

## Hornsignale in Joseph Haydns Sinfonien

Marianne Danckwardt

### Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Danckwardt, Marianne. 2010. "Hornsignale in Joseph Haydns Sinfonien." *Archiv für Musikwissenschaft* 67 (1): 36–44. <https://www.jstor.org/stable/25702865>.

### Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



# Hornsignale in Joseph Haydns Sinfonien

von

MARIANNE DANCKWARDT

Joseph Haydn employed the eighteenth-century practice of integrating horn signals in art music in three symphonies. Whereas the signal is barely distinguishable from its surroundings in the fourth movement of Symphony no. 73, its effect in the first movement of Symphony no. 72 is that of an alien body. In both cases there is no development of the signal during the movement, and it is merely restated in the reprise in its expected harmonic transposition. Conversely, the contrasting interplay between the strings and the signal in the first movement of Symphony no. 31 bears fruitful results—it becomes the movement's "theme." Haydn's ever-present delight in experimentation leads here to a new compositional paradigm: the structuring of a movement as a process. Haydn later achieved this same goal without the use of extra-symphonic "intrusions."

Jürgen Eppelsheim gewidmet<sup>1</sup>

Das Interesse am kompositorischen Experimentieren, das aus der von Georg August Griesinger überlieferten Äußerung Joseph Haydns, er habe „als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen“ können<sup>2</sup>, hervorgeht, lässt sich bereits im Frühwerk beobachten. In den frühen Sinfonien Haydns etwa verbinden sich Anleihen bei der z. B. in Johann Stamitz' Sinfonien häufiger vorkommenden zweiteiligen Form des Kopfsatzes – mit erstem Themenkomplex in der Tonikatonart, zweitem in der Dominanttonart, erstem in der Dominant- und zweitem in der Tonikatonart<sup>3</sup> – mit einer Anlage, die mit dem Wiedereintritt des Satzbeginns (etwa in der Mitte des zweiten Teils) und meist auch des zweiten Themenkomplexes in der Tonikatonart jene Form herauskristallisiert,

<sup>1</sup> Der Beitrag wurde Jürgen Eppelsheim im Rahmen einer zu seinem 70. Geburtstag geplanten Festschrift überreicht. Da deren Druck bislang unterblieb, erscheint er in unveränderter Form nun im Vorfeld des 80. Geburtstages am 27. Mai 2010.

<sup>2</sup> Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, Reprint hg. von Peter Krause, Leipzig 1979, S. 24. Nach Karl Geiringer, *Joseph Haydn*, Laaber 1980 (Die großen Meister der Musik), S. 12, fällt diese Äußerung in die späteren Jahre Haydns.

<sup>3</sup> Siehe z. B. Johann Stamitz' Sinfonie op. 3/1 (siehe *Sinfonien der Pfälzbayerischen Schule* 1 [Mannheimer Symphoniker], hg. von Hugo Riemann, Leipzig 1902 [Denkmäler der Tonkunst in Bayern III/1], S. 36ff.). In seinen Sinfonien op. 3/2 (siehe ebd., S. 56ff.) und *La melodia germanica* Nr. 1 (siehe ebd., S. 14ff.) wird der Satz gerundet durch eine vorgeschaltete Fanfare und ein Aufgreifen des Hauptthemas in der Tonikatonart am Satzende.

die die spätere schulmäßige Formenlehre als den Prototyp der Sonatenhauptsatzform verstanden wissen will. Doch Haydns frühe Experimente in Sinfonien beschränken sich nicht nur auf die formale Seite der Kopfsätze. In viele Sinfoniesätze ist ein der Sinfonie grundsätzlich fremder Aspekt einbezogen, etwa die Form der Kirchensonate (Sinfonien Nr. 11 und Nr. 18, jeweils Satz 1 und 2), das Solistische des Konzerts (Sinfonien Nr. 6 Satz 1, Nr. 7 Satz 1, Nr. 8 Satz 2 und 4, Nr. 36 Satz 2), die Haltung des Divertimentos (Sinfonie Nr. 14 Satz 2 und 3), liturgische Melodien (Sinfonie Nr. 22 Satz 1, Nr. 26 Satz 1 und 2, Nr. 30 Satz 1), strenge Satztechniken (Kanon oder Fuge in den Sinfonien Nr. 3 Satz 3 und 4, Nr. 23 Satz 3, Nr. 40 Satz 4, Nr. 44 Satz 2<sup>4</sup>; das Verfahren „al Roverso“ in der Sinfonie Nr. 47 Satz 3) – und in einigen Fällen auch Hornsignale.

