), Franz Xaver Richter, eine dreisätzige *Sinfonie a 4* (*G-G-G*) und Anton Filtz, op. 2,5 (*D-d-D/D-D*), wobei auf die gleichnamige Werktonika bei Tongeschlechtwechsel zurückzukommen ist. Vgl. *Sinfonien der Pfälzbayerischen Schule [Mannheimer Symphoniker]*, 2 Bde., hrsg. von Hugo Riemann, Leipzig 1902/06 (= *DTB* III,1 und VII,2).

¹¹ Nicht in den Moll-Sinfonien, deren Menuette, sofern sie nicht selbst schon in der gleichnamigen Dur-Tonart stehen, von Trios der gleichnamigen Dur-Tonart kontrastiert sind (Nrn. 26, 44, 49, 55, 80, 95; vgl. dagegen sowohl Menuett als auch Trio in der gleichnamigen Dur-Tonart: Nrn. 34, 45, 78, 82. Zu den späten Sinfonien vgl. weiter unten). Allerdings gibt es eine bemerkenswerte Ausnahme. Sinfonie Nr. 99 weist die Tonartenfolge *Es-G-Es/C[-dur!]-Es* auf, eine nur aus dem Werk heraus zu verstehende Terzenschichtung um *Es* herum, die mit den normalen Kategorien nicht zu erfassen ist.

samem Satz. Es gibt deren zwölf, drei von ihnen mit einem Kopfsatz in Moll¹². Wie zu zeigen ist, gehört die Sinfonie Nr. 34 mit langsamem ersten Satz nur äußerlich zu dieser Gruppe. Auch unter diesen zwölf gibt es solche, in deren Satzabfolge ein Abwechseln zwischen den beiden Tonarten entsteht (z. B. Nr. 59: *A-a-A/a-A* oder Nr. 52: *c-C-c/C-c*; das Finale schließt auf dem Ton *c*, aber ohne daß vorher *C-dur* erreicht würde), und solche, für die die Tonart des langsamen Satzes den einzigen Ausfallschritt aus der Werktonika bedeutet (z. B. Nr. 63: *C-c-C/C-C* oder auch Nr. 3: *G-g-G/G-G*). Bei diesen Sinfonien ist von großer Bedeutung, um welchen Grundton es sich handelt und in welcher Abfolge konkret die Satztoniken stehen. *e-moll* und *E-dur* oder *a-moll* und *A-dur* stehen zum Beispiel viel neutraler nebeneinander als *d-moll* und *D-dur* oder *c-moll* und *C-dur*; ein nachbeethovenischer Hörer etwa erwartet viel eher, daß die Molltonart *c* in ihre gleichnamige Durtonart verwandelt wird, als er sich dies von den beiden ersten vorstellte. Welche Erwartungen, Konventionen und Traditionen galten in Österreich in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts, und wie hat Haydn diese genutzt und auch erweitert oder präzisiert? Hier spielen tonartenhistorische Aspekte eine wesentliche Rolle, und es wird von Fall zu Fall die Aufgabe sein, diese an der jeweiligen Sinfonie zu konkretisieren. Das kann ich hier nicht beginnen. Aber diese Aspekte können wesentlich neben dem Eindringen in die jeweilige satztechnische Konstellation des einzelnen Werks die Frage beantworten helfen, ob wir es bei solchen gleichnamigen Satztoniken verschiedenen Tongeschlechts mit Spielarten *e i n e r* oder mit *z w e i v e r s c h i e d e n e n* Tonarten zu tun haben. Grundsätzlich, meine ich, spricht ein regelmäßiges Abwechseln von sich aus schon eher für eine Konstellation zweier von einander relativ unabhängiger Tonarten (z. B. Nr. 46: *H-h-H/h-H*), während zumindest in einem Fall sehr deutlich ein und derselbe Tonraum bei unterschiedlicher Placierung der Terz ins Auge gefaßt ist. So verhält es sich nämlich bei Nr. 34: *d-D-D/D-D*. Die Tatsache, daß *d-moll* im Finale noch einmal aufgegriffen wird, aber ohne daß der Satz Faktur und Charakter änderte, spricht für die Spielart, die einheitliche Werktonika hier als den einen Tonraum *d* für alle Sätze zu interpretieren. Das Finale greift sozusagen noch einmal den tonalen Anfangszustand der Sinfonie bzw. den Anfangszustand der Sinfonietonika auf und vollzieht den Schritt zur großen Terz innerhalb des Satzes und während des musikalischen Geschehens dieses Satzes; vorher hatte dieser Schritt zwischen den Sätzen stattgefunden. Er wird so ausdrücklich bestätigt.

