

Haydns Symphonik zwischen „Sturm und Drang“ und „Wiener Klassik“ Zur Ästhetik der gehobenen Unterhaltungsmusik*

James WEBSTER, Ithaka/New York

Nach den üblichen Darstellungen hat der Symphoniker Haydn eine lange Entwicklung durchgemacht: von bescheidenen, fast konventionellen Anfängen, durch verschiedene Phasen des Experimentierens zur höchsten Meisterschaft der Londoner Jahre. In dieser Deutung ragen zwei Perioden aus dieser Entwicklung heraus. Zunächst die sogenannte „Sturm und Drang“-Periode der späten 1760er und frühen 1770er Jahre, die nach Jens Peter Larsen „ohne Zweifel die entscheidende [Phase] in Haydns künstlerischer Entwicklung darstellt“, besonders durch eine „gewaltige Vertiefung des Ausdrucks“², der „eine so auffallende Intensivierung“ aufweise, „daß man fast von einem neuen Stil sprechen darf“³. Später sahen die mittleren und späten 1780er Jahre, zum Teil durch die Streichquartette op. 33 von 1781 gleichsam initiiert, die „endgültige Abklärung seines Stils“: „einerseits ein zunehmender Reichtum des Ausdrucks, andererseits eine noch gesteigerte Sicherheit der Form“⁴, besonders in den *Sieben Letzen Worten unseres Erlösers am Kreutze* und den Pariser Sinfonien, beide 1785/86 komponiert.

Dagegen erfreuen sich die Sinfonien *zwischen* dem „Sturm und Drang“ und 1785 keines so guten Rufes. Die Haydn-Forscher pflegen hier eine stilistische 'Wende' in seiner Musik der mittleren 1770er Jahre festzustellen. An und für sich ist das nicht unrichtig; bedenklich aber ist, daß sie dabei fast in Verlegenheit kommen. Larsen vermutet, daß Haydn „nach der gewaltigen Anspannung der Kräfte [...] eine gewisse Entspannung“ für notwendig gehalten haben möchte⁵, oder (nicht ganz konsequent), daß diese Wende eine „Reaktion [...] auf eine von außen kommende Resonanz“, vielleicht sogar einen „fürstlichen Eingriff“ bildete⁶. Was das Stilistische betrifft, meint er, „die Zeit von etwa 1773 bis 1778/79 stellt eine weit weniger ausgeprägte Entwicklungsstufe dar“; auch die Sinfonien „finden sich mit einem ruhigeren Alltagsleben ab. [...] Von Wagnissen [...] ist keine Rede mehr“⁷. Aber auch „die folgenden Jahre, etwa von 1779 bis 1784, sind von der Neigung zum Experimentieren bestimmt. Sie [...] macht sich z.T. in einer gewissen Unebenheit und Unsicherheit des Stils geltend“⁸. H. C. Robbins Landon geht sogar so weit, diese Werke in unverhüllt negativem Ton zu tadeln: „The quality of the symphonies declines, partly because most were hastily written and some even potpourris of various earlier works, and partly because Haydn's search for the popular style led him to pander to the lowest common denominator [führte ihn dazu, dem niedrigsten gemeinsamen Nenner Vorschub zu leisten]“⁹.

Meiner Ansicht nach sind diese negativen Urteile unhaltbar, und zwar sowohl aus kulturgeschichtlichen als auch aus musikalischen Gründen. Die Sinfonien Haydns der mittleren und späten 1770er sowie der frühen 1780er Jahre scheinen mir ebenso vorzüglich komponiert, interessant, ja originell, wie die um 1770. Im folgenden wird, nach einem kurzen Überblick über die in Frage kommenden Werke, eine umfassende Neubewertung dieser Kompositionen, insbesondere vor ihrem kulturgeschichtlichen Hintergrund, und eine Sichtung der kritischen Argumente versucht. Danach werden zwei, einander ergänzende Rechtfertigungen dieser Werkgruppe entwickelt: 1. eine Ästhetik der Komödie und der Unterhaltung sowie 2. der Beweis, daß sie sich auf demselben Niveau wie irgendeine andere Gruppe von Haydns Sinfonien bewegt, und zwar nicht nur technisch, wie man schnell einzuräumen pflegt, sondern zugleich auch künstlerisch-psychologisch.

Die in Frage kommenden Sinfonien sind in Tabelle 1 (siehe S. 81) aufgelistet¹⁰. Die Kernformation machen die beiden Untergruppen aus den Jahren von ca. 1775 bis ca. 1781 (das sind die Sinfonien Nr. 53, 61–63, 66–71, 73–75) aus.

Ihr Status als 'Kern' basiert auf folgendem Kriterium: Gerade diese Sinfonien weisen die schwierigsten Probleme der Datierung bzw. chronologischen Ordnung auf¹¹. Die Werke von ca. 1773–74 dagegen partizipieren in mancher Hinsicht immer noch am Geist des „Sturm und Drang“. Andererseits nehmen die Sinfonien Nr. 76–81 vieles von den Pariser Symphonien voraus; auch waren sie die ersten Sinfonien, die Haydn als zusammenhängende Gruppen komponiert und im Ausland vertrieben hat. (Das heißt, daß ich mit Gerlach und entgegen Larsen keine prinzipielle Periodengrenze um 1779/80 finde, wenigstens nicht in den Sinfonien als Gattung für sich allein.) Trotz der geringfügigen chronologischen Ungenauigkeit möchte ich im folgenden der Einfachheit halber die oben umrissene Kerngruppe als die Sinfonien der „späten 1770er Jahre“ bezeichnen.

Diese Sinfonien sind durch eine gründliche Stil-Mischung geprägt. Leichte, gar „populäre“ Themen sind genauso charakteristisch für sie wie ernste, regelmäßige Perioden sowie weit-ausgreifende Entwicklungen. Kontrapunkt ist keinesfalls abwesend; in Nr. 70, D-Dur, z.B. wird er konsequent – bei schroffen Gegenüberstellungen von Moll und Dur, strengem Stil und galantem Spiel – eingesetzt¹². Noch wichtiger bei diesen Werken ist, daß das Ernste und das Leichte keineswegs etwa 'vereinigt', sondern gleichsam bewußt als eine stilistische Unstimmigkeit nebeneinandergestellt werden. Andere wichtige Merkmale dieser Sinfonien sind, daß sie im Gegensatz zu denen des „Sturm und Drang“ bis 1782 ausschließlich in Dur-Tonarten stehen, in den langsamen und den Finalsätzen die Variation- bzw. Rondoform der Sonatenform vorziehen und einen kontinuierlichen Anstieg im konzertanten Gebrauch der Instrumente, besonders der Bläser, aufweisen¹³.

Eine Schlüsselrolle bei dieser Wende scheinen die *Bühnenkompositionen* Haydns gespielt zu haben. Nachdem er in den Jahren 1766 bis 1769 drei Opern buffe fertiggestellt hatte (*La canterina*, *Lo speciale*, und *Le pescatrici*), komponierte er 1770–1772 – d.i. am Höhepunkt des „Sturm und Drang“ – keine bedeutenden Bühnenwerke. 1773 dagegen wandte er sich mit *L'infedeltà delusa* und *Philemon und Baucis* wieder der Oper zu, denen schon 1775 *L'incontro improvviso* folgte; dazu komponierte er 1774 die Bühnenmusik zum Schauspiel *Le Distratt*, vielleicht auch solche zu anderen Schauspielen. Und mit der Inbetriebnahme des neuen Operntheaters auf Schloß Eszterháza im Jahr 1776 wurde er zum vollblütigen Impresario¹⁴, wobei er bis 1783 immer noch fast jedes Jahr eine eigene Oper komponierte. Das offensichtlichste Zeichen dieser Stilrichtung in den Sinfonien Haydns ist sein 'Recycling' von Ouvertüren und anderen Bühnenmusiken; vgl. Tabelle 2, S. 82.

Nr. 60, *Il distratto*, besteht zur Gänze aus der Ouvertüre und den Zwischenaktmusiken, die Haydn 1774 für die Aufführung des französischen Lustspiel von Regnard, *Le Distratt*, komponierte¹⁵, während Nr. 50, Nr. 53 (in einer der beiden Versionen), Nr. 62, Nr. 63, und Nr. 73 alle mit umgearbeiteten Ouvertüren beginnen bzw. enden. Auch andere Sinfonien aus diesen Jahren, besonders die F-Dur-Sinfonie Nr. 67, weisen betont ungewöhnliche bzw. bizarre Züge auf, die eine Verbindung mit der Bühne als möglich erscheinen lassen¹⁶.

Tabelle 1
Die Sinfonien Haydns, ca. 1773 – 1784^a

ca. 1773–1774	Nr. 50, 54 bis 57, 60, (51, 64?)	[= 3,5/Jahr]
1773	Nr. 50 (C)/i, ii (als Ouvertüre); vielleicht auch Nr. 51 (B), 64(A)	
1774	Nr. 54 (G) ^b , 55 (Es, <i>Der Schulmeister</i>), Nr. 56 (C), 57 (D), 60 (C, <i>Il distratto</i>); Nr. 50/iii, iv (oder Anfang 1775)	
ca. 1775–1776	Nr. 61, 66 bis 69	[= 2,5/Jahr]
ca. 1775? ^c	Nr. 68 (B)	
ca. 1775–76 ^c	Nr. 66 (B), 67 (F), 69 (C; <i>Laudon</i>)	
1776	Nr. 61 (D), ?54 (G) ^b	
ca. 1778 – ca. 1781	Nr. 53, 62, 63, 70, 71, 73 bis 75	[= 2,0/Jahr]
1778–79?	Nr. 53 (D; <i>L'impériale</i>) ^d , 70 (D), 71 (B)	
Ende 1779?	Nr. 63 (C; <i>La Roxelane</i>) ^e , 75 (D)	
ca. 1780	Nr. 62 (D), 74 (Es)	
1781?	73 (D, <i>La Chasse</i>)	
1782–1784	Nr. 76–81	[= 2,0/Jahr]
1782	Nr. 76 (Es), 77 (B), 78 (c)	
1783–84	Nr. 79 (F), 80 (d), 81 (G)	

a Zur Datierung vgl. Anm. 10 und 13.

b Erste Fassung 1774 (ohne langsame Einleitung; es fehlen außerdem die Flöten, das 2. Fagott und die Pauken); letzte Version ca. 1776.

c Nach Gerlach: Nr. 68 ca. 1774–75, Nr. 66, 67, 69 ca. 1775–76;
nach Fisher: alle vier ca. 1775–77.

d Zwei Fassungen; nach Gerlach: Fassung „B“ ca. 1778, Fassung „A“ ca. 1780;
nach Fisher: beide ca. 1778

e Haydn verwendete zu verschiedenen Zeiten verschiedene Sätze in diesem Werk, doch belegen die Quellen nur eine Version als Sinfonie (= H. C. Robbins Landons „zweite Fassung“).