Haydn hat drei Sinfoniesätze geschrieben, in denen er unüberhörbar ein Hornsignal eingefügt hat<sup>5</sup>: die Kopfsätze der Sinfonien Nr. 72 und Nr. 31<sup>6</sup> und den vierten Satz aus der Sinfonie Nr. 73<sup>7</sup>. Die Einbeziehung von Hornsignalen in die Kunstmusik war im 18. Jahrhundert eine regelrechte Modeerscheinung. Die Komponisten machten für die Oper, für Sinfonien und Divertissements usw. oft konkrete Anleihen bei Signalen, etwa – da die Jagd als weltliches Vergnügen sich großer Beliebtheit erfreute – bei Parforce-jagdsignalen, aber auch bei Posthornsignalen<sup>8</sup>. Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts seien als Beispiele für Kompositionen mit einem Hornsignal die Jagd-Parthia D 23 (früher im Stift Lambach, heute verloren)<sup>9</sup> und die wahrscheinlich 1756 entstandene *Sinfonia da caccia* G 9<sup>10</sup> von Leopold Mozart sowie zwei „La chasse“ bezeichnete Sinfonien

<sup>4</sup> Man vergleiche auch die Finalsätze der Streichquartette op. 20.

<sup>5</sup> Selbstverständlich gibt es außerdem eine Reihe von einzelnen Stellen, an denen die Hörner über die übliche typische Haltung hinaus als fanfarenhaft hervortreten. Von den frühen Sinfonien seien als Beispiele der erste Satz der Sinfonie Nr. 5 mit T. 6-8 und weiteren Stellen und der vierte Satz der Sinfonie Nr. 22 mit T. 12-14 genannt.

<sup>6</sup> Antony Hodgson, *The Music of Joseph Haydn. The Symphonies*, London u. a. 1976, S. 66, sieht die beiden Sinfonien 31 und 72 als ähnlich an nicht nur wegen der Verwendung eines Hornsignals, sondern auch wegen der Variationsform der Finalsätze.

<sup>7</sup> In der Ausgabe der Sinfonie bei Torricella und in späteren Ausgaben stand der Satz mit dem Hornsignal an vierter Stelle, ursprünglich aber an erster (siehe H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works 2: Haydn at Eszterháza 1766-1790*, London 1978, S. 563).

<sup>8</sup> Siehe Alexander L. Ringer, *The Chasse as a Musical Topic of the 18th Century*, in: *Journal of the American Musicological Society* 6, 1953, S. 148-159; zusammenfassend siehe Sp. 1311f. bei Josef Pöschl, Artikel *Jagdmusik*, in: MGG 2, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1310-1316. Eine Aufstellung von Stücken mit einem Posthornsignal auf S. 26-28 bei Horst Walter, *Das Posthornsignal bei Haydn und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts*, in: *Haydn-Studien* 4, München 1980, S. 21-34.

<sup>9</sup> Siehe S. 678 bei Wolfgang Plath, Artikel *Mozart, (1) Leopold*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London u. a. 1980, Bd. 12, S. 675-679. Zum Titel „Jagd Parthia“ siehe S. XXI bei Cliff Eisen, *Thematisches Verzeichnis der Leopold Mozart zugeschriebenen Werke*, in: *Leopold Mozart. Ausgewählte Werke 1: Sinfonien*, hg. von dems., Bad Reichenhall 1990 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 4), S. XIV-XXIX.

<sup>10</sup> Cliff Eisen (wie Anm. 9), S. XXV, erwähnt einen entsprechenden Aufführungsvermerk in einer in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Abschrift der Sinfonie. Die Sinfonie wurde erstmals ediert in: *Ausgewählte Werke von Leopold Mozart*, hg. von Max Seiffert, Leipzig

von Carl Stamitz<sup>11</sup> genannt; auf den Kopfsatz aus Leopold Mozarts G-Dur-Sinfonie sei außerdem ein kurzer Blick geworfen, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie man zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte die Verbindung von Sinfonieduktus und Hornsignal bewerkstelligte. Eine ausgedehnte Fanfare – mit viermal zwei 12/8-Takten, von denen T. 3/4 und T. 7/8 aufeinander bezogen sind und die jeweils vorausgehenden Zweitaktgruppen zu einem periodischen Vorder- bzw. Nachsatz ergänzen – eröffnet den Satz; sie muss wohl, da sie zu Beginn des zweiten Teils des Satzes in der Dominanttonart aufgegriffen wird, als Hauptthema des Satzes aufgefasst werden.

Auch der in der Dominanttonart stehende, ab T. 51 in die Tonikatonart versetzte zweite Themenkomplex (T. 14ff.) bringt sowohl in der ersten als auch in der sich ab T. 19 bzw. 55 ausbildenden zweiten Themengestalt signalartige Melodien der Hörner, die von klanglich flächigen, vielfach den Tonikadreiklang gar nicht verlassenden Streichern begleitet werden.