Erst jetzt können wir die einheitliche Werktonika der Sinfonien mit langsamem ersten Satz differenzierter beurteilen. Haydn hat nicht sieben Sinfonien von gleichen tonalen Verhältnissen geschrieben — im Gegenteil: nicht zwei gleichen sich. Nr. 5, die erste viersätzig in Mandyczewskis Zählung, hält die Werktonika *A-dur* dergestalt fest, daß jeder Satz: Adagio, Allegro, Menuett mit Trio und Finale, dieselbe Tonika setzt, in einer zweiteiligen Satzanlage mit Doppelstrich immer wieder die Tonart der V. Stufe erreicht und deutlich exponiert, um sodann zur Tonika zurückzukehren. (Wir hatten

¹² Es sind dies: Nr. 3 [*G-g-G/G-G*], Nr. 12 [*E-e-E*], Nr. 19 [*D-d-D*], Nr. 33 [*C-c-C/F-C*], Nr. 34 [*d-D-D/D-D*], Nr. 37 [*C-C/c-c-C*], Nr. 44 [*e-e/E-E-e*], Nr. 46 [*H-h-H/h-H*], Nr. 52 [*c-C-c/C-c*], Nr. 59 [*A-a-A/a-A*], Nr. 63 [*C-c-C/C-C*], Nr. 70 [*D-d-D/D-d/d*]

oben gesehen, daß der 1. Satz die V. Stufe schwach, der 2. Satz sie stärker entwickelt und damit verschiedene Ausformungen der zweiteiligen Anlage zusammenhängen.) Die zweiteilige Anlage jedes Satzes ermöglicht sozusagen ein immer wieder von neuem beginnendes Setzen, Entwickeln und (nach dem Weg über die V. Stufe) Abschließen der Tonart. Damit stehen die Sätze eher lose nebeneinander, und hier wäre an die Wiener Vorbilder zu denken¹³.

In Nr. 11 *Es*-dur liegen die Verhältnisse grundsätzlich wohl ähnlich, jedoch weicht das Menuett-Trio in die Tonart der V. Stufe aus. Das Menuett reagiert auf diese tonale Anlage: Die letzten Menuett-Takte 25—36 bringen die intakte Menuett-Musik, in *Es*-dur schließend, während die Anfangstakte, die sich nach der Schulregel von diesen ‚nur‘ durch den Halbschluß unterscheiden sollten, einen in Takt 7 unterbrochenen, gestörten Satz zeigen und einen leichten satztechnischen Unwillen erkennen lassen, *B*-dur zu erreichen, den der eingeschobene, den *Es*-dur-Tonikadreiklang brechende Takt 11 verkörpert. *B*-dur in der Grundstellung wird nur zwei Mal erreicht: ein Mal in Takt 20 (Halbschluß), wo es sofort in die rückleitenden Takte weitergeführt wird, ein Mal in Takt 24, bevor die Menuett-Reprise beginnt. — Das Trio entfernt sich nach seinem Doppelstrich nicht nochmals um eine Quinte von der Werktonika, sondern bezieht sein *F*-dur sofort dominantisch auf *b*-moll; eine Gestaltung, die mit der Stellung der Tonart *B*-dur im Werkganzen zu tun hat und nicht als vereinzelter ‚Einfall‘ betrachtet werden sollte.

Die Tonarten-Abfolgen in den Sinfonien Nr. 18 und Nr. 21 sind zwar gleich (Nr. 18: *G-G-G/g*, Menuettwiederholung mit zehntaktiger Coda; Nr. 21: *A-A-A/a-A*), jedoch wird die Tonart in Nr. 21 ja, wie wir gesehen hatten, nicht in einer normalen zweiteiligen Anlage aufgestellt, sondern in jenem das Gegengewicht der V. Stufe meidenden freien Satz. Beiden Menuett-Trios ist gemeinsam, daß sie sich in ihrem ersten Teil nicht zur Paralleltonart öffnen, sondern auf ihrer Molltonika abkadenzieren und nach dem Doppelstrich sodann unvermittelt in der parallelen Durtonart einsetzen. Nr. 18 ist die einzige dreisätzig unter den Sinfonien mit langsamem ersten Satz.