Beziehungen zu Vokal- und Bühnenmusik^a

Nr. 50 (C)	[i] –[ii] = Overture zu <i>Der Götterrat</i> (1773)
Nr. 53 (D)	Fassung „B“: [iv] = Overture Hob. Ia:7 (1777) ^b
Nr. 60 (C)	Bühnenmusik zu <i>Le Distrait</i> (1774)
Nr. 62 (D)	[i] = Overture Hob. Ia:7 (1777) ^b
Nr. 63 (C)	[i] = Overture zu <i>Il mondo della luna</i> (1777) [ii] = <i>La Roxelane</i> -Thema wohl im Zusammenhang mit <i>Soliman II.</i> von Favart (1777 auf Eszter- háza aufgeführt) komponiert
Nr. 73 (D)	[ii]: Thema: <i>Gegenliebe</i> , Lied Hob. XXVIa:16 [iv] = Overture zu <i>La fedeltà premiata</i> (1780)

- a Aufgelistet werden nur sicher belegte Beziehungen.
b D.h., Haydn hat diese Overture in zwei verschiedenen Sinfonien, einmal als Finale und das andere Mal als ersten Satz, wiedergebraucht.
Obwohl auch der erste Satz von Nr. 66 mit einer Variante desselben Anfangsmotivs beginnt, hat er sonst mit der Overture nichts zu tun.

II.

Die Kritik an den Sinfonien Haydns der 1770er Jahren basiert nicht so sehr auf eingehender Untersuchung, als auf der Tatsache, daß sie der romantisch-modernen Ideologie des Kunstwerks bzw. der gesellschaftlichen Rolle des Künstlers nicht entsprechen (oder nicht zu entsprechen scheinen). Jedes vollgültige Kunstwerk – so lautet der noch weit verbreitete Topos – muß eine einmalige Synthese von Form und Inhalt, Notwendigkeit und Autonomie repräsentieren. Dieses Ideal verlangt, daß das Kunstwerk sich als vollständige und verständliche Ganzheit präsentiere, daß alles Unnötige und Zufällige aus ihm verbannt sei, daß es vollkommen durchgestaltet sei, so daß jede Änderung sein Wesen beeinträchtigen würde, und daß es Anspruch auf das Geistige bzw. Transzendente erhebe. Gleichfalls verlangt die Ideologie, daß der Künstler ausschließlich nach seiner Muse und keinesfalls aus „externen“ Gründen schaffe. Also soll das Kunstwerk (um mit Adorno zu sprechen) psychologisch und historisch „wahr“ sein: völlig und in jedem Detail sowohl ein Ausdruck der eigentlichen künstlerischen Persönlichkeit seines Erzeugers, als auch eine Widerspiegelung bzw. ein Mit-erzeuger der sozialphilosophischen Wirklichkeit seiner Zeit.

Diese Ideologie ist im Kern mit dem Begriff der Wiener Klassik verbunden – eines Begriffes, der besonders im angelsächsischen Raum immer mehr seine Überzeugungskraft verliert¹⁷. Sein offensichtlichstes Problem ist, daß er alle aus der 'Übergangszeit' (ca. 1740 bis ca. 1780) stammende Musik als „Rokoko“ bzw. „vorklassisch“ abwertet¹⁸. Schwerwiegender, obwohl oft unterschwellig, ist die Abneigung gegen Werke, die der Vorstellung der 'zentralen' Gattungen, namentlich Sinfonie und Streichquartett, nicht entsprechen. Letztere im besonderen wird gern mit dem Ideal der 'Vergeistigung' verbunden¹⁹. Doch auch diese Assoziation hat seine Schattenseite: Der verwandte Begriff der Reinheit²⁰ wird als vermeintlicher Maßstab zur Kritik an heterogenen Gattungen wie z.B. „gemischter“ Streicher- und Bläserensembles oder dem Klaviertrio benutzt²¹. (Allein der Terminus „gemischt“ drückt ein negatives, wenngleich unterschwelliges, Werturteil aus²².) Gleichfalls wird jedes Werk, das eine zu begrenzte Zuhörerschaft anzusprechen scheint, eine 'niedrige' bzw. 'unpassende' stilistische Haltung aufweist oder 'innerlich' uneinheitlich erscheint, aus dem Reich der Meisterwerke verbannt.

Larsen, Landon und anderen zufolge hat Haydn in den späten 1770er Jahren wenigstens vier Verstöße gegen diese Ästhetik begangen: 1. seine Musik weicht der expressiven bzw. seelischen Tiefe aus, 2. viele Werke sind als Pasticci entstanden, und Haydn hat 3. seine Popularität bzw. 4. primär seinen finanziellen Vorteil im Auge gehabt. (Alle vier sind untereinander verwandt und können nicht voneinander isoliert werden.)

zu. 1.:

Was die Expressivität angeht, schreibt Landon wie folgt²³:

„[...] in [1774–75] we can see how the Sturm und Drang evaporates. [...] It is if Haydn had drawn a curtain over the passionate daring of the past decade.“

„[...] Haydn's specialty was rapidly becoming these catchy [...] double variation movements [...] in the new style, which carefully eschewed any deeper emotions. [...]“

Sogar der nüchtern wirkende Larsen meint²⁴:

„In vielleicht keiner anderen Periode seines reifen Schaffens gibt es so viele Werke, denen es am besonderen Gepräge seiner persönlichen Musiksprache zu mangeln scheint“

Doch leiden solche Ansichten an einem doppelten Irrtum:

Erstens behandeln sie das Subjekt 'im' Werk so, als ob es mit der Persönlichkeit des Menschen Joseph Haydn identisch wäre, statt zwischen diesen strikt zu unterscheiden²⁵. Wie aber kann Larsen zu wissen glauben, daß z.B. die e-moll-Sinfonie Nr. 44 („Trauer“) die echte 'persönliche Musiksprache' Haydns vermittelt, während es z.B. der D-Dur-Sinfonie Nr. 75 „am besonderen Gepräge seiner persönlichen Musiksprache“ mangelt? So gut hat auch er Haydn nicht gekannt. Versucht man diese Ansicht durch das Argument zu rechtfertigen, Larsen hätte vielleicht bloß die 'künstlerische' Persönlichkeit Haydns im Sinn gehabt²⁶, gerät man in einen Zirkelschluß: Wenn man sich auf die Persönlichkeit 'im' Werk beschränkt, dann besteht kein Grund mehr zur Annahme, Nr. 75 sei weniger 'authentisch' als Nr. 44.

Zweitens deuten sie die vermeintlich fehlende Expressivität als Mangel an „Fortschritt“ oder gar „Authentizität“ Larsen z.B. spendet nur untergeordneten Aspekten dieser Sinfonien sein Lob, z.B. ihrem „Reichtum an feinem *handwerklichen* Können“²⁷. Das Verdikt lautet, Haydn habe „zu dieser Zeit nicht vermocht, in seiner Umgebung eine rein instrumentale Ausdruckskunst durchzusetzen“²⁸. Der vermeintliche Unterschied zwischen bloßer Handwerksarbeit und der 'Seele' authentischer Kunst könnte kaum klarer formuliert werden. Doch kann nur ein sehr beschränkter Romantizismus auf so simple Weise verfahren.

Die Abwertung des Pasticcios basiert gleichfalls auf dem anscheinenden Verstoß gegen die Authentizität bzw. Konsequenz²⁹. Das 'Recycling' älteren Materials läßt sich schwerlich mit den herkömmlichen Normen künstlerischen Schaffens vereinbaren – besonders im Fall eines Komponisten einer Sinfonie, der sich einer Ouvertüre, einem Stück aus der Sphäre der 'verächtlichen', der autonomen Kunst entgegengestellten Bühnenwelt, bedient. Dagegen hat man in jüngerer Zeit, besonders mit Seitenblick auf die Opera buffa, klargestellt, daß ein aus vielerlei Quellen geschöpftes, oder gar von mehreren Autoren geschaffenes Werk ebenso erfolgreich wie ein 'einheitliches' sein kann – und zwar nicht nur in der Rezeption, sondern auch in ihrem inneren Gehalt³⁰. Die Stilmischung in den Sinfonien Haydns dieser Periode, die sowohl zu seiner Zeit als auch in der traditionellen modernen Ästhetik als Nachteil empfunden worden ist, spielt hier eine tragende Rolle³¹. Zum Beispiel wurden schon zu Haydns Zeit seine späten geistlichen Vokalwerke wegen ihrer populären, ja tanzähnlichen Züge getadelt³², doch werden solche Mischungen heute kaum mehr als Abwertungskriterium empfunden. Um so weniger Gründe gibt es also dafür, eine solche Mischung in einer Sinfonie als 'unkünstlerisch' zu bewerten.