Doch auch in den diese beiden Themenkomplexe verbindenden Takten ändert sich die Faktur kaum: In den Takt 11 bis 13 wird eine Fanfarenmelodie der Hörner von aufsteigenden Dreiklängen der Streicher über Tonikaorgelpunkt gestützt, und selbst dort, wo die Hörner auf begleitende Funktion beschränkt sind (T. 9-10), bleibt die Melodiebildung der Streicher vom Tonikadreiklang geprägt. Auch im weiteren Verlauf des Satzes behalten die Hörner, die übrigens kaum je pausieren, die Fanfarenidiomatik bei, und die Streicher passen sich durch meist ebenfalls signalhafte Führung an. Scheint also einerseits die Fanfare auf den ganzen Satz Einfluss zu nehmen, so ist andererseits zu konstatieren, dass sich der Satz, abgesehen von der durch die fast ständige solistische Mitwirkung der Hörner veränderten Klangfarbe, kaum von anderen dreiklangsbetonten Sinfoniekopfsätzen Leopold Mozarts (z. B. D 18, erster Themenkomplex, oder F 6, beide Themenkomplexe<sup>12</sup>) unterscheidet.

Joseph Haydns drei Sinfoniesätze mit Hornsignal haben über das Vorkommen des Signals hinaus einige Gemeinsamkeiten. Zwei der drei Sinfonien stammen aus der Frühzeit (Nr. 31 von 1765, Nr. 72 von 1763-1765<sup>13</sup>), und auch die Sinfonie Nr. 73 stellt trotz ihrer weit späteren Entstehungszeit (1780) keine den Sinfonien der Reifezeit vergleichbare Komposition dar, da sie ursprünglich als Opernsinfonie (zu *La fedeltà premiata*) diente<sup>14</sup>. Zwei der drei Sinfonien (Nr. 31 und Nr. 72) sind mit vier Hörnern besetzt; Haydn dürfte zu ihrer Komposition dadurch veranlasst worden sein, dass die Eisenstädter Feldmusik

1908 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, IX/2), S. 126ff.; eine Ausgabe als Taschenpartitur (Eulenburg Nr. 580), Zürich-Adliswil 1968.

<sup>11</sup> Eine *Simphonie de chasse*, bei Sieber in Paris gedruckt (siehe RISM, *Einzeldrucke vor 1800*, Bd. 8, hg. von Otto E. Albrecht und Karlheinz Schlager, Kassel u. a. 1980 [A/I/8], S. 4418), und eine *La chasse, sinfonie à grand orchestre*, bei Joseph Schmitt in Amsterdam gedruckt (ebd., S. 4419).

<sup>12</sup> Siehe *Leopold Mozart. Ausgewählte Werke 1* (wie Anm. 9), S. 37ff. und S. 1ff.

<sup>13</sup> Siehe H.C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works 1: Haydn. The Early Years 1732-1765*, London 1980, S. 564.

<sup>14</sup> Siehe Landon, *Haydn 2* (wie Anm. 7), S. 563.

(mit zunächst sechs Musikern: zwei Oboisten, zwei Hornisten, zwei Fagottisten)<sup>15</sup> auf seinen Wunsch hin 1763 um zwei Hornisten<sup>16</sup> erweitert wurde. Zwei der drei Sätze tragen eine Überschrift: In T. 9 des ersten Satzes aus der Sinfonie Nr. 31 ist in einer der Handschriften in der Stimme des ersten Horns „alla Posta“ vermerkt<sup>17</sup> (im 19. Jahrhundert wurde außerdem die ganze Sinfonie „Hornsignal“ bzw. „Auf dem Anstand“ genannt); der letzte Satz aus der Sinfonie Nr. 73 hat den Titel „La chasse“. In zweien der drei Sätze dürfte ein konkretes Signal eingearbeitet sein: In der Sinfonie Nr. 31 liegt dem ersten Teil des Signals möglicherweise ein zur Ankündigung einer zeremoniellen Treibjagd dienendes Jagdsignal<sup>18</sup>, dem zweiten Teil hingegen wahrscheinlich ein bekanntes Posthornsignal<sup>19</sup> zugrunde, und in der Sinfonie Nr. 73 klingt vermutlich das Signal *l'ancienne Vue* (= Nr. 6 aus *Manual de Chasseur* von M. de Changran, Paris 1780) in abgewandelter und verkürzter Form an<sup>20</sup>. In allen drei Sätzen ist der fanfarenmäßige Abschnitt zweigeteilt: in der Sinfonie Nr. 31, bedingt durch die unterschiedliche Herkunft der beiden Signale, in zwei Phrasen ganz unterschiedlichen Charakters (T. 1-9 und 9-15), in der Sinfonie Nr. 72 in zwei durch verschiedene Bewegungsformen kontrastierende Phrasen (T. 8-14 und 19-22) und in der Sinfonie Nr. 73 in zwei zwar viertaktige und jeweils im vierten Takt den dritten wiederholende, aber melodisch kaum aufeinander bezogene Phrasen (T. 30-33 und 34-37). – Doch die Gemeinsamkeiten reichen weiter und erstrecken sich auch auf den formalen Kontext, in den das Signal gestellt ist. In allen Sätzen wird, ganz anders als in Leopold Mozarts G-Dur-Sinfonie, die Fanfare gegen Ende des Satzes noch einmal aufgegriffen; alle Sätze haben neben der Fanfare ein eigenes, zur Fanfare kontrastierendes Tonikathema, prägen aber den Seitensatz, der im Kopfsatz der Sinfonie Nr. 31 ohnehin erst nach mehrmals rückgängig gemachter