Alle diese Sinfonien und wohl auch noch Nr. 22 reihen ihre Sätze eher aneinander, denn daß sie sie miteinander zu verbinden vermöchten. Eine solche Verbindung, wie auch immer sie beschaffen sei, zu erreichen, muß offenbar Haydns Ziel gewesen sein. Denn die letzten beiden Sinfonien unserer Gruppe konkretisieren einen völlig neuen Sinn innerhalb der gleichgebliebenen Konstellation der einheitlichen Werktonika. In Nr. 34 versucht Haydn erstmals eine Weiterführung oder eine Weiterentwicklung der Tonart: Der Schritt von *d*-moll nach *D*-dur vollzieht sich hier nicht etwa in der Schlußkadenz des ersten Satzes, was konventionell und für den Werkzusammenhang unerheblich bliebe, sondern im Raum zwischen dem ersten und dem zweiten Satz. Dazu erweist sich die Konstellation des langsamen Satzes an erster Stelle geradezu als ideal, denn der schnelle Satz behält — bei aller Legitimation, die der langsame auf Grund seiner gleichen Anlage vorweisen kann — doch stets den Charakter des ‚eigent-

¹³ Z. B. an die im Thematischen Katalog der Werke M. G. Monns (vgl. Anm. 8) unter Nr. 1 angegebene *D*-dur-Sinfonie von 1740 oder die unter Nr. 26 genannte Partita in *D*-dur, wenn auch bei dieser das Menuett-Trio in *d*-moll steht.

lichen' Kopfsatzes (wäre er sich dieser Herkunft nicht so entschieden bewußt, könnte er ja auch eine von der Werktonart abweichende Tonika annehmen, was er aber niemals tut); für die Folge *d*-moll → *D*-dur bedeutet dies, daß die schwächere Spielart der Tonika in die stärkere Spielart überführt wird. Der langsame Satz in erster Position übernimmt zusammen mit gerade dieser Tonartenkonstellation die Funktion, ein Fortschreiten von Satz zu Satz zu realisieren: Da er selbst eine ‚schwächere Spielart‘ eines Kopfsatzes darstellt, der die ‚stärkere Spielart‘ in Gestalt des schnellen Satzes folgt, kann er auch das tonale Fortschreiten von der ‚schwächeren Spielart‘ der Tonika zu ihrer ‚stärkeren Spielart‘ besonders anschaulich machen.

Nr. 49 schließlich vereinheitlicht das Ensemble ihrer vier Sätze auf ganz andere Weise mit einer alten, jedoch von Haydn sozusagen neu entdeckten Technik, die von späteren Generationen besonders an Beethoven gerühmt und als besonders fortschrittlich gepriesen werden sollte: die motivische Verknüpfung. Das Neue an der Art, wie Haydn sie einsetzt, ist, daß er sich nicht darauf beschränkt, dasselbe Motiv am Anfang eines jeden Satzes wiederkehren zu lassen, sondern daß er es als satzkonstitutiv ernst nimmt — in jedem Satz mit unterschiedlichem Gewicht und in unterschiedlicher Weise. Ich nenne hier allerdings nur die einschlägigen Stellen an den Satzanfängen. Das immer wiederkehrende Motiv umspielt den Tonikaquintton durch seine beiden Nebennoten und kehrt zu ihm zurück: *c-des-b-c*. So wird die Notenfolge im 1. Satz Takt 1/2 in der ersten Violine festgelegt. Sie erscheint im 2. Satz sowohl in den Hochtönen der Violinen auf der Eins der Takte 1, 2 und 3 als auch am Umkehrpunkt der Bewegungsrichtung der Baß- und Oboenachtel in Takt 2, jedoch nicht zum Ausgangston zurückkehrend. Übrigens ist auch das zweite Thema des 2. Satzes (T. 38/39) von dieser Tonfolge angeregt. Das Menuett-Thema beginnt ebenfalls in den Violinen und Oboen mit diesen Tönen, die auch hier nicht zum *c* zurückkehren, ebenso das Trio-Thema (da in *F*-dur stehend hier mit *d'* statt *des'*), das aber zum *c* zurückkehrt. Auch der Finale-Beginn bedient sich der Idee der Umspielung des Quinttons, wenn die Gestalt auch nicht ganz so notengetreu erscheint wie sonst.

Möglicherweise stellt Nr. 49 den Gipfel an Einheitlichkeit überhaupt dar: tonale und motivische Einheitlichkeit wird hier verwirklicht. Es scheint nicht so, daß Haydn von dieser Errungenschaft besonders beeindruckt gewesen wäre. Soll man sagen: im Gegenteil? Er gibt die Satzfolge langsam-schnell-Menuett-schnell von nun an ganz auf, greift noch einige Male auf eine gleichnamige Werktonika mit Tongeschlechtwechsel zurück und scheint sich danach, etwa ab 1780, nicht mehr für diese Formen der Vereinheitlichung zu interessieren.