Im übrigen ist der Hinweis auf die „Hast“ Haydns bzw. seine abnehmende symphonische Produktivität (die mit seinen zunehmenden Pflichten als Opernkapellmeister in Verbindung gebracht wird) nicht triftig. Es stimmt zwar, daß er ab 1775 im Durchschnitt weniger Sinfonien komponierte (vgl. Tabelle 1) als vorher; ja es scheint sogar möglich, daß er von April 1776 bis Anfang 1778 kein einziges Werk dieser Gattung schuf³³. Aber auch in dieser Hinsicht bleibt die Logik fehlerhaft. Aus der Tatsache, daß Haydn weniger Sinfonien bzw. in Hast komponierte, darf man keineswegs folgern, daß diejenigen, die er doch noch fertigbrachte, deswegen unvollkommen wären, sowohl, was die Ernsthaftigkeit seiner Absichten, als auch, was das Niveau seiner Leistung betrifft. Treffende Beispiele der hohen Kunst, die er auch unter solchen Umständen hervorbringen konnte, bieten die *Missa Sancti Nicolai* von 1772 oder die Streichquartette op. 54 von 1788³⁴.

Zu 3.:

Was diese Kritiker besonders zu ärgern scheint, ist nicht so sehr das Populäre an Haydns Musik für sich, als sein unverhülltes Bemühen, seine Zuhörerschaft zu befriedigen, seine Musik auch, oder sogar in erster Linie, an Nichtkenner erfolgreich darzubieten. Landon deutet dieses Bestreben als „dem niedrigsten gemeinsamen Nenner Vorschub zu leisten“. Doch muß gefragt werden: *welche* Zuhörerschaft(en) sind hier gemeint? Soviel man weiß, komponierte Haydn bis zu Nr. 76–78 überhaupt keine Sinfonien in der unmittelbaren Absicht, sie zu verkaufen bzw. zu veröffentlichen. (Zugegeben, er wird wahrscheinlich vom unautorisierten Vertrieb vieler früheren Sinfonien gewußt haben; Nr. 73 hat er, freilich im nachhinein, selber verkauft.) Die Vermutung bleibt nach wie vor aufrecht, daß er bis etwa 1779, vielleicht sogar bis 1782 seine Sinfonien primär für den Esterházy'schen Hof komponierte³⁵. Auch dann, wenn der fürstliche Geschmack sich ab 1772 bei der Instrumentalmusik ebenso stark zum Komischen hin orientiert hätte, wie er es bei der Oper von Anfang an tat, kann der Entschluß Haydns, dieser Geschmacksrichtung zu folgen, kaum als eine Vorschubleistung dem schlechten Geschmack gegenüber ausgelegt werden. (Auf jeden Fall ist die Hypothese unwahrscheinlich, daß Haydns Wende von 1773 unmittelbar durch den Fürsten verursacht würde, denn das würde bedeuten, dieser hätte von 1766 an sieben Jahre hindurch lauter Werke des „Sturm und Drang“ ohne Anstoß hingenommen, um dann plötzlich seine Einstellung zu ändern.) Dazu kommt, daß in diesen Jahren Haydns Publikum, soweit es überhaupt bekannt ist, alles andere als 'niedrig' war. Unter ihnen befanden sich z.B. die hohen Herrschaften der besten Häuser, denen er seine Lieder vorsang³⁶, sowie die erlesenen Ken-

ner, denen seine „ganz neuen“, „auf eine besondere Art“ komponierten Streichquartette op. 33 verkauft wurden.

Den schwerwiegendsten Fehler macht diese Argumentation jedoch in dem einen Punkt, daß nämlich Haydn *in jedem Fall* danach strebte, seine jeweilige Zuhörerschaft zufrieden zu stellen, in London genauso wie zuvor am Esterházy'schen Hof³⁷. Wenn Landon den Haydn dieser Jahre „den großen Entertainer“³⁸ nennt, so ist das sehr zwiespältig gemeint. Dazu besteht jedoch kein Grund. Im 18. Jahrhundert war das Konzert, ebenso wie die Oper, eine Stätte des Vergnügens, der gesellschaftlichen Kommunikation, der Selbstrepräsentation; die Darbietungen waren zusammengesetzt aus einer bunten Folge verschiedener Gattungen bzw. Aufführenden. Bei einer Sinfonie blieben nach heutigen Begriffen die meisten Anwesenden wohl sehr unaufmerksam; die Musik war ihnen primär nicht 'vollendetes Kunstwerk' (geschweige denn stilistische 'Erneuerung' der Art, wie sie die Musikwissenschaft zu konstatieren pflegt), sondern diente ihnen eben zur Unterhaltung.

Obwohl die sog. U-Musik zunehmend als legitimes Thema wissenschaftlicher Arbeiten gilt, bleibt der Begriff des Populären in der E-Musik immer noch umstritten. Jedenfalls aber kann das Populäre in der Musik nicht so fest umrissen werden, wie es z.B. Landon tut. Je nach Kontext können verschiedene Aspekte eines Musikwerks als 'populär' gelten: die Wendung an eine breite Zuhörerschaft, sein Einsatz als funktionelle Musik, eine große Beliebtheit, immanente Stilcharakteristika usw. Auch treten diese Merkmale zumeist mehr oder weniger unabhängig voneinander auf. Dazu kommt, das die spätere Rezeption eines Werks sich von der originären erheblich unterscheiden kann³⁹. Die Fünfte von Beethoven z.B. wirkt in mancher Hinsicht als populär, während die Musik der Beatles vielerorts als 'klassische' Kunst aufgefaßt wird. Wie das berühmte Wort „für Kenner und Liebhaber“ hinreichend bezeugt, sprachen im 18. Jahrhundert viele Werke gemischte bzw. verschiedene Zuhörerkreise an. Tanz und Marsch – funktionelle Musik also – waren Grundelemente nicht nur der Oper sondern auch, in „Topoi“ verwandelt, solche der Instrumentalmusik⁴⁰. Kurz, auch hier kann nicht entschieden werden, was eigentlich einen 'populären' Stil ausmacht. Daher dürfen wir auch bei den (relativ wenigen) Werken, die Haydn nachweislich „für“ Liebhaber komponierte, keinesfalls automatisch ein negatives Werturteil fällen.

Zu 4.:

Der vielleicht stärkste Einwand gegen das Verfahren Haydns um 1780 ist der erfolgreiche Vertrieb seiner Musik, besonders der unverhohlene Einsatz von 'Marketing'. Am 15. Juli 1783 bot er dem Pariser Verleger Boyer die Sinfonien Nr. 76–78 an: Sein Angebot ist ebenso verlockend wie kaufmännisch hart formuliert (die Passage verdient auch deswegen in extenso zitiert zu werden, da der Inhalt der Rückseite meines Wissens nie auf Deutsch veröffentlicht worden ist):

„[...] ich verfaßte voriges Jahr 3 schöne, prächtige und nicht gar zu lange Sinfonien [...] aber alles sehr leicht, und I nicht Vil Concertirend, für die Herrn Engländer, welche ich selbst überbringen, und alldort produciren wolte: da aber ein einziger Umstand solches Verhinderte, so bin ich bereit diese 3 Sinfonien Händen zu geben, NB Sie sind noch in keiner hand: Sie werden demnach die güte haben, mir ehestes zu berichten, was Sie mir dafür zu bezahlen im stande sind. D[as] will sagen, wie hoch Sie sich einlass[en] könn[en], dan meine Sach ist dermahlen, und für jederzeit derjenige, wer mich am besten bezahlt, soll meine arbeith[en] erhalten, Hingegen Versichere ich Sie, d[as] Sie mit dies[en] 3 Sinfonien ein[en] gewaltig[en] abgang haben werden. in erwartung einer baldig[en] andworth verbleibe ich mit vorzüglichster Hochachtung [...]“⁴¹.

Zynisch-realistisch ist sein Ratschlag an den Wiener Stammverleger Artaria, was eine Klavierbearbeitung der Sinfonie Nr. 69, „Laudon“, angeht:

„[...] das letzte oder 4^e Stück dieser Sinfonie ist für das Clavier nicht practicabl, ich finde es auch nicht für Nothig dasselbe beyzudrucken: das wort Laudon wird zu Beförderung des Verkaufes mehr als zehen Finale beytragen.“⁴²

Soweit ich sehe, gibt es nur zwei mögliche Gründe zur Kritik an diesen Praktiken: der puritanische Glaube, daß sich ein Künstler notwendigerweise verdirbt, sobald er sich um seinen Lebensunterhalt kümmert; oder die pure Unkenntnis der Schwierigkeiten, denen sich ein Künstler im 18. Jahrhundert ausgesetzt sah, der ohne jeglichen Urheberrechtsschutz sein Interesse zu wahren suchte. Dazu kommt, daß Haydn auch in den späten 1780er bzw. den 1790er Jahren – als er bereits in ununterbrochener Folge Werke schuf, die sogar seine härtesten Kritiker restlos anerkannten – noch immer ebenso stark auf seinen finanziellen Vorteil bedacht blieb.

Alle die oben angeführten Gegensatzpaare zwischen 'Authentizität' auf der einen Seite und ihren vermeintlichen Gegenpolen auf der anderen – Mangel an Expressivität, Pasticcio, Popularität, Geldinteresse – wurzeln in der herkömmlichen Sichtweise auf die Schaffensbiographie Haydns, welcher zufolge Haydn seine „Meisterschaft“ bzw. die „klassische Reife“ erst nach Perioden des Ringens bzw. „Experimentierens“ erlangt habe. Larsen z.B. meint, daß die späten 1770er Jahre „für Haydn eine Periode des Experimentierens war[en]“, gekennzeichnet durch „den Versuch, neue Wege als *Antwort* auf eine *Vielfalt von äußeren Anregungen* zu finden“⁴³. In den von mir hervorgehobenen Begriffen schwingt das unschwellige Urteil über einen vermeintlichen Mangel an Authentizität deutlich mit.

Ich habe diese (wie es mir scheint) unhaltbare Auffassung von Haydns Entwicklung andernorts widerlegt und will daher die Argumentation hier nicht wiederholen⁴⁴. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß das Experimentieren *immer* ein Grundzug von Haydns musikalischer Persönlichkeit war, in allen Gattungen wie Perioden, einschließlich der letzten. Es kann unmöglich dazu dienen, zwischen angeblich „vorbereitenden“ bzw. „überleitenden“ einerseits und „klassischen“ bzw. „reifen“ Schaffensphasen andererseits zu unterscheiden, zumal der Unterschied sich ohnehin schwer festmachen läßt. Die stilistische Buntheit von Haydns Musik läßt sich viel besser verstehen als die Verwirklichung der verschiedenen Aspekte seiner musikalischen Persönlichkeit sowie als seine geniale Art, sich verschiedenen Umständen bzw. Zuhörerkreisen anzupassen.