<sup>15</sup> Siehe die von Fürst Nicolaus am 5.7.1762 zusammengestellte *Conventio musicorum* mit der Erwähnung der Feldmusik (Landon, *Haydn 1* [wie Anm. 13], S. 378) und der Auflistung der Musikernamen (ebd., S. 374).

<sup>16</sup> Am 9.4.1763 wurde Karl Franz als zweiter hoher, am 1.8.1763 Franz Reinert als zweiter tiefer Hornist eingestellt (Landon, *Haydn 1* [wie Anm. 13], S. 384 und 385). – Auch Haydns Sinfonie Nr. 13 von 1763 hat vier Hörner, allerdings ohne ein auffälliges Hornsignal (nur in T. 68-70 des ersten Satzes nehmen die Hörner kurz fanfarenhafte Haltung ein).

<sup>17</sup> Ms. Tyson; siehe *Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Sinfonien*, hg. von H. C. Robbins Landon, Bd. 3, Wien 1965, S. 57 und Anmerkungen S. XVIII.

<sup>18</sup> Siehe Landon, *Haydn 1* (wie Anm. 13), S. 571. Walter (wie Anm. 8), S. 21, sieht jedoch eher – aufgrund der vor allem rhythmischen Prägung und des Fehlens eines 6/8-Taktes – eine Ähnlichkeit des Signals mit einem militärischen Trompetensignal.

<sup>19</sup> Siehe Walter (wie Anm. 8) und Landon, *Haydn 1* (wie Anm. 13), S. 571. Im vierten Satz der Cassatio in D, Hob. deest, erscheint im zweiten Teil des Menuetts ein überaus ähnliches Signal (siehe Walter, S. 27 und Landon, S. 524); auch der erste Teil des Signals im letzten Trio aus KV 320 weist Ähnlichkeiten auf (siehe Walter, S. 27). Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, Mainz 1957, S. 35f., beschreibt allerdings das zweite der Signale als Treibjagdsignal, das auf Hörnern aus tierischem Material ausgeführt wurde und dessen Wurzeln im südungarisch-kroatisch-rumänischen Raum lagen. Noch um 1800 sei in der „Buckligen Welt“, in nächster Nähe der Esterhazyischen Domäne, ein verwandtes Signal bekannt gewesen.

<sup>20</sup> Hoboken (wie Anm. 19), S. 111. Ringer (wie Anm. 8), S. 150, führt dieses Signal seinerseits auf die sogenannte Sourcillade zurück.

Modulation zur Dominanttonart eintritt, nur schwach aus. Vor allem die Kopfsätze der Sinfonien Nr. 31 und 72 zeichnen sich durch die Verwendung einer großen Anzahl von melodisch-rhythmischem unterschiedlich gestalteten Abschnitten aus.

Der „La chasse“ überschriebene Satz der Sinfonie Nr. 73 steht dem Kopfsatz aus Leopold Mozarts Sinfonie G-Dur am nächsten; möglicherweise gab die Komposition einer Opernsinfonie für Haydn nur geringen Anreiz zum Ausbrechen aus konventionellen Kompositionsschemata. Der für Parforce-esignale typische schnelle 6/8-Takt<sup>21</sup> des Satzes lässt sowohl im Signal als auch in den signalfreien Partien die für diese Taktart typischen Rhythmen – einen durchgängigen Achtelrhythmus oder einen Wechsel zwischen Viertel und Achtel – entstehen, so dass sich auf rhythmischer Ebene ein relativ einheitliches Bild des Satzes ergibt. Auch melodisch hebt sich das Hornsignal nicht auffällig von der Umgebung ab; da es aus einer vielfach schrittweise geführten, eingängigen und mit zweimal 2+1+1 Takten gerundeten Melodie besteht, das den Satz eröffnende Tuttithema und der Seitensatz (T. 51ff.) hingegen stärker auf Tonrepetitionen und Dreiklängen basieren, vertauschen sich sogar ein wenig die Rollen von sinfonischen Themen und Fanfare. Aufgrund dieser Konstellation ist – ähnlich wie bei Leopold Mozart – eine Integration des Signals in die sinfonische Faktur gleichsam überflüssig. So ist auch die Durchführung ganz frei von Versuchen, das Signal zu verarbeiten; ja, sie ist eigentlich selbst nur – da andere Parameter zu wenig ausgeprägt sind, um vermittelnde Funktion zu übernehmen – durch die Bewegungsform, durch häufiges harmonisches Pendeln, durch breite sequenzartige Partien und überhaupt breitflächige Anlage an die Außen- teile gebunden. In der Reprise allerdings zeigt sich dann doch der experimentierende Komponist. Indem die einzelnen Abschnitte der Exposition in eine andere Reihenfolge gebracht werden, erhalten sie eine ihrer Faktur besser entsprechende Funktion: Im Hauptsatz entfällt die in der Exposition ja an relativ später Stelle und dadurch gleichsam funktionslos auftretende Fanfare (einschließlich der vorbereitenden Takte); sie setzt erst nach dem Schlussatz ein (T. 219ff.) und kündigt das dritte Auftreten eines ausgedehnten Orgelpunkts an, der in Exposition und Reprise noch vor dem Seitensatz als retardierendes Moment eingeschoben war (T. 37ff. und 185ff.), nun aber wirklich den Satz beruhigt und abrundet.

