Neues und Altes in Haydns Sinfonie Nr. 89

Denis McCALDIN, Lancaster

Joseph Haydn hat in seinen Kompositionen selten Musik verwendet, die bereits vorher existierte. Obwohl er genau so produktiv war wie andere große Komponisten der Barockzeit auch, denen das Borgen zur zweiten Natur geworden ist, griff Haydn nur selten auf dieses Hilfsmittel zurück. Wenn er aber doch fremdes Material verwendete, so stammte es zumeist nicht aus seinen eigenen Werken, sondern anderen Quellen. Und gerade weil er in seinen Sinfonien von diesen Methoden so selten Gebrauch macht, ist man versucht, jeweils ein besonderes Charakteristikum darin zu sehen.

Man kann das Phänomen in zwei Hauptkategorien teilen: Haydns Gebrauch von fremdem Material (wie Gregorianischer Kirchenmusik) und Entlehnungen aus eigenen Werken.

In die erste Kategorie gehören die Sinfonie Nr. 26, *Lamentatione*, und Nr. 30, *Alleluja*, in denen Haydn jeweils mit Zitaten aus dem katholischen Kirchengesang arbeitet. Dieses Einbeziehen von fremdem Material wie Kirchengesang, Volksmelodien, Jagdrufen und so weiter ist an anderer Stelle genauer untersucht worden[1].

In der folgenden Untersuchung soll es jedoch um diejenigen Sinfonien gehen, in den Haydn von sich selbst borgt, und im besonderen um die Sinfonie Nr. 89. Die Entlehnungen können in zweierlei Richtungen erfolgen: einmal, indem er *aus* seinen Sinfonien Material herausnahm, um es in einem anderen Werk wieder zu verwenden, zum anderen, indem er anderen Kompositionen Teile entnahm, um sie *in* Sinfonien einzuarbeiten.

Auf der Tabelle 1 finden sich Beispiele für die erste Kategorie:

Tabelle 1

Nr. 47	Minuet und Trio („al rovescio")	in Klaviersonate Hob. XVI:26
Nr. 58	Menuet und Trio	in Barytontrio Nr. 52
Nr. 102	Adagio (in F)	in Klaviertrio Hob. XV:26 (in Fis)

Die wichtigsten Beispiele der zweiten Kategorie, wo Sinfonien Musik aus 'zweiter Hand' enthalten, findet man auf Tabelle 2.

Tabelle 2

Nr. 53	1778–9	Ouvertüre in D (Hob. Ia:7)	IV. Satz
Nr. 60	1774	Bühnenmusik zu *Le Distrait*	Alle Sätze (*Il distratto*)
Nr. 62	1781	Sinfonie Nr. 53, IV	I. Satz
Nr. 63	1781	Ouvertüre *Il mondo della luna*	I. Satz
Nr. 73	1782	*Gegenliebe*	II. Satz (die ersten 24 Takte)

© Biologiezentrum Grenzmuseum Schloss Mitterndorf, download unter www.biologiezentrum.at

		Ouvertüre *La fedeltà premiata*	IV. Satz (*La Chasse*)
Nr. 89	1789	Lirenkonzert Nr. 5	II. u. IV. Satz
Nr. 100	1794	Lirenkonzert Nr. 3	II. Satz (*Militär*)

Außer den Nummern 60, 89 und 100 sind aller anderen im Zeitraum von 1779 bis 1781 entstanden, wobei die Musik, die jeweils wieder verwendet wurde, mit Ausnahme der *Gegenliebe*[2] sämtlich aus dem Theaterbereich stammt. Da Haydn sonst so selten von sich selbst borgte, liegt die Frage nahe, ob besondere Umstände um 1780 herum dies verursacht haben. Haydns Leben wurde zum Beispiel 1779 durch verschiedene Faktoren sehr kompliziert. Erstens: Es war Hochbetrieb in der Opernsaison auf Eszterháza. Haydn war völlig ausgefüllt mit der Komposition, der Einrichtung und Leitung von zwölf neuen Opernproduktionen. Zweitens: Kurz nachdem Luigia Polzelli und ihr Mann in diesem Jahre dem Sängerensemble beitraten, wurde Luigia Haydns Mätresse. Drittens: Am 18. November 1779 zerstörte ein katastrophales Feuer nicht nur das Eszterházaer Opernhaus, sondern mit ihm einen großen Teil von Haydns Aufführungsmaterial, das bis auf mehr als dreizehn Jahre zurück datierte. Und es gab keine Ruhepause. Nur einen Monat nach dem Feuer wurde der Grundstein für ein neues Theatergebäude gelegt. Die Zeremonie wurde von der von Haydn eigens zu diesem Anlaß komponierten Sinfonie Nr. 70 begleitet. Doch auch in dieser schwierigen Zeit verlor Haydn weitere Ziele nicht aus den Augen. Er verhandelte mit dem Fürsten Esterházy um einen besseren Dienstvertrag und gleichzeitig auch mit Artaria um günstige Verlagskonditionen. Alle diese Faktoren weisen darauf hin, daß die dreijährige Periode von etwa 1779 bis 1781 an Haydn besonders große Anforderungen stellte. Wir wissen, daß Haydn ohnehin stets unter Druck arbeitete, aber dies war eine außerordentlich anspruchsvolle Zeit, sogar für ihn. Bei soviel Opernarbeit ist es keineswegs erstaunlich, daß er einige Stücke aus seinen Bühnenmusiken wieder aufnahm, um sie in die Sinfonien dieser Periode einzuarbeiten.