III.

Eine 'Rechtfertigung' der Sinfonien Haydns aus den späten 1770er und frühen 1780er Jahren liefern zu wollen, wäre unnötig, ja anmaßend, wenn es nicht darum ginge, die eben angeführten Kritikpunkte auch durch Analyse und Deutung der Werke selbst zu widerlegen. Dafür sind zwei einander ergänzende Vorgangsweisen nötig. Zunächst soll ein ästhetisches Modell skizziert werden, nach dem die 'populären' Züge dieser Sinfonien als wesentliche Bestandteile jenes sozial- und kulturgeschichtlichen Systems verstanden werden können, das für das Milieu Haydns sowie die Einstellungen bzw. Hörgewohnheiten seiner Zuhörerschaft relevant ist. Zweitens wird der Versuch unternommen, die Werke mittels Kategorien zu würdigen, die uns vernünftig erscheinen. In beiden Fällen kann bloß ein Umriß dargeboten werden; hoffentlich kann dadurch zumindest eine Anregung zur weiteren Entwicklung dieser Thesen bzw. zum tieferen Verständnis dieser Werke geliefert werden.

Die Grundbegriffe der in Frage kommenden Ästhetik sind die Gattung der *Komödie* sowie die Rezeptionskategorie der *Unterhaltung*⁴⁵. Bei ersterer denke ich nicht so sehr an die berühmten 'Späße' Haydns, seine „besondere Laune“⁴⁶, als an die gleichsam tieferen Aspekte der Gattung. Analog der 'U-' im Vergleich zur sog. 'E-Musik', ist die Komödie im Vergleich zur Tragödie zumeist als eine relativ niedrige Kunstform betrachtet worden: als konventionsgebunden, 'bloße' Unterhaltung. In jüngerer Zeit aber sind, zumal in den angelsächsischen Ländern, drei neue theoretische Rechtfertigungen der Komödie vorgebracht worden: auf der Basis des Karnevalesken, der Ironie, und der Konvention 'als solchen'. Wichtig festzuhalten ist, daß diese Kategorien *nicht* voneinander abhängig sind und nicht alle in einem gegebenen Werk zugleich auftreten müssen.

Der älteste dieser Begriffe ist die bekannte Auffassung Mikhaïl Bakhtins, wonach die Komödie das Prinzip des Karnevals verkörpert, d.i. die im Medium der unterhaltenden bzw. kathartischen Darstellung vorgeführten Umwälzung bzw. Zerstörung sozialer Normen (die aus diesem Vorgang paradoxerweise am Schluß um so gefestigter hervorgehen.) Seit den 1970er Jahren ist die Komödie, besonders in Analogie zur Ironie, als eine besonders selbst-reflexive bzw. vielschichtige Gattung gedeutet worden. Eine Komödie kann z.B. – was eine Tragödie nicht vermag – das Rezeptionsvergnügen des Zuschauers am Ereignis zum inneren Bestandteil der Vorstellung selbst machen. Das bezeichnendste Beispiel ist in diesem Zusammenhang das *lieto fine*, d.i. das Schlußtutti, mit dem fast jede *opera buffa* schließt, und das übrigens öfters direkt an die Zuschauer appelliert, am Glücksgefühl auf der Bühne teilzunehmen⁴⁷. Solche Phänomene kommen auch in der Instrumentalmusik vor. Die Klavierkonzerte Mozarts z.B. führen nicht nur viel Komisches, auch analog der *opera buffa*, vor (was ja längst bekannt ist), sondern spielen spezifisch auf die *lieto-fine*-Tradition der Bühnenkomödie an⁴⁸.

Die Konvention spielt eine Schlüsselrolle besonders bei allen Gattungen der Unterhaltung. Man denke z.B. an das Fernseh-“sitcom“ bzw. Hollywood-Musical, wo gerade die Unausweichlichkeit der Konventionen zu den charakteristischsten und bedeutungsvollsten Wirkungen führt. Solche Gattungen sind auf die Konventionen erst recht deshalb angewiesen, weil ohne solche Zeichen bzw. 'Stichwörter' die Zuschauer unmöglich der Handlung folgen könnten, bzw. nicht wissen würden, wann und wie sie 'aufpassen' sollen. Darüber hinaus sind es die Konventionen, die überhaupt das vielschichtige Spiel mit unseren Erwartungen bzw. den gattungsspezifischen Bedeutungsebenen ermöglichen, das in jeglichem Kontext – einschließlich des 'ernsten' – das A und O aller Kunst ist. Ohne Zweifel ist ein solches 'ernstes Spiel' ein Leitprinzip der Musik Haydns, am bekanntesten wohl in den Streichquartetten op. 33⁴⁹. Es besteht keinen Grund anzunehmen, daß ein Künstler, der im Geist der Unterhaltung an seine Sache geht, entweder moralisch suspekt ist oder auf den 'höchsten' Anspruch zu verzichten hätte.

Die Musik Haydns kann ohne den Begriff der Unterhaltung unmöglich richtig verstanden werden. Viele der Cudas seiner Finalsätze sind ebenso komisch wie die der Konzerte von Mozart, mit dem Unterschied, daß Haydn Humor noch derber sein kann. Sogar in den Londoner Sinfonien: Im Finale der D-Dur-Sinfonie Nr. 93 z.B. führt die Coda – demonstrativ durch eine Generalpause, einen 'Hammerschlag' des ganzen Orchesters sowie einen Paukenwirbel (T. 266 ff.) angekündigt – zu einem Kehraus, in dem das Orchester selbst mitzulachen scheint. In der *Militär-Symphonie* (Nr. 100) kehrt die *batterie de bataille* aus dem langsamen Satz unerwartet wieder, die den Schluß – “grand but very noisy”⁵⁰ – vorbereitet. Besprechungen der Zeit schildern lebendig, wie diese Sinfonie „excited agitation through-

out the room“, mit einer „truly electrical“⁵¹ Wirkung hervorgerufen hätte; es scheint unwahrscheinlich, daß diese Spannung im Sinne der 'hohen' Kunst rezipiert wurde. Durch die analogen Erscheinungen aus den 1770er Jahren brauchen wir uns ebenfalls nicht beunruhigen zu lassen. In der B-Dur-Sinfonie Nr. 66 z.B. ist die Schlußvariante des Finalthemas (T. 208 ff.) alles andere als subtil: Man höre sich das Fortissimo-Getrampel, den groben Hoquetus, das wieherndes Lachen am Ende an. Am Schluß der B-Dur-Sinfonie Nr. 68 wird alles mit Übertreibung wiederholt: der Dominantton f“ (T. 228 ff), die eintaktigen „Echo“-Soli des Hauptmotivs (die übrigens die Dominante witzig auflösen) durch alle Instrumente, der Tremolo-Kehraus, wieder mit 'zu vielen' Schlußakkorden.

Sinfonien wie Nr. 63 (C-Dur, *La Roxelane*) oder Nr. 69 (C-Dur, *Laudon*) bestätigen die Vorliebe Haydns für 'leichtes', anregendes, abwechslungsreiches Vergnügen. Sie bleiben durchwegs in Dur, sind sofort zu erfassen, klar in der Textur; sie weisen wohlbekannte Stil- und Satztypen auf und enthalten nur wenige tief-expressive Passagen. Im ersten Satz der *Roxelane* z.B., wo das Hauptthema gleich zweimal erscheint (T. 1–8, 9–16), wirken die Kontraste (in der Dynamik, der Instrumentation, der Textur) ganz klar und unproblematisch; dadurch aber werden die schneller sich ablösenden Kontraste in T. 17 ff. gut erfaßbar. Der Seitensatz, der übrigens ohne Überleitung eintritt, teilt sich in eine Folge blockartiger, immer noch kontrastierender Phrasen (T. 44–49, 50–56, 57–64, 65–68 + 69–76). Die Durchführung berührt ausschließlich naheliegende Tonarten und geht weitschweifenden bzw. verblüffenden Modulationen aus dem Wege. Das Allegretto, ein Doppelvariationssatz mit einer beliebten Melodie als Thema, ist von Haus aus ein „easy listening“-Stück⁵². Was das Finale betrifft (H.C. Robbins Landons „zweite Fassung“, siehe Tabelle 1), könnte es in der Tat scheinen, als ob er vielleicht den Erwartungen seiner musikalisch weniger gebildeten Zuhörern nicht entsprochen hätte. Man höre sich die vielen schroffen Gegensätze an, z.B. die Ausbrüche auf der erniedrigten Untermediante im Seitensatz (T. 56 ff., 181 ff.), den vierstimmigen Kontrapunkt in der Durchführung (98 ff.) sowie die verschleierte Rückleitung zur Reprise über E-dur und e-moll – wenn dies alles allerdings nicht dem vorherrschenden leichten Stil auch dieses Satzes bloß aufgesetzt wäre.

Die D-Dur-Sinfonie Nr. 61 wird von Larsen als eine Vertreterin „einer Reihe gefälliger, anspruchsloser Werke der späten 1770er Jahre“ bezeichnet⁵³. Gefällig ist sie gewiß. Das Anfangsthema weist eine lebendige motivische Faktur über langsam fortschreitenden Harmonien auf, die an eine Ouvertüre erinnern könnte (obwohl es keine ist); die etwas blockhafte Phrasen- und Periodenbildung erweist sich im weiteren Verlauf als charakteristisch. Auch das schlechthin unterhaltsame Rondo-Finale, im Sechachteltakt über ein „hornpipe“-ähnliches Thema, wirkt eher bescheiden. Doch schon diese Züge sind mehr als bloß konventionell, und keineswegs fehlt es ihnen an künstlerischer Qualität; und das Übrige ist über alle Kritik erhaben. Im ersten Satz begegnen einem viele bemerkenswerte Passagen, besonders das Achtelmotiv in den Bläsern (T. 41 ff.), welches sich in der Wiederholung des Hauptmotivs plötzlich zu einer Melodie umformt, sowie das noch mehr frappierende Schlußthema (T. 71 ff.), bei dem die Achteln, jetzt über vier Oktaven ausgeweitet, die unheimliche, chromatisch in langen Notenwerten ansteigende Melodie 'umgeben' (Nebenbei bemerkt, weisen auch die beiden vorangegangenen D-Dur-Sinfonien, Nr. 42 (1771) bzw. 57 (1774), ungewöhnlich lange, Wiederholungen enthaltende Seitensätze auf.) Im Adagio begegnet man sogar dem frühesten Beispiel eines Thementypus, der für den späteren Haydn sehr wichtig werden sollte: eine bewußt 'schöne', hymnenartige Melodie im Dreivierteltakt⁵⁴. Das Wort „unpretentiousness“ kann diesem herrlichen Satz, zumal der expressiven Ausdehnung in der Überleitung (T. 26 ff.) sowie dem Schubert vorausnehmenden Seitenthema (T. 36 ff., besonders 40ff.), unmöglich gerecht werden.