Wie kann man diesen Sachverhalt verstehen? Zunächst darf man wohl festhalten, daß ‚Einheitlichkeit‘ nicht per se das einzige erstrebenswerte Ziel eines Komponisten bei der Gestaltung eines mehrsätzigen Komplexes sein muß: Haydn ist keineswegs in dieser Richtung immer weiter fortgeschritten. Es kann gar nicht das Ziel sein für einen künstlerischen Gestaltungswillen, der den Beziehungsreichtum, also das Spiel mit dem *V e r s c h i e d e n e n*, pflegt, wie es bei Haydn ja unstrittig geschieht. Die Sinfonie mit langsamem ersten Satz konnte sich schon aus diesem allgemeinen Grunde nicht zu einer Tradition verfestigen. Es könnte Haydn konkret an Nr. 49 aufgefallen sein, daß diese Satzfolge nicht nur gewisse Möglichkeiten wie die tonale Fort-

schreitung in Nr. 34 befördert¹⁴, sondern daß sie auch enge und unflexible Grenzen zieht für eine musikalische Gestaltung, die sich einer intensiveren Durchdringung des jeweiligen musikalischen Details widmen möchte.

Warum hat Haydn, dem doch so viel Experimentierfreudigkeit nachgesagt wird, niemals einen zweiten langsamen Sinfoniesatz in der Werktonika geschrieben? Er hätte doch Vorbilder dafür in Wien gehabt. — Die Antwort auf diese Frage kann man vielleicht mit folgenden Gedanken umstellen: Haydn kann die mehrsätzigen Stücke einheitlicher Tonart etwa Monns oder Wagenseils nicht für dieselbe Kategorie — und das ist: *G a t t u n g* — von Stücken gehalten haben wie seine eigenen Sinfonien. Vielmehr scheint mir, daß für ihn die tiefe Verschiedenheit eines aus der Tradition der Suite herrührenden Stückes zu einem solchen aus der Tradition der Opernsinfonia ausschlaggebend war. Haydns eigene mehrsätzige (oder besser: mehrteilige) Opernsinfonien zeigen den langsamen zweiten Teil stets in einer von den beiden ihn umgebenden schnellen Teilen abweichenden Tonart¹⁵. Dort liegt für Haydns Bewußtsein die Herkunft der Sinfonie. Diese Herkunft läßt ein Verbleiben des langsamen Satzes an zweiter Stelle in der Werktonika nicht zu. Haydn hätte also keine Begründung für ein solches Vorgehen gehabt und mußte daher zur Umstellung der ersten beiden Sätze greifen, wenn er eine einheitliche Werktonika erhalten wollte. Diese sehr einfache, aber strenge Begründung resultiert aus einem grundsichereren Gattungsbewußtsein, das wir nachvollziehen und uns nicht durch Assoziationen vernebeln lassen sollten.

Was den Tatbestand angeht, daß Haydn überhaupt Sinfonien in einer konstanten Werktonika geschrieben hat, so scheint mir dies zwar von der ihn umgebenden Wiener Praxis angeregt worden sein zu können, jedoch würde ich die Haydn persönlich kennzeichnende Neugierde gerade tonalen Phänomenen gegenüber für stärker bestimmend halten. Daß die Sinfonien mit gleichnamigen Satztoniken bei Tongeschlechtwechsel die Stücke mit konstanter Werktonika überwiegen, möchte ich für ein Anzeichen dafür halten, daß es Haydn mehr um die Frage zu tun war, wo eine Tonart aufhört, noch e i n e zu sein, und wo gleichnamige Dur- und Moll-Toniken beginnen, u n t e r s c h i e d l i c h e Tonarten zu sein, als daß ihn die abstrakte Idee zyklischer Einheitlichkeit beschäftigt hätte. Für die Sinfonien mit langsamem ersten Satz hoffe ich in Ansätzen gezeigt zu haben, wie die Möglichkeiten, die die je konkreten Konstellationen aus dem Zusammenwirken von Tonart, Satzanlage, Motivbildung etc. ihm eröffneten, unter der *B e d i n g u n g* der einheitlichen Tonika ihn beschäftigten. Das Erlahmen des Interesses an Sinfonien mit konstanter Werktonika, die Veränderung der Anlage langsamer Sätze, die anders als zweiteilig bzw. als Reprisesform gar nicht mehr als Kopfsätze brauchbar waren, das Verschwinden der ausweichenden Tonart im Menuett-Trio und das stärker werdende Interesse an intensiverer detailorientierter Arbeit: all dies mag zusammengewirkt haben, daß Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen nicht mehr entstanden.

¹⁴ Tonale Fortschreitungen nehmen übrigens in den späteren Sinfonien immer mehr zu; in Nr. 80 (*d-B-d/D-D*) oder Nr. 95 (*c-Es-c/C-C*) etwa wird die Bewußtheit des *Procedere* von der Moll- in die Dur-Tonart offenkundig.

¹⁵ Z. B. *Acide*: *D-A-D*; *Lo Speciale*: *G-C-G*; *L'Infedeltà delusa*: *C-G-C*; *L'Incontro Improvviso*: *D* (Langsame Einleitung und Presto)-*G-D*; *La vera costanza*: *B-Es-B*.