In seiner späteren Komponistenlaufbahn hat Haydn nur noch bei zwei Gelegenheiten ältere Kompositionen für seine Sinfonien verwendet. In beiden Fällen war die Materialquelle eine Gruppe von Konzerten für zwei lire organizzate, die Haydn 1785, und zwar in speziellem Auftrag des Königs Ferdinand IV. von Neapel, für dessen Hausmusik komponiert hatte. Der Monarch und sein Lehrer Hadrava wollten diese Concerti mit einer kleinen Gruppe von anderen Instrumentalisten spielen.

Die Lira war ein kurioses Instrument, eine Mischung aus Drehleier und Orgel, welches nur einfache Musik in den Tonarten C-, F- und G-Dur ausführen konnte. Haydn entwickelte dafür einen Stil in der Art eines 'Konzert-Divertimentos', der sich den Möglichkeiten der Lira optimal anpaßte. Später, während seines so erfolgreichen Londoner Aufenthalts, nahm Haydn diese Notturni in seine Konzertprogramme auf, indem er die zwei Lirenstimmen durch Flöte und Oboe ersetzte.

Die beiden Sinfonien, in denen die Musik der Lirenkonzerte wieder erscheint, sind die Nr. 89 und die Nr. 100, die *Militär-Symphonie*. Bevor ich mich nun dem ersteren Werk zuwende, möchte ich noch einige der in der *Militär-Symphonie* durchgeführten Revisionen Haydns diskutieren. Seine Londoner Notizbücher zeigen, daß die Zeit zum Komponieren in England jeweils immer sehr kurz bemessen war. Daher ist es eigentlich erstaunlich, daß die *Militär-Symphonie* das einzige Werk ihrer Art ist, in dem Haydn früher komponierte Musik wieder benutzt hat. Der langsame Satz ist eine Bearbeitung der Romanze aus dem dritten der Lirenkonzerte. In dieser Sinfonie ist die Einführung des Schlaginstrumentariums das

wichtigste Element, das bei Publikum und Presse eine Sensation bewirkte. Kenner wie Liebhaber werden mehr darin gesehen haben. Die neue Fassung hat sowohl eine ausgedehnte Coda als auch zusätzliche Passagen für Harmoniemusik (inklusive Klarinetten), zusätzliche Gegenstimmen im Orchestersatz (wie im Cello in Takt 5 oder im Fagott in Takt 26) und verbindende Passagen in den Oboen und, etwas später, in den Hörnern, die die Brücken zwischen den Abschnitten bilden[3].

Zu große Arbeitslast war vielleicht auch verantwortlich dafür, daß zwei Sätze eines Lirenkonzerts in der Sinfonie Nr. 89 wieder aufschienen. Obwohl Haydn im Jahr 1787, aus dem diese Sinfonie datiert, nach wie vor sehr in der Eszterházaer Opernsaison beschäftigt war, suchte er während dieser Zeit größeres Ansehen für sich selbst zu gewinnen. Dies war die Zeit der *Sieben Letzten Worte* und der Pariser Symphonien. Die umfangreiche Korrespondenz mit Artaria zeigt, daß Haydn nun, wenn es sich um seine neuen Werke handelte, mit viel List und Geschäftstüchtigkeit vorging. Der neueren biographischen Forschung zufolge muß Haydn hart verhandelt haben. In dieser Hinsicht ist sein Verhältnis zu Johann Tost, dem höchst talentierten Violinisten und Leiter der zweiten Geigen im Esterházyschen Hoforchester, von großer Bedeutung. Tost verließ das Orchester im März 1788, um nach Paris zu gehen. Er nahm Haydns Quartette op. 54/55 und die Sinfonien Nr. 88 und 89 mit auf den Weg, um sie, wie ausgemacht worden war, einem französischen Verleger zum Kauf anzubieten. Beide Herren hofften, auf diese Weise neue Geschäftskontakte zu schließen. Es ist daher wahrscheinlich, daß Haydn seine Lirenkonzerte wieder hervorholte, um die Sinfonie Nr. 89 vor Tosts Abreise in aller Eile fertigstellen zu können. Zwei Sätze aus dem fünften Konzert in F-Dur wurden verwendet, der zweite und das Finale.