Der erste Satz der Sinfonie Nr. 72 beginnt recht unauffällig: mit einem Hauptthema, das eine für Sinfonieanfänge übliche Gestalt mit je einem eröffnenden Tonikaforteschlag in erstem und fünftem Takt und zwei sich daran anschließenden gesanglichen, gerundeten Phrasen aufweist<sup>22</sup>.

Auch die Takte 25ff., in denen der Themenkopf aufgegriffen und in lebhafteren Spiel- figuren zu einem gliedernden Halbschluss (T. 37) weitergeführt wird, entsprechen ganz

<sup>21</sup> Siehe S. 421 im Artikel *Jagdmusik*, in: *Riemann Musik Lexikon Sachteil*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1960, S. 421-422.

<sup>22</sup> Landon, *Haydn* 1 (wie Anm. 13), S. 564, allerdings bezeichnet den Beginn der Sinfonie als eher divertimento-ähnlich.

den Konventionen eines Sinfoniekopfsatzes; sie könnten unmittelbar im Anschluss an T. 8 folgen. Doch zwischen diese beiden thematisch zusammengehörigen Stellen ist wie ein Fremdkörper die nur dünn durch Streicher und Fagott begleitete Fanfare, in deren erstem Teil sich gebrochene Dreiklänge und Läufe abwechseln und in deren zweitem Teil rhythmisch verzierte und melodisch umspielte Oktavsprünge taktweise zwischen Tonika und Dominantquintsextakkord wechseln, eingeschoben. Weder im weiteren Verlauf der Exposition – in der ein kurzer, melodisch wenig ausgeprägter Seitensatz und die Schlussgruppe (T. 46) folgen – noch in der Durchführung – die allein bei Hauptthemen- und Schlussgruppenelementen verharrt – werden die im Hauptsatz der Exposition einander konfrontierten unterschiedlichen Haltungen verbunden; sie lassen sich ja auch kaum zusammenfügen. Doch wie im vierten Satz der Sinfonie Nr. 73 bringt die Reprise eine – hier aufgrund des anfänglichen Kontrastes allerdings weitaus notwendigere – Klärung, indem Abschnitte umgestellt werden. Da die Takte 1-7 in der Reprise ausgespart bleiben, vermag der erste Teil des Signals in T. 81ff. wirklich Eröffnungsfunktion zu übernehmen, und an T. 9 aus dem zweiten Teil des Signals anknüpfende Dreiklangsbrechungen der Hörner (T. 133/134) beenden den Satz<sup>23</sup>. Die signalartigen Partien sind also aus der für sie unpassenden Umgebung eliminiert und übernehmen die ihnen gemäße Aufgabe, die Reprise ankündigend und beschließend einzurahmen.

Noch einmal anders ist der Kopfsatz der Sinfonie Nr. 31 gestaltet. Hier wird der Kontrast zwischen der Gattung Sinfonie und dem ihr aufgezwungenen Fremden für den gesamten Satzverlauf fruchtbar gemacht<sup>24</sup> – in gewisser Weise erinnernd an den zweiten Satz der 1768/69 entstandenen Sinfonie Nr. 26, in dem aus dem Aufeinanderprallen von sinfonischem Duktus und liturgischer Melodie ein zielgerichtetes, den ganzen Satz umgreifendes Geschehen erwächst<sup>25</sup>. Der Kontrast zwischen Signalen und sinfonischem Gestus in der Sinfonie Nr. 31 ist sehr deutlich, da die beiden Signale kaum ausgeprägter sein könnten: im Jagdsignal scharf rhythmisierte Tonrepetitionen von Taktlänge, die auf Grundton, Oberterz oder Unterquart erklingen, im Posthornsignal eine nur durch Oktavsprünge aufgelockerte Repetition des Grundtones mit gelegentlichen Punktierungen. In den ersten Violinen hingegen finden sich, über jeweils rhythmisch gleichförmigen Unterstimmen, weiche, seufzerartige, auf unbetonter Taktzeit beginnende Zweitonwendungen (T. 1-6) und ruhige Sekundschritte (T. 9-14). Doch Signale und Streicherthemen