Es wird dem Leser wohl aufgefallen sein, daß die obigen Ausführungen über die Sinfonie Nr. 61 keineswegs auf die reinen Unterhaltungsmomente beschränkt waren. In der Tat kann nur eine verschwindend kleine Zahl von Haydns Sinfonien (oder auch Einzelsätze) der späten 1770er Jahre nach einer solchen Ästhetik verstanden werden. Die überwältigende Mehrheit bewegt sich auf dem höchsten Kunstniveau; das anscheinend Unpräzise, das einigen von ihnen anhaftet, ist gleichsam selbstbewußt naiv – das von Haydn absichtlich gewählte 'Subjekt im Werk'. Diese Einsicht erinnert an das bekannte Wort von Ernst Ludwig Gerber: „Haydn besitzt die große Kunst, in seinen Sätzen öfters bekannt zu scheinen“⁵⁵; das will heißen, die Beliebtheit (ja Popularität) seiner Musik war keine Sache eines naiven „Papa Haydn“, sondern eine wohldurchdachte *Kunst*, die er ganz anders einsetzte, als er 'eigentlich' war⁵⁶. Haydns noch bekannteres Wort über seine eigene Entwicklung am entlegenen Esterházy'schen Hof, „[...] und so mußte ich original werden“⁵⁷, besagt eigentlich zu wenig: er konnte kaum original *werden*, denn er ist es von Anfang an gewesen⁵⁸.

Noch bevor wir uns zur näheren Betrachtung von einigen Einzelsätzen begeben, ist es nützlich, den gesamten Bestand eines bestimmten Satztyps zu überblicken, um festzustellen, ob er mit der angeblichen „Oberflächlichkeit“ dieser Musik übereinstimmt. Wählen wir die langsamen Sätze, von denen es in der Kerngruppe dreizehn gibt. Davon sind nur dreien (denen der Sinfonien Nr. 53, 63 und 73) unzweideutig populäre Melodien zugrunde gelegt, die im Andante- (bzw. Allegretto-), statt Adagio-Tempo gehalten sind und sich durch kurze, regelmäßige Phrasen und einfache Textur auszeichnen. Die langsamen Sätze der Nr. 66–68 hingegen sind Adagios, die Violinen *con sordino* geführt, mit einer subtilen Filigranarbeit, die auch heute nur der Kenner zu würdigen vermag. Nr. 61 und 75 enthalten die oben schon erwähnten hymnusartigen Melodien im Dreivierteltakt. Die Originalthemen der Variationsätze aus Nr. 71 und 74 weisen die für Haydn so charakteristische spritzige Tiefe auf. Der langsame Satz aus Nr. 62 ist ein subtiles, etwas rätselhaftes Gebilde (vgl. unten). Nr. 69, obwohl sicher nicht 'schwierig', ist stark exzentrisch. Nr. 70 endlich, ein Doppelvariationsatz, basiert auf einem strengen Thema in d-moll, dessen Melodie und Baß im doppelten Kontrapunkt gesetzt sind. Alles in allem vermitteln diese Sätze kaum den Eindruck einer „Vorschubleistung“ dem gemeinsten Geschmack gegenüber, auch nicht bloß den des „Experimentierens“, sondern einfach den der größten Vielfalt: im Stil, in den Thementypen, in den Satzarten.

Ein einfaches, aber aufschlußreiches Beispiel für Haydns „Kunst, öfters bekannt zu scheinen“, liefert das Thema des Andante aus der Sinfonie Nr. 53 (siehe Notenbeispiel 1). Das Thema ist eine ganz regelmäßige Doppelperiode, 8+8 Takte; jede Hälfte wird durch einen Halbschluß in T. 4 bzw. 12 in 4+4 gegliedert sowie durch die zweitaktigen Motive in 2+2+2+2 unterteilt. Man hört das Motiv also achtmal hintereinander (sechzehnmal, wenn man die Wiederholungen mitzählt).

Es unterscheidet sich jedoch jedes der Zweitaktmotive von allen anderen, sogar in der ganz diatonischen und homophonen ersten Themenhälfte. Im ersten Zweitakter springt das anfänglich punktierte Motiv bis cis hinauf, und sinkt dann schrittweise herunter. In T. 3–4 ist der Sprung größer; bis e; dann aber *schreitet* das Motiv *aufwärts* bis fis, und *springt abwärts* nach h. In T. 5–6 wiederum springt es sozusagen in mittlere Lage, nach d, und schreitet dann nach unten wie in T. 1–2; doch liegt diesmal die Harmonie gleichsam quer zum Motiv, so daß das Ziel ein Sextakkord der II. Stufe ist. In T. 7–8 schließlich bewegt sich

das punktierte Motiv nach *unten*, während die Achtel nach *oben* zur Kadenz zur Tonikaterz – cis, wie zu Anfang – zurückkehren.

In der zweiten Hälfte fährt diese „entwickelnde Variation“⁶⁵⁹ des Motivs fort, setzt aber zugleich zwei neue Elemente ein: die Chromatik und die Synkope. Im ersten Zweitakter (T. 9–10) pausiert die Begleitung auf dem ersten Taktteil, um am zweiten Viertel mit einem unerwarteten G-Dur-Sextakkord einzutreten; das darauffolgende Ais im Baß macht jedoch klar, daß G-Dur hier als die sechste Stufe in h-moll fungiert. Aber die Begleitung ist zugleich ins Legato übergegangen; die 2. Violinen binden das G sogar über den Taktstrich und erzeugen dabei zusammen mit den 1. Violinen eine 5–4–5-Figur (Synkope – 'Auflösung') mit kaum verschleierte Quintenfolge D/G – Cis/Fis. Die unerwartete Chromatik, der Wechsel der Textur und die latenten Quinten verursachen zusammen eine leicht unheimliche Wirkung. Dann bringt T. 13–14 sogar einen kleinen Höhepunkt: Der Viertel-Achtel-Rhythmus der Zweitakter-Schlüsse ändert sich (T. 14) zu einer metrisch versetzten Variante des punktierten Auftaktmotivs, die bis zum cis''', den höchsten Ton des Themas, hinaufsteigt. Dazu sind in den restlichen Stimmen die Noten über den Taktstrich gebunden, was eine scharf dissonierende, dreifache Auflösung der Synkope in den Sextakkord der I. Stufe herbeiführt⁶⁰. Im Gegensatz zur ersten ist somit die zweite Themenhälfte durch das Legato und die Harmoniefolge aus zwei Viertakttern zusammengesetzt: Der Sextakkord ais–cis–fis löst sich über die Motiv-'grenze' zwischen T. 10 und 11 hinweg in analoger dominantischer Funktion in den h-moll-Dreiklang auf wie der Quartsextakkord der siebenten Stufe, d–gis–h, von T. 14 zu 15 in den Sextakkord der Tonika A-Dur. Kurzum, das Thema *entwickelt* sich während seines Verlaufs: wenn sich anfangs die kompositorische Kunst hinter scheinbarer Naivität verbirgt, so wird am Ende die Raffinesse offensichtlich – ohne daß die Wirkung und Geschlossenheit des Themas dadurch Einbuße erlitt.

[h: VI – V⁶ – 7⁶ – II

VII – 1³ – 4⁵ – 6⁷ – 8

Notenbeispiel 1: Sinfonie Nr. 53

Der „gemischte“ Stil Haydns in dieser Periode wird vom 3. Satz der B-dur-Sinfonie Nr. 68 am besten illustriert. Der Satz, *Adagio cantabile*, weist Sonatenform auf; das Haupthema bzw. die Überleitung (T. 1–16 + 17–24) werden fast ausschließlich von den Violinen *con sordini* gespielt. Die Melodie (Nb. 2) schreitet zunächst (T. 1–2) langsam durch den Tonika-Dreiklang und spinnt sich dann über eine Reihe subtiler Filigranmotive fort. Jede ihrer drei Phrasen (T. 3–6, 7b–11a, 12–16) endet auf der Tonika, freilich ohne dort abzukadenzieren; dennoch hat jede ihre eigene Form. Die erste (T. 1–6) ist nach zwei einleitenden(?) Takten in langen Noten aus vier (2+2) voneinander getrennten Eintaktern zusammengesetzt. Im Gegensatz zu T. 1–6 ist die zweite, T. 7b–11a, kontinuierlich im *Legato*, zum Teil synkopiert (obwohl immer noch 2+2), gehalten. Die dritte Phrase (T. 13–14) kehrt zu den langsamen, aufsteigen Noten aus T. 1–2 zurück, was heißt, daß sich diese definitiv zu einem Bestandteil des Themas entwickelt haben; ihnen geht eine *absteigende* Akkordfigur voran bzw. folgt weitere Filigranarbeit (siehe Notenbeispiel 2a, S. 92). Im ganzen wirkt das Thema wie ein etwas zielloses Nachsinnen (daß dieser Effekt kein 'Fehler' ist, sondern von Haydn beabsichtigt gewesen sein muß, braucht wohl nicht mehr eigens hervorgehoben zu werden.)