In seiner Originalfassung basiert der langsame Satz des Concerto auf einem Siciliano-Motiv, das selbst aus 2 Sechsachteltakt-Phrasen aufgebaut ist. Sein Charme liegt in seiner Einfachheit; man genießt die bescheidenen Hornstimmen und die exakten Wiederholungen; die Holz- und Streichinstrumente treten jeweils im gleichen Maße verdoppelt auf (siehe Notenbeispiel 1 S. 58).

Die symphonische Fassung ist weitaus anspruchsvoller. Hier wird der erste Teil vom zeitlichen Umfang her dadurch verdoppelt, daß Wiederholungen mit verschiedener Instrumentierung eingefügt werden. Der Satz beginnt mit einer schlichten Präsentation der Melodie in Flöte und Streichern, ohne Hornstimmen. Dies wird mit anderen Klangfarben wiederholt: Zwei Oboen nehmen das Motiv gegen eine Pizzicato-Begleitung auf, während die Hörner kanonisch versetzt eingeführt werden. Der Unterschied ist so stark, daß man sich fragt, ob Haydn beim ursprünglichen Auftrag des Königs von Neapel etwa gebeten wurde, die Hornstimmen betont *einfach* zu gestalten (siehe Notenbeispiel 2 S. 59).

Später folgen noch weitere einfallsreiche Retuschen, aber die auffälligsten Veränderungen treten im Schlußteil auf, von Takt 65 an. Haydns Umarbeitungen von 'alt' auf 'neu', um frisches Interesse hervorzubringen, ist meisterhaft. Hier liegt die Melodie komplett in den Hornstimmen, die von den Violinen in neuen und raschen Passagen begleitet wird. Die tiefen Streicher sind konsequent ausgespart, damit in den Takten 70 und 71 die Hornstimmen besser hervortreten. Der Satz schließt mit Fortissimo-Pianissimo-Vorzeichnungen, die im Original nicht vorhanden sind.

Wenn Haydns Arbeit an diesem langsamen Satz nur ein leichtes Retuschieren war, so ist das Finale ganz anders. Vor Jahren wies Harry Edwall im *Musical Quarterly* darauf hin, daß die Schlußsätze der Concerti die am wenigsten interessanten sind, sie seien „ziemlich strikt homophon und ungewöhnlich steif in der Satzkonstruktion, beinahe monoton"[4]. Ohne Zweifel bemühte sich Haydn während der 1780er Jahre, die Wirkung seiner symphonischen Finali zu verstärken. In der Sinfonie Nr. 89 hatte der Komponist offensichtlich seine Freude daran, der originalen Concerto-Fassung mehr Substanz hinzuzufügen. Das Finale des fünf-

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

Andante

Lira I
Lira II
2 Corni in C
Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Violoncello

[Solo]
pizzicato
coll' arco

Notenbeispiel 1: Lirenkonzert Nr. 5, 2. Satz

© Landesmuseum für Burgenland, Austria; Download unter www.biologiezentrum.at

II

Andante con moto

1

Flauto

(p)

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Do/C

Andante con moto

1

Violino I

p

Violino II

p

Viola

p

Violoncello e Basso

p

7

Solo

(p)

Solo

(p)

(a 2)

(p)

Solo

p

7

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Notenbeispiel 2: Sinfonie Nr. 89, 2. Satz

ten Lirenkonzerts kann schematisch folgendermaßen wiedergegeben werden: A–B–A–Coda. Haydns Revision für die Sinfonie bietet ein – auch im Wechsel der Tonartenfolge – besser ausbalanciertes Schema: A–B–A–C–Coda (siehe Tabelle 3).