<sup>23</sup> Hier erhalten also die Hörner tatsächlich – wie es Christian Ahrens in Sp. 381 des Artikels *Hörner II., III., IV.* in: MGG 2, 1996 (wie Anm. 8), Sp. 368-395, zumindest hinsichtlich der Häufigkeit des Einsatzes der Hörner in einzelnen Formteilen beschreibt – die Funktion, Formabläufe zu verdeutlichen.

<sup>24</sup> Ein erster kurzer Hinweis darauf auf S. 199, Anm. 24, bei Marianne Danckwardt, *Zu zwei Haydn-schen Sinfoniesätzen mit liturgischer Melodie*, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhausen 1990, S. 193-199. Landon, *Haydn 1* (wie Anm. 13), S. 571, sagt, allerdings ohne jede weitere Erläuterung, es sei „fascinating to observe with what taste and formal judgement Haydn has incorporated the horn“ und die Signale. Hodgson (wie Anm. 6), S. 66, hingegen sieht die Sinfonie Nr. 31 (wie auch die Sinfonie Nr. 72) als verwandt mit Haydns frühen Sinfonien, da sie zu konzertanten Prinzipien zurückkehrt.

<sup>25</sup> Siehe Danckwardt (wie Anm. 24), S. 197f.

kontrastieren nicht nur auf melodischer und rhythmischer Ebene, sondern auch bezüglich ihrer Gliederung. Das Jagdsignal, von der Melodik her kaum untergliederbar, besteht aus neun Takten, deren siebter und achter gegenüber dem konstanten Rhythmus der ersten sechs Takte beschleunigt sind; das Posthorns signal, das auf dem Schlusston des Jagdsignals beginnt, umfasst sieben Takte mit einer Wiederholung der ersten beiden Takte im dritten und vierten und einer rhythmischen Verdichtung im fünften Takt. Die beiden gleichzeitig mit den Signalen erklingenden Streicherphrasen hingegen gliedern – ohne Überlappung der beiden Teile – übersichtlich in 4+4+4+3 Takte. In den ersten vier Takten, die zunächst auf der Tonika verharren, aber in der Dominante schließen, fällt die Melodie ab, in den nächsten vier – nur auf der Tonika stehenden – Takt steigt sie auf. In der zweiten Phrase, die klanglich in Bewegung kommt, sind vier Takte durch aufsteigenden Bass zusammengebunden; fünfter und sechster Takt greifen den Phrasenanfang auf. – Kontrastierung auf möglichst vielen Ebenen scheint also das „Thema“ dieses Hauptsatzes zu sein. Dass bereits mit T. 17 eine Modulation zur Dominanttonart ansetzt – die allerdings in T. 20 wieder zurückgenommen wird –, exponiert diese Kontrastierung nur um so nachdrücklicher als Hauptgedanken des Satzes. Auffällig ist aber, dass sich keinerlei gerundete Melodie mit wirklicher Themenqualität ausbildet. So, als müsste gleichsam noch ein melodisch eingängiges Gebilde, ein wirkliches „Thema“, nachgetragen werden, folgt in T. 25 ein sechstaktiger melodiöserer Abschnitt in der Tonikatonart. Auch der Seitensatz findet mit seinen Legatowechselnoten in T. 42 und 44 und vor allem mit der ausgedehnten formelhaften Schlusswendung in T. 46-49 zu stärkerer melodischer Ausprägung, und in der Schlussgruppe konsolidiert sich – völlig unerwartet, da an dieser Stelle des Satzes sonst meist mit Kadenzbestätigungen gekoppelte Spielfiguren auftreten – der gesangliche Gestus vollends: Eine im Wesentlichen fallende viertaktige Linie, die sich durch parallele Terzen und Sexten ins Ohr schmeichelt, wird gleich zweimal gebracht (T. 55-62). Gleichzeitig tritt zweimal – und auch dies ist gänzlich unerwartet – das Posthorns signal wieder auf, allerdings stark verändert. Es ist auf fünf Takte verkürzt und vermag, indem es mit dem Schlusston der jeweils vorausgehenden Phrase beginnt, gemeinsam mit der viertaktigen Melodielinie zu enden. Die Schlussgruppe führt also nicht nur die zunehmende Herausbildung gesanglich-melodischer Gestalten zu einem Ziel, sondern löst auch das anfängliche Problem der divergenten Gliederung von Signal und Streichersatz. – Es verwundert nicht, dass diese für die Exposition so wichtige Stelle auch die Durchführung des Satzes beherrscht. Die melodische Linie der Schlussgruppe erscheint – nachdem mit Streichertakten abwechselnde Anklänge an das Jagdsignal die Durchführung eröffnet haben – in einer Abwandlung, die durch die entgegengesetzte Bewegungsrichtung der ersten Takte noch geschlossener als in der Ausgangsform wirkt (T. 71-75). In den Takten 89-95 wird die Schlussgruppenmelodie sogar so umgestaltet, dass sie sich mit dem originalen, also siebentaktigen (allerdings auf den Quintton von h-Moll versetzten) Posthorns signal verbinden kann – ohne sich allerdings mit ihrer Gliederung (1 Vorschalttakt +2+2+1 [+1]) der des Signals (2+2+1+2) anzupassen. Auch in der diese beiden Stellen verbindenden, den Seitensatz aufgreifenden Partie (T. 75ff.) kommt – in den eingeschobenen