Währenddessen fährt die Begleitung mit einem ungebrochenen, fast mechanisch anmutenden Sechzehntel-Ostinato fort, anscheinend ohne Beziehung zur Melodie – ausgenommen die *forte*-Ausbrüche im vollen Orchester auf demselben Sechzehntelmotiv⁶¹. Ohne Frage sind diese witzig. Der erste (T. 6) tritt ganz unerwartet ein, obwohl man sofort begreift, daß er den sonst leeren Taktteil ausfüllt. Urkomisch aber ist, wie die Violinen in der ersten Hälfte von T. 7 mit ihrem Tick-tack-Motiv fortfahren, als ob nichts Ungewöhnliches passiert wäre. Weniger überraschend ist dann der zweite Einwurf, am Ende der zweiten Phrase. Der dritte dagegen (T. 14) unterbricht schroff die nichtssagenden langen Noten der dritten Phrase; dadurch wird man derart verunsichert, daß der gleich darauf eintretende vierte Einwurf (T. 16) wieder überraschend wirkt – obwohl dieser an der ungefähr 'richtigen' Stelle am Phrasenende steht! ('Ungefähr', da er eigentlich einen halben Takt zu früh erfolgt, d.h. die Kadenz überrumpelt, statt wie in T. 6 erst danach einzutreten.)

Im weiteren Verlauf wird der starke Gegensatz zwischen nachsinnender Melodie und mechanischer Begleitung zum Teil aufgehoben. In der ersten Überleitungsphrase (T. 17–20) beginnt und schließt die Melodie mit dem Tick-tack-Motiv selbst, in Terzparallelen zu den zweiten Violinen; daher ist der nächste Ausbruch (T. 20b) mehr eine Vervollständigung als eine Unterbrechung. Im Seitensatz dann bekommt endlich auch das ganze Orchester Gelegenheit, 'wirkliche' Musik zu spielen. Obwohl das Tick-tack-Motiv zunächst ausfällt, kehrt es in T. 34–37 gewaltig wieder (siehe Notenbeispiel 2b), wo es als Baß zu einem neuen, von T. 1 abgeleiteten Thema in langen Noten fungiert, um dann in T. 38 in allen Stimmen mit komischem Effekt zu ersterben. In der Schlußgruppe zieht es sich dann wieder in die Innstimmen, gleichsam nach Hause, zurück. Dort bleibt es die ganze, weit modulierende Durchführung hindurch, bis ein Dominantpedal in den Hörnern (T. 63–66) anscheinend die Rückleitung anvisiert – was aber eine Täuschung ist. Die Oboen greifen das Thema wieder auf, sogar mit Nachahmungen; auch kehren die Zweiunddreißigstel imitierend wieder. Wir finden uns ganz unerwartet in einer langen, harmonisch komplizierten Sequenz, die gar bis T. 77 führt, wo die Dominante endlich als wirkliche Überleitung behandelt wird. Die Takte 63–66 entpuppen sich also als eine ungewöhnliche „Scheinrückleitung“⁶².

Dieser Satz läßt sich nicht leicht deuten. Was bedeuten die *For*-Ausbrüche: lustige Witze? rauhes Lachen? eine Gestalt aus einer *Opera buffa*, die auf dem Boden stampft? (Könnte auch dieser Satz aus einer Bühnenmusik entlehnt worden sein? Diese Vermutung erklärt vielleicht weniger, als sie 'weg-erklärt'.) Bedeutet die teilweise Aufnahme des mechanischen Begleitungsmotivs in den allgemeinen musikalischen Diskurs eine Synthese verschiedener Elemente, oder ein bloß komisches Nebeneinander von Inkommensurabilem? Im

Violino I con sordini *p*

Violino II con sordini *p stacc. assai*

Viola

Violoncello e Basso

© Landesmuseum für Badenland / Notendruck unter www.blattmusik.at

Oboe *a 2* *f*

Fagott *a 2* *f*

Horn in Es *f*

fz p *fz p* *p* *fz p* *f* *p* *f stacc.* *f stacc.*

+ Bläser

p *f* *p* *f*

+ Bläser

+ Bläser

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f*

Notenbeispiel 2a: Sinfonie Nr. 68, dritter Satz

großen und ganzen ist der Satz nicht komisch-bühnenhaft; die langen Anfangsnoten und Filigranen des Hauptthemas vermitteln delikates Sentiment; im Seitensatz wird das Hauptthema komisch erst am Schluß; die modulierende Durchführung und geistreiche Überleitung könnte kaum ausdrucksvoller sein. Gleichen also diese Entwicklungen die Grotesken des Anfangs aus, heben sie sie gar auf, oder setzen sich diese letzten Endes doch ihnen gegenüber durch, zumal sie alle in der Reprise wiederkehren?

Notenbeispiel 2b

Wie erwähnt, erkennen auch die schärfsten Kritiker der Sinfonien Haydns dieser Periode ihre Innovationen, besonders in bezug auf die Form und die Instrumentation, an⁶³ Hier kann nur auf eines dieser Charakteristika eingegangen werden: die Verbindung einer langsamen Einleitung mit dem darauffolgenden schnellen Satz⁶⁴. Wiesen bis dorthin die (übrigens sehr wenigen) früheren Einleitungen Haydns solche Beziehungen zum Allegro kaum auf – z.B. noch in Sinfonie Nr. 57 (1774) –, werden sie ab den späten 1770er Jahren sowohl häufiger als auch hervorragender. Ein gutes Beispiel liefert der erste Satz von Nr. 71 (vgl. Notenbeispiel 3, S 94).

Adagio

1-2-3 1 tr 2-3 2-3-4 2 tr 3-4

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

f *fz* *p* *f* *fz* *p* *f* *fz* *p* *f* *fz* *p*

Cello
Tutti

Allegro con brio

5

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Tutti

10

1 2-3 2 3-

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

17

4 3 3

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Notenbeispiel 3: Sinfonie Nr. 71, erster Satz

Obwohl die kurze Einleitung die Gegenüberstellung zweier Topoi, strenger Majestät und sanften Bittens (T. 1 bzw. 2), darstellt, basieren beide auf demselben melodischen Kern: $\hat{1} - \hat{2} - \hat{3}$. Der Komplex wird dann einen Ton höher, auf der zweiten Stufe wiederholt: $\hat{2} - \hat{3} - \hat{4}$. Ein drittes Forte auf der Unterdominante führt über einen Trugschluß zur unmittelbaren Vorbereitung des Allegro con brio; dieses fängt seinerseits mit einem neuen, kantablen Thema an. Aber sobald das Thema auf $\hat{3}$ kadenziert (T. 13), bricht das Forte-Unisono der Einleitung herein, das nach wie vor die melodische Linie $\hat{1} - \hat{2} - \hat{3}$, dann $\hat{2} - \hat{3} - \hat{4}$, beschreibt. (Der Doppelschlag in T. 13 bzw. 15 ist vom Piano-Motiv in T. 2 abgeleitet.) Auch die nächste Phrase nimmt auf die Einleitung bezug, indem sie auf der Unterdominante beginnt, mit dem Unterschied aber, daß sie ins Piano zurückweicht, um auch der 'anderen' Stimmung Rechnung zu tragen. Ihr melodischer Verlauf, einschließlich der Kadenz auf $\hat{3}$, stellt eine unterschwellige Variante von T. 10–13 dar (vgl. die gestrichelten Linien in Notenbeispiel 3). Eine variierte Wiederholung von T. 14–21 (nicht im Notenbeispiel enthalten) führt den ganzen Abschnitt zum definitiven Schluß auf $\hat{1}$; danach wird in der lebhaften Überleitung das Doppelschlagsmotiv weiterentwickelt. Der Allegro-Hauptsatz läßt sich somit als freie, aber konsequente Entwicklung der Elemente der Einleitung begreifen.

Als letztes Beispiel für die Komplexität und Subtilität des Tons in den Sinfonien Haydns der späten 1770er Jahre diene der langsame Satz aus Nr. 62, D-Dur. Sogar nach Haydns üblichen Normen ist er unkonventionell: nicht nur wegen des relativ raschen Tempos (Allegretto), sondern auch seiner Tonart: D-dur. Alle vier Sätze dieser Sinfonie stehen in der Tonika, ein Sachverhalt, der sonst nur in denjenigen Werken begegnet, die mit einem langsamen Satz beginnen. Es überrascht nicht, daß Haydn-Forscher dies als 'Problem' angesehen haben; die verschiedenen Erklärungsversuche aber – daß die Sinfonie als Pasticcio entstanden sein könnte, oder ein Überbleibsel der „barocken“ Suite sei⁶⁵, oder daß Haydn dieses Allegretto zunächst als ersten Satz geplant haben könnte⁶⁶ – vermögen kaum zu überzeugen. Eher sollte man, wie immer im Fall eines ungewöhnlichen Vorgehens bei Haydn, in Erwägung ziehen, daß dies einem beabsichtigten schöpferischen Konzept entsprechen könnte, das übrigens wohl nicht nur den Einzelsatz, sondern die Sinfonie als ganze betrifft⁶⁷. Zwar bemerkt Charles Rosen scharfsinnig, die Tatsache, daß die drei ersten Sätze alle in der Tonika stehen, verleihe dem nicht-tonikalen Anfang des Finales einen besonderen Reiz⁶⁸. Man hat jedoch dieses Argument auf den langsamen Satz als positiv zu wertendes Merkmal zurückzuprojizieren: Dieser ist ein Teilmoment in einem konsequenten Understatement, mit dem das Finale zielbewußt vorbereitet wird.

Der delikate Satzbeginn – piano, Streicher in hoher Lage, Violinen con sordino, die Bässe schweigend – scheint dem Charakter des Themas nicht ganz zu entsprechen, das Rosen als „das Allermindeste – zwei Noten und eine banale Begleitung“ umreißt (siehe Notenbeispiel 4, S. 96).