© Universitätsbibliothek Paderborn (Universitätsbibliothek Paderborn) Digitalisierung gefördert durch die DFG und Open Access Publication Funding

Tabelle 3

	Concerto		Sinfonie Nr. 89	Tonalität	
T.	1	A	1	A	F-Dur
	25	B	25	B	B-Dur [a – b – a]
	68	A	68	A	F-Dur
			92	C	f-moll [a – b – a]
			137	A	F-Dur
	101	Coda	170	Coda	F-Dur
	136		211		

Durch die Verlängerung des Satzes und durch die Zunahme der musikalischen Ereignisse während seines Verlaufs wirkt der Satz in dieser revidierten Fassung sehr viel überzeugender. Die zusätzliche Länge – von Takt 136 bis 211 – wird durch die Einführung eines f-moll-Abschnitts („C") und die Dehnung der Coda erreicht. Ein weiterer Kunstgriff sind die Varianten in der Orchestrierung des Hauptabschnitts („A"), um seine jeweilige Wiederkehr zu bereichern. Ich möchte mich nun auf diesen Aspekt konzentrieren und muß leider die vielen detaillierten Umarbeitungen übergehen, die die Erfindungsgabe des Komponisten demonstrieren. Im Lirenkonzert bleibt die Partitur an diesen Stellen unverändert (siehe Notenbeispiel 3, S. 62).

In der symphonischen Fassung denkt Haydn noch einmal die Instrumentation durch, indem er das volle Bläserensemble verwendet und die Bratschenstimme umarrangiert: Nach dem Wiederholungszeichen setzt er zunächst die Flöte ein, die die Melodiestimme in der 1. Violine verstärkt, läßt beim langen Halteton c die Bratsche und gleich später noch die Hörner hinzutreten, vier Takte vor dem Eintritt des Orchestertutti, den er nun mit der Anweisung „strascinando" (in die Länge ziehend) versieht (siehe Notenbeispiel 4, S. 63–64).

Nach der B-Dur-Episode („B"), die ebenfalls einige Umarbeitungen aufweist, erscheint das Hauptmotiv in Takt 68 wieder („A"). Nun werden die Holzbläserstimmen (vor allem die zweite Oboe und das Fagott) neu arrangiert; die Celli nehmen die Sechzehntel-Figurationen auf und – was das wichtigste ist – den Hörnern gehört das volle melodische Material. Acht Takte später wird die originale zweiteilige Struktur durch das Hinzutreten der Bratschen erweitert sowie dadurch, daß ein neuer Kontrapunkt für die Flöte und (T. 81) eine amüsante Gegenstimme des Fagotts eingeführt wird. Danach folgt der turbulente f-moll-Abschnitt („C", T. 92), durch welchen das Finale nun sein eigentliches Gewicht bekommt. Die dichte kontrapunktische Struktur, die dunkle tonartliche Färbung, die Synkopen und die Akzente tragen zum Charakter des Bedeutungsvollen bei. Das mitten in den Satz eingefügte Wiedererscheinen des F-Dur-Hauptmotivs (T. 137) muß sorgfältig behandelt werden, damit der Impetus nicht verloren geht.

Haydn beginnt die letzte Abfolge des „A"-Teils in der früheren Orchestration des Taktes 68 ff., läßt jedoch nach acht Takten wieder größere Klangfülle folgen, indem er die Sechzehntel-Gruppierungen, alternativ zwischen den tiefen Streichern und dem Fagott ausgeführt, verstärkt.
Diese bewegte Struktur wirkt bis in den Rest des Satzes hinein, anfangs auf die Stimme der ersten Violine (T. 157) und am deutlichsten nach der typischen Trugschluß-Fermate in der Submediante. Auch danach läßt Haydns Erfindungsgabe nicht nach: Die Spannung wird erhöht durch das Hinausschieben der Coda durch vier zögernde Takte, bevor das Stück mit rapiden Tonleitern und großer Aktivität schließt.

In diesem Referat bin ich auf einen ungewöhnlichen Aspekt von Haydns symphonischen Werken eingegangen und habe mich mit den wenigen Sinfonien befaßt, in denen zuvor komponiertes Material wieder verwendet wird. Haydn scheint nie an Hemmungen seiner Kreativität gelitten zu haben. Daher ist es unklar, warum er so oft bei seinen eigenen Lirenkonzerten 'geborgt' hat. Als zwei Gründe dafür könnte man ihre Unbekanntheit (durch den privaten Auftrag) und Zeitmangel anführen. Was auch immer jedoch der 'eigentliche' Grund dafür gewesen sein mag: Wir können die Erfindungsgabe Haydns nur bewundern, wie er das 'Alte' mit dem 'Neuen' verknüpfte, besonders in der Sinfonie Nr. 89.