Takten 79 und 84 – die Melodik der Schlussgruppe zum Zug, und in den Takten 100ff. tritt der Kopf der Schlussgruppenmelodie in den Bassen auf. Selbst nach der markanten, breiten Dominante in T. 109/110, die so viel formende Kraft hat, dass der Zuhörer den Einsatz der Reprise erwartet, erklingt – noch dazu in falscher Tonart d-Moll – eine weitere aus der Schlussgruppenmelodie gewonnene, die weibliche Endung aus T. 94 (und 26ff.) integrierende Variante. Erst nach deren Halbschluss erfolgt mit T. 119 das Einrasten in der richtigen Tonart und in bereits aus der Exposition Bekanntem: der Stelle T. 9ff. mit dem Posthorns signal. Es ist müßig, entscheiden zu wollen, an welcher der beiden Stellen – bereits nach der deutlichen Dominantvorbereitung oder erst mit dem Rückgriff auf den Hauptsatz – die Reprise beginnt<sup>26</sup>; hilfreicher für das Verständnis des Satzes ist es zu konstatieren, dass Haydn das Ergebnis der Exposition – die in der Schlussgruppe erreichte Gleichwertigkeit von Melodielinie und Signal – am Reprisenbeginn durch eine zeitliche Auseinanderfaltung beider noch einmal deutlich vor Ohren führt. Mit der Hereinnahme des achttaktigen gesanglichen Themas in den Beginn der Reprise wird nunmehr ein Ausweiten des Hauptthemas durch eine größere melodiöse Partie überflüssig; die Takte 16-40 der Exposition können in der Reprise auf wenige Takte (T. 126-132) gekürzt werden. – Die Takte 146-154 der Reprise unterscheiden sich nur in Nebensächlichkeiten vom Ende der Exposition, doch folgt als Bestätigung des Schlusses noch ein Anklange an das den Satz eröffnende Jagdsignal. Erklänge das Signal unverändert, so wäre man sicher berechtigt, von einer Vertauschung der Teile wie in der Mannheimer Sinfonie<sup>27</sup> oder von einem Zurechtrücken der Abschnitte wie in den besprochenen Sätzen der Sinfonien Nr. 73 und 72 zu sprechen, doch ist das Signal hier in ein wirklich schlussfähiges Gebilde verwandelt und lässt darüber hinaus auch ein auffällig verändertes Verhältnis zum Streichersatz erkennen. Die beiden Schichten gliedern im Gegensatz zum Satzanfang gemeinsam (ab T. 154 übersichtlich in 4+2+2, sofern man den Satz durch einen Pausentakt ergänzt) und greifen wie Zahnräder ineinander: An den Taktenden der Takte 154-156 überbrücken die Auftakte der Hörner die Pausen der Streicher, im in den Streichern schließenden Takt 157 drängen sie mit dem intensivierten Rhythmus aus T. 7 zur nächsten Zweitaktgruppe, und im zweiten Takt (T. 159) dieser Taktgruppe, in der die Hörner ihren Rhythmus nicht mehr modifizieren, übernimmt das übrige Orchester die Aufgabe des Weitertreibens auf den den Satz beschließenden letzten Tonikaklang hin. Auch das Jagdsignal ist also abschließend noch in den Prozess der Integration des der Sinfonie Fremden einbezogen.

Obwohl im Kopfsatz aus der Sinfonie Nr. 31 die formalen Umstellungen nicht umfangreicher sind als in den erwähnten Sätzen aus den Sinfonien Nr. 73 und 72, ist der Satz der komplexeste, konzentrierteste der drei besprochenen Sätze – nicht nur hinsichtlich der in den Signalen verwendeten Horntechnik<sup>28</sup>, sondern auch und vor allem hinsichtlich

<sup>26</sup> Siehe hingegen Landon, *Haydn* 1 (wie Anm. 13), S. 571, der den Beginn der Reprise eindeutig in T. 111 sieht, ihm allerdings Schockwirkung für die Zuhörer der damaligen Zeit zuschreibt.