Doch bleibt unbemerkt, daß diese anscheinend bedeutungslosen Motive in einer Art kontrapunktischem Gewebe präsentiert werden: T. 2 (Violoncelli) wird in T. 3 durch die Violinen nachgeahmt, in T. 4 melodisch umgekehrt sowie in T. 6 mit dem Achtelmotiv im doppelten Kontrapunkt behandelt. In der Tat ist das Thema gar nicht banal, sondern träumerisch, fast ätherisch⁶⁹. Im weiteren Verlauf der Exposition treten die Bläser nach und nach ein: die Flöte in T. 13, bei der Modulation in die Dominante; die Oboen und das Fagott⁷⁰ in T. 22, um die Wiederholung der chromatischen bzw. die neue, im Konfliktrhythmus gehaltene Passage T. 25 ff. zu bereichern; die Hörner in T. 28, mit dem neuen Tremolothema im Forte. Doch nach diesem Höhepunkt klingt die Exposition fast so leise aus wie sie begonnen hatte.

Violino I *con sordini*

Violino II *con sordini*

Viola

Violoncello Basso *Vlc.*

p

8 *+ FL*

(p)

[legato]

legato

17 *+ Ob., Fg.,*

legato

Tutti

25 *Hörner*

f

fz

f

(f)

f

f

f

Notenbeispiel 4: Sinfonie Nr. 62, zweiter Satz

Das Mittelteil steht in der Mollparallele; es wird mit einem Vorzeichenwechsel notiert, als ob es sich um den 'B'-Teil einer A–B–A–Form handeln würde. Tatsächlich aber stellt er sich als eine (kleine) Durchführung heraus. Er wendet sich vom Pseudo-Kontrapunkt des Beginns ab, zum Forte-Thema in F-Dur, dann kehrt er über die Dominante schnell wieder zur Reprise zurück. Diese erfährt zunächst eine anziehende Bereicherung durch eine hohe Gegenstimme in den ersten Violinen. Danach aber geht sie mehr oder weniger 'normal' zu Ende, mit Ausnahme einer breiten Ausdehnung der Konflikt rhythmuspassage.

V.

Diese 'Träumerei' aus der Sinfonie Nr. 62 ist schön, abwechslungsreich, keineswegs oberflächlich, künstlerisch auf ganzer Höhe. Als 'Zeichen' der Persönlichkeit Haydns aber vermittelt sie weder mehr noch weniger als der gemessen gehaltene Anfangssatz von Nr. 61 oder das spritzige Finale der *Symphonie mit dem Paukenschlag*, oder gar das stürmische Allegro der *Abschiedssymphonie* – und die kulminiert ja in einem Finale, das noch ätherischer ist als das zuletzt besprochene Allegretto. (Daß die *Abschiedssymphonie* ein programmatisches Werk ist, spielt hier keine Rolle. Wenn es um ein Werk Haydns geht, fordert uns eine 'Programmsymphonie' – oder aber auch eine 'Unterhaltungssymphonie' – ebenso stark 'als Musik' heraus wie jede andere⁷¹.)

Auch diejenigen, die seit Haydns eigener Spätzeit das „hohe Komische“ in seiner Musik⁷² positiv beurteilt haben, tendieren dazu, eine Analogie zu den ironischen Romanen von Laurence Sterne oder der fantastischen Prosa von Jean Paul zu ziehen⁷³. Das ist sicher nicht

unrichtig. Doch scheint mir, daß die Bühnenkomödien des 18. Jahrhunderts, besonders die von Goldoni und Beaumarchais, eine viel triftigere Analogie bieten – oder, da es ja um Musik geht, die Opere buffe der 1770er Jahre, einschließlich (oder gar besonders) die von Haydn selbst. Diese könnten uns vielleicht lehren, die dramatischen Qualitäten seiner Sinfonien, d.i. ihre unaufhörliche Zurschaustellung witziger, ironischer, überraschender Sujets, passender zu würdigen⁷⁴. Haydn war in den 1770er Jahre der mit Abstand größter Komiker Europas, in welcher Gattung auch immer. Man kann sogar mit Landon übereinstimmen: Er war in der Tat ein „great entertainer“ Nur soll man sich keinesfalls für eine solche Qualifizierung entschuldigen. Denn er war zugleich, immer, ein genialer Künstler.

Die beiden Rechtfertigungsversuche für diese Musik, die hier vorgebracht worden sind – die Würdigung ihres Unterhaltungsmoments, ihr Stellenwert als eigenständige Kunst – können wohl nicht in einer fixen Synthese vereinigt werden, ob nun von der Empirie her, oder 'dialektisch vermittelt' Die angemessene Rezeption dieser Werke wird zweifellos nach wie vor zwischen diesen beiden, zugegeben etwas vage bestimmten, Polen pendeln. Denn die gesamte Instrumentalmusik Haydns, in allen Gattungen und Perioden, läßt sich sehr gut durch den Ausgleich oder, wenn man will, die Spannung zwischen 'Kunst' und 'Unterhaltung' verstehen. Wenn nun eingewendet werden sollte, ich wollte damit beides auf einmal haben, würde meine Antwort lauten: Gerade dieses hat Haydn vollbracht.

Anmerkungen:

- Die englische Originalfassung, *Haydn's symphonies between „Sturm und Drang“ and „Classical Style“*, findet sich: in *Haydn Studies*, ed. Dean Sutcliffe, Cambridge 1998. Der Abdruck der deutschen Übersetzung erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Cambridge University Press.
- 1 Haydn, Joseph, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Bd. 5, Kassel u.a. 1956, Sp. 1899. Die neuere Darstellung Jens Peter Larsens, *Haydn, Joseph*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 8, London u.a. 1980, S. 328 ff. (deutsche Separatausgabe als *The New Grove. Die großen Komponisten. Haydn*, Stuttgart/Weimar 1994) deckt sich im wesentlichen mit der in *MGG*.
 - 2 *MGG*, ebd.
 - 3 Ebd., Sp. 1901.
 - 4 Ebd., Sp. 1907.
 - 5 *Zu Haydns künstlerischer Entwicklung*, in: *Festschrift Wilhelm Fischer zum 70. Geburtstag*, Innsbruck 1956, S. 127.
 - 6 *MGG* (siehe Anm. 1), Sp. 1905.
 - 7 Ebd., Sp. 1903.
 - 8 Ebd., Sp. 1905–1906.
 - 9 H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works*, Vol. II, *Haydn at Eszterháza 1766–1790*, London 1978, S. 561 (vgl. auch S. 312–314); Landons Kritik war noch härter ausgefallen in: *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 341, 344, 353, 367, 383. Landons Wertung scheint beeinflusst durch die polemische Arbeit von Robert Sondheim, *Haydn. A Historical and Psychological Study Based on his Quartets*, London 1951.
 - 10 Die Daten in Tabelle 1 basieren auf: Sonja Gerlach, *Die chronologische Ordnung von Haydns Sinfonien zwischen 1774 und 1782*, in: *Haydn-Studien*, II/1, München 1969–70, S. 34–66; Stephen C. Fisher, *Haydn's Overtures and their Adaptations as Concert Orchestral Works*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1985; James Webster, Beihefte zur Gesamtaufnahme der Sinfonien Haydns durch The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood, Dirigent (Decca/L'Oiseau lyre).
 - 11 Gerlach, ebd., S. 35–58.
 - 12 Zu dieser Sinfonie vgl. Landon, *Chronicle and Works* (siehe Anm. 9), S. 563–564; Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge (Massachusetts) 1993, S. 161–162.
 - 13 Gerlach (siehe Anm. 10), S. 49, 60–66.
 - 14 Dénes Bartha und László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest 1960.

- 15 Rudolph Angermüller, *Haydns „Der Zerstreute“ in Salzburg (1776)*, in: *Haydn-Studien*, IV/2, München 1976–80, S. 85–93; Robert A. Green, „*Il Distratto*“ of Haydn and Regnard: A Re-examination, in: *The Haydn Yearbook*, Bd. 11, Cardiff 1980, S. 183–195; Fisher (siehe Anm. 10), S. 181–183, 306–07; Elaine Sisman, *Haydn's „Theater Symphonies“*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLIII (1990), S. 311–320; Gretchen A. Wheelock, *Haydn's Ingenious Jesting with Art. Contexts of Musical Wit and Humor*, New York 1992, S. 154–170.
- 16 Landon, *Haydn at Eszterháza* (siehe Anm. 9), S. 314–315; Fisher (siehe Anm. 15), S. 183–184; Elaine R. Sisman, *Haydn's „Theater Symphonies“* (siehe Anm. 15), stellt die Hypothese auf, daß auch andere „Sturm und Drang“-Sinfonien aus Bühnenmusiken entstanden sein könnten.
- 17 Zu dieser Kritik siehe James Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge 1991, S. 341–357.
- 18 Der kulturgeschichtliche Hintergrund solcher Periodisierungen wird in Webster, *The Concept of Beethoven's „Early“ Period in the Context of Periodizations in General*, in: *Beethoven Forum*, Bd. 3, 1994, S. 1–27, behandelt.
- 19 Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1, *Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974, S. 277–301.
- 20 Wenn nicht gar Keuschheit, wie in Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 1, Leipzig 1875, S. 328.
- 21 Sarah Jane Adams, *Quartets and Quintets for Mixed Groups of Winds and Strings. Mozart and his Contemporaries in Vienna, c. 1780 – c. 1800*, Diss. Cornell Univ. 1994.
- 22 Ein früher Beitrag zur Aufhellung solcher unterschweligen Urteile im musikwissenschaftlichen Schrifttum war Janet M. Levy, *Covert and Casual Values in Recent Writings about Music*, in: *Journal of Musicology* 5 (1987), S. 3–27.
- 23 Landon, *Haydn at Eszterháza* (siehe Anm. 9), S. 312, 561; vgl. auch S. 313 u.ö. Solche Ansichten verbreitet Landon auch gern über die früheste Musik Haydns; vgl. *Haydn. Chronicle and Works*, Bd. 1, *Haydn. The Early Years, 1732–1765*, London 1980, S. 82.
- 24 *The New Grove* (siehe Anm. 1), S. 354 (deutsch, S. 109).
- 25 Zur Berichtigung des Irrtums siehe Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley 1974; Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, Kap. 1–2.
- 26 Etwa im Sinne von Friedrich Blume, *Josef Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten*, in: *Jahrbuch Peters*, Bd. 38, Leipzig 1931, S. 24–48.
- 27 *The New Grove* (siehe Anm. 1), S. 353 (deutsch, S. 102).
- 28 *MGG* (siehe Anm. 1), Sp. 1905.
- 29 Es scheint, daß es noch keine Ästhetik des musikalischen Pasticcios gibt. Ansätze dazu finden sich bei Jennifer Williams Brown, „*Con nuove arie aggiunte*“. *Aria Borrowing in the Venetian Opera Repertory 1672–1685*, Diss. Cornell Univ. 1992; John Winemiller, *Handel's Borrowing and Swift's Bee. Handel's „Curious“ Practice and the Theory of Transformative Imitation*, Diss. Univ. of Chicago 1996.
- 30 Mary Hunter, *The Poetics of Entertainment. Opera Buffa in Vienna, 1770–1790*, Princeton 1998; Hunter und James Webster (Hrsg.), *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge 1997, Einleitung.
- 31 Wheelock (siehe Anm. 15), S. 33–51.
- 32 Haydn setzte diese Charakteristika absichtlich ein; siehe Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 118; Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, hrsg. von Horst Seeger, Berlin 1962, S. 100–109; Horst Seeger, *Zur musikhistorischen Bedeutung der Haydn-Biographie von Albert Christoph Dies (1810)*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 1, Heft 3, 1959, S. 30.
- 33 Gerlach (siehe Anm. 10), S. 59.
- 34 Landon, *Haydn at Eszterháza* (siehe Anm. 9), S. 181, 251–252; zu op. 54 vgl. die Beiträge von László Somfai und Webster in: *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*, hrsg. von Christoph Wolff, Cambridge (Massachusetts) 1980, S. 24–25, 116–117.