Anmerkungen:

1 David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment,* Oxford 1990, S. 142–157.
2 Nr. 4 der *12 Lieder für das Clavier. Zweiter Theil* (1784), Hob. XXVIa:16.
3 Vgl. Denis McCaldin, *Haydn as Self-Borrower*, in: *Musical Times* 128 (1982), S. 177–179.
4 Harry R. Edwall, in: *Musical Quarterly* 48 (1962), S. 190–203.

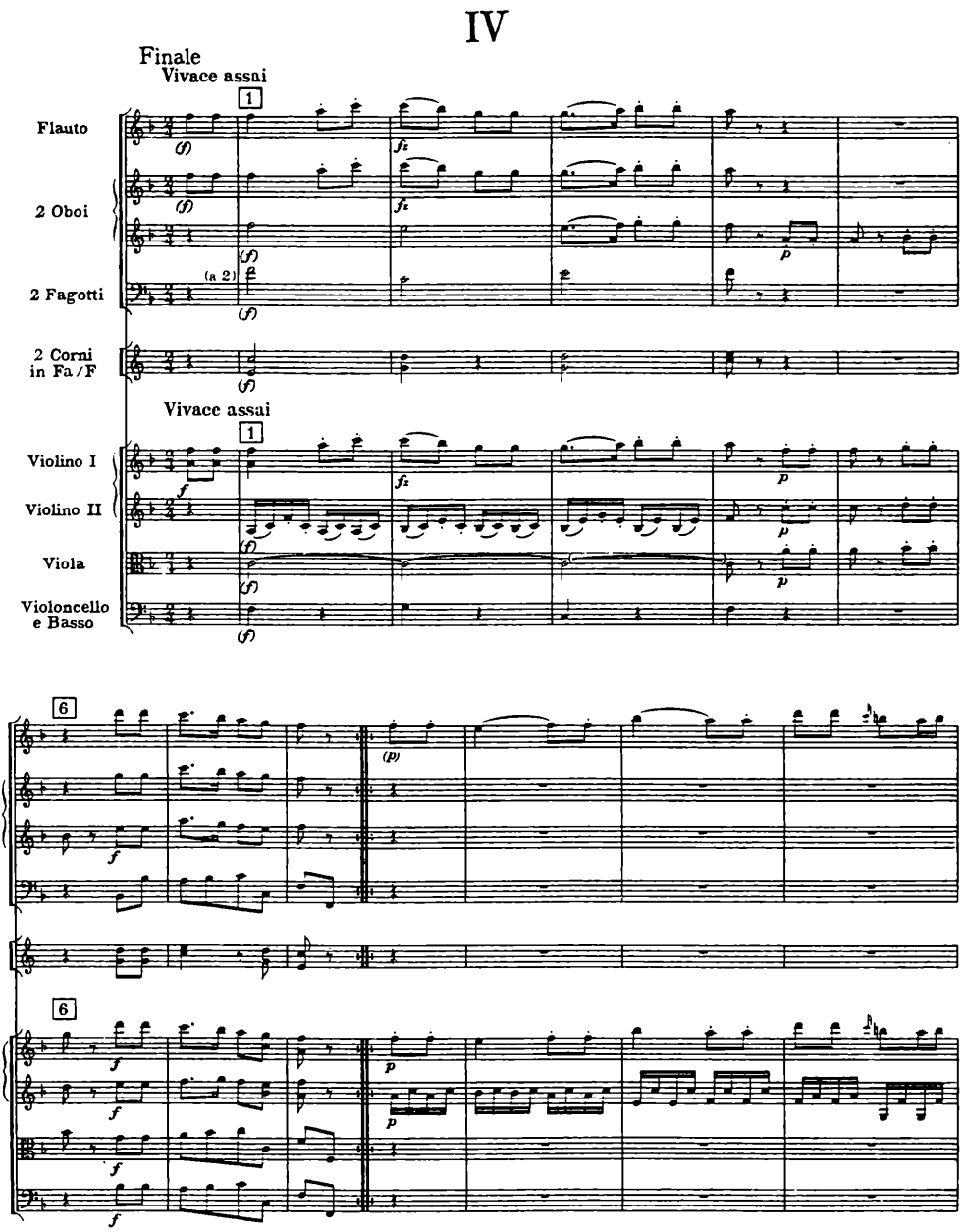
© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