<sup>27</sup> Siehe ebd., S. 571. Allerdings spricht Landon dem Satz eine „sophisticated application of the ‚reversed recapitulation‘“ zu.

<sup>28</sup> Hodgson (wie Anm. 6), S. 66. – Bemerkenswert ist allerdings, dass im Gegensatz zum Kopfsatz

der Implikationen, die sich aus der Konfrontation von zwei nicht zusammenpassenden Haltungen ergeben. Entscheidend ist, dass sinfonischer Duktus und Hornsignal, die in den Sinfonien Nr. 73 und 72 nacheinander anklingen und letztlich keine unmittelbare Verbindung aufnehmen müssen oder können, in der Sinfonie Nr. 31 gleichzeitig auftreten – und zwar am Satzanfang, wodurch beide Schichten gemeinsam in den Rang von Thematischem erhoben werden<sup>29</sup>. Nicht eine der beiden Haltungen, sondern der Kontrast zwischen ihnen beherrscht hier also den Hauptsatz, und so ergibt sich fast zwangsläufig die kompositorische Aufgabe, die Diskrepanz im Verlauf des Satzes zu beseitigen. Mit dem Konzept dieses Satzes eröffnete sich Haydn neue Dimensionen für das Komponieren<sup>30</sup>: einen Satz durch ein prozesshaftes, zielgerichtetes Geschehen, das aus einer anfänglichen kompositorischen Spannung oder Unstimmigkeit resultiert, zusammenzuhalten. In späterer Zeit vermochte er dies auch ohne die Präsenz eines konkreten außersinfonischen „Störfaktors“ zu realisieren. Das Experiment, Hornsignale in Sinfoniesätze einzubeziehen, war also für Haydns kompositorische Entwicklung von größter Bedeutung – wie ja die intensive Konfrontation von (vermeintlich) Nichtzusammenpassendem für große Komponisten häufig einen wichtigen Impuls zum Beschreiten neuer Wege gegeben zu haben scheint<sup>31</sup>.

Anschrift der Autorin: Eibenweg 1b, 82194 Gröbenzell

aus der Sinfonie Nr. 72 den Hörnern außerhalb der Signalstellen meist Virtuosität und melodiöse Führung fehlen. Vielmehr übernehmen sie vielfach, wie in Haydns späteren Sinfonien, die Funktion, auf strukturell Zusammengehöriges hinzuweisen. So wird durch jeweils gleiche Hornführung verdeutlicht, dass sich einige Takte bzw. Taktgruppen entsprechen: T. 23=24, 27=30, 31-33=35-37, 42-43=44-45, 50=51, 96=97.

<sup>29</sup> Auch im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 26 erklingt das sinfoniefremde Element gleichzeitig mit den typisch sinfonischen Schichten, doch ist hier das Verhältnis geradezu umgekehrt wie in der Sinfonie Nr. 31: Am Anfang sind die Divergenzen kaum spürbar; sie werden erst im Verlauf des Satzes herausgearbeitet, so dass das „Thema“ des Satzes darin gesehen werden kann, der liturgischen Melodie zu Eigenständigkeit zu verhelfen (siehe Danckwardt [wie Anm. 24], S. 197f.).

<sup>30</sup> Vielleicht deshalb betonten Haydns Zeitgenossen und betont Landon die Kühnheit und Seltsamkeit des Werkes (Haydn, *Sinfonien* [wie Anm. 17], Anmerkungen, S. L). Es ist kaum denkbar, dass die Sinfonie im gleichen Jahr wie die Sinfonie Nr. 72 entstanden ist. Deshalb scheint mir die frühestmögliche Datierung 1763 für die Sinfonie Nr. 72 – siehe Landon, *Haydn* 1 (wie Anm.13) – die wahrscheinlichste zu sein. Siehe auch Danckwardt (wie Anm. 24), S. 199, Anm. 24.

<sup>31</sup> Man denke etwa an Claudio Monteverdis *Marienvesper*. Auch in Ludwig van Beethovens Streichquartetten op. 59 kann das Neuartige als ein Resultat der Aneignung von scheinbar der Gattung Unangemessenem, nämlich der Integration des Volksliedes in das Streichquartett, gesehen werden (siehe S. 426 bei Peter Gülke, *Zur musikalischen Konzeption der Rasumowsky-Quartette op. 59 von Beethoven*, in: *Sozialistische Musikkultur. Traditionen. Probleme. Perspektiven*, hg. von Jürgen Elsner und Givi Ordshonikidse, Berlin 1977, S. 397-430).