- 35 Wie Landon selbst in bezug auf Nr. 53(‘A’), 62, 63, 70 und 75 zugibt. Gerlach nimmt einfach an, daß alle für den Hof komponiert sein müssen, weil sie die Daten über die dort engagierten Spieler als maßgebend für die Datierung betrachtet.
- 36 Joseph Haydn. *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel 1965, S. 101 (Brief vom 20. Juli 1781).
- 37 David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience*, Oxford 1990; Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Rhetoric of the Oration*, Cambridge (Massachusetts) 1991, S. 54–61; Wheelock (siehe Anm. 15), S. 37–40, 90–117, 195–206; Webster, *Haydn’s „Farewell“ Symphony* (siehe Anm. 17), S. 189–191.
- 38 Landon, *Haydn at Eszterháza* (siehe Anm. 9), S. 567. (Diese Bezeichnung erinnert an das bekannte Schauspiel von John Osborne, „The Entertainer“, später ein vielbeachteter Film mit Laurence Olivier.)
- 39 Für den Bereich der U-Musik siehe Gregory D. Booth und Terry Lee Kuhn, *Economic and Transmission Factors as Essential Elements in the Definition of Folk, Art, and Pop Music*, in: *The Musical Quarterly* 74 (1990), S. 414; David Brackett, *Interpreting Popular Music*, Cambridge 1995, Einleitung.
- 40 Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York 1980, Teil I–II; Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart. „Le Nozze di Figaro“ and „Don Giovanni“*, Chicago 1983, Einleitung und Teil I.
- 41 Haydn. *Gesammelte Briefe* (siehe Anm. 36), S. 130; der Text der Rückseite (ab dem senkrechten Strich im Zitat) wurde dem Faksimile bei Rudolf F. Kallir, *Autographensammler – lebenslänglich*, Zürich 1977, S. 90, entnommen; die Wortendungsschleifen werden stillschweigend aufgelöst (englische Übersetzung bei Landon, *Haydn at Eszterháza*, siehe Anm. 9, S. 477).
- 42 Haydn, *Gesammelte Briefe*, ebd., S. 127 (8. April 1783).
- 43 *The New Grove* (siehe Anm. 1), S. 354 (deutsch, S. 109–110).
- 44 Webster, *Haydn’s „Farewell“ Symphony* (siehe Anm. 17), S. 357–366.
- 45 In diesem Teil dieser Arbeit bin ich besonders dem jüngeren Schrifttum zur Opera buffa verpflichtet. Für die überaus entgegenkommende Bereitwilligkeit, mir Einsicht in ihre wichtige Arbeit *The Poetics of Entertainment* (siehe Anm. 30) vor der Veröffentlichung zu gewähren, bin ich Mary Hunter zu großem Dank verpflichtet.
- 46 Zu diesem Thema vgl. die Arbeit von Wheelock (siehe Anm. 15) sowie Hartmut Krones, *Das „hohe Komische“ bei Joseph Haydn*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 38 (1983), S. 2–8.
- 47 Allanbrook, *Mozart’s Happy Endings. A New Look at the „Convention“ of the „lieto fine“*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1984–85, S. 1–5; Zvi Jagendorf, *The Happy End of Comedy*, Newark (Delaware) 1984, S. 34.
- 48 Allanbrook, *Comic Issues in Mozart’s Piano Concertos*, in: *Mozart’s Concertos. Text, Context, Interpretation*, hrsg. von Neal Zaslaw, Ann Arbor 1996, S. 75–106.
- 49 Wheelock (siehe Anm. 15), Kap. 5.
- 50 H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works*, Vol. III, *Haydn in England 1791–1795*, London 1976, S. 307.
- 51 Ebd., S. 248.
- 52 Vgl. Sisman, *Haydn and the Classical Variation* (siehe Anm. 12), S. 160–161.
- 53 *The New Grove* (siehe Anm. 1), S. 354 (deutsch, S. 109).
- 54 James Webster, *When Did Haydn Begin to Compose „Beautiful“ Melodies?*, in: *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference Washington D.C. 1975*, hrsg. von Jens Peter Larsen, Howard Serwer und James Webster, New York 1981, S. 385–388.
- 55 *Neues Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig, 1790), Bd. I, Sp. 610.
- 56 Vgl. die schönen, allerdings auf die Spätwerke beschränkten Ausführungen von Charles Rosen über Haydns „heroischen Pastoralstil“ (heroic pastoral) in den Londoner Sinfonien, in *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1971, S. 162 f. (deutsch: *Der klassische Stil*, Kassel u.a. 1983, S. 181 f.).
- 57 Griesinger (siehe Anm. 32), S. 25.
- 58 Zur Meisterschaft des frühen Haydn siehe James Webster, *Freedom of Form in Haydn’s Early String Quartets*, in: *Haydn Studies* (siehe Anm. 54), S. 522–530 (über „entwickelnde Variation“

- und Gestaltung der Form); ders., *Haydns frühe Ensemble-Divertimenti: Geschlossene Gattung, meisterhafter Satz*, in: *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1992 (= *Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft*, Bd. 7), S. 87–103 (über Substanzgemeinschaft u.a.).
- 59 Der Schönberg'sche Begriff ist bei Haydn ganz am Platz; vgl. die vorige Fußnote sowie Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony* (siehe Anm. 17), S. 24–29 u.ö.
- 60 Der funktionelle Baß bleibt selbstverständlich Cis; zur Problematik solcher Stellen siehe James Webster, *The Bass Part in Haydn's Early String Quartets*, in: *The Musical Quarterly* 63 (1977), S. 402–416.
- 61 Selbst die „Tick-tack“-Begleitung im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 101, *Die Uhr*, wird mannigfaltiger variiert bzw. auf die Melodie bezogen als hier; vgl. Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York, 1980, S. 178. Rosen beschreibt die Exposition von Nr. 61 geistreich als Beispiel einer Wechselbeziehung zwischen Melodie und Begleitung, ohne den Vorgang Haydns so vielschichtig zu behandeln, wie es hier angestrebt wird.
- 62 Dergleichen kommt gelegentlich auch in anderen Sinfonien, z.B. Nr. 17, 1. Satz, vor.
- 63 Siehe Gerlach (siehe Anm. 10), S. 49–64; Landon, *Haydn at Eszterháza* (siehe Anm. 9), S. 312–315, 560–567; Sisman, *Haydn and the Classical Variation* (siehe Anm. 12), S. 150–151, 180–183; Wheelock (siehe Anm. 15), S. 68–9, 77–82, 117–124, 132–139, 177–179.
- 64 Vgl. Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony* (siehe Anm. 17), S. 162–165, 167–173, 321–326, 330–331 (mit weiteren Zitaten).
- 65 Rosen, *The Classical Style* (siehe Anm. 56), S. 153.
- 66 H. C. Robbins Landon, im Vorwort der Taschenpartiturausgabe der Sinfonien Haydns (Philharmonia), Bd. 6, S. xv–xvi.
- 67 Zur Bedeutung einer solchen „through-composition“ bei Haydn, siehe Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony* (siehe Anm. 17).
- 68 Rosen, wie Anm. 65.
- 69 Rosen, ebd., meint, es klinge hier wie von einer Bühnenmusik abgeleitet. Diese Bemerkung ist kaum hilfreicher als meine Beobachtung oben über den langsamen Satz von Nr. 68.
- 70 Nicht zwei Fagotte, wie Landon in seiner Ausgabe druckt; vgl. Gerlach (siehe Anm. 10), S. 57–58.
- 71 Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony* (siehe Anm. 17), Kap. 4, 7; Richard James Will, *Programmatic Symphonies of the Classical Period*, Diss. Cornell Univ. 1994.
- 72 Krones (siehe Anm. 46).
- 73 Siehe Bonds, *Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony*, in: *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991), S. 57–91.
- 74 Über diesen Begriff des 'Agierens' von der Seite verschiedener 'Gestalten' in der Musik siehe Edward T. Cone (siehe Anm. 25), S. 112, 122–123, 134–135; Fred Everett Maus, *Music as Drama*, in: *Music Theory Spectrum* 10 (1988), S. 56–73, sowie den Symposiumsbericht über den Band von Cone, abgedruckt in: *College Music Symposium*, Bd. 19, 1989.

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): Webster James

Artikel/Article: [Haydns Symphonik zwischen "Sturm und Drang" und "Wiener Klassik". Zur Ästhetik der gehobenen Unterhaltungsmusik. 79-101](#)