Finale
Vivace

Lira I
Lira II
2 Corni in F
Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Violoncello

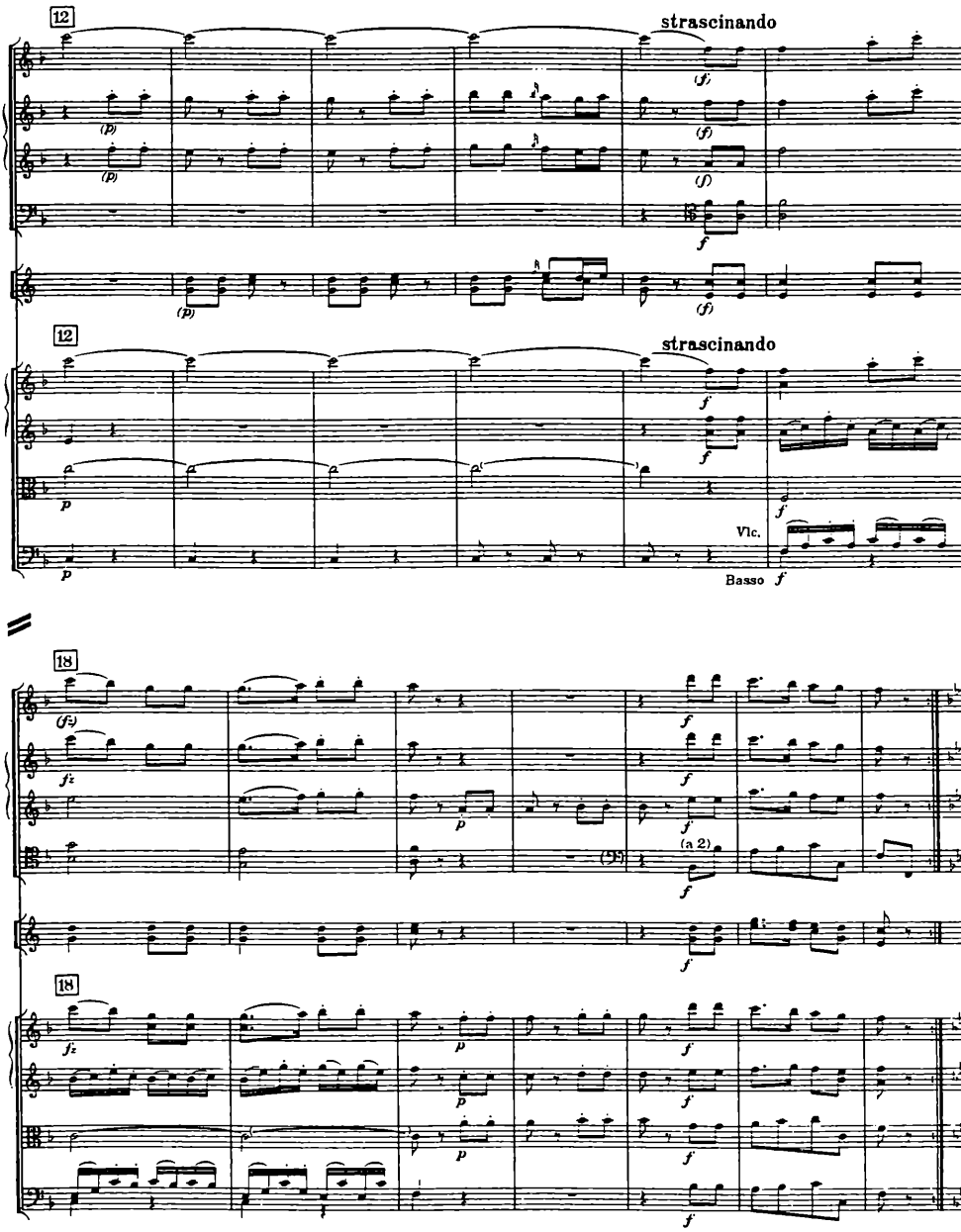
Notenbeispiel 3: Lirenkonzert Nr. 5, Finale

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at



Notenbeispiel 4: Sinfonie Nr. 89, Finale

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at



Notenbeispiel 4, Fortsetzung

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland

Jahr/Year: 2000

Band/Volume: 103

Autor(en)/Author(s): McCaldin Denis

Artikel/Article: Neues und Altes in Haydns Sinfonie Nr. 89. 55-64