

MARIANNE DANCKWARDT

Zu zwei Haydnschen Sinfoniesätzen
mit liturgischer Melodie
(Sinfonien Nr. 30, 1. Satz, und Nr. 26, 2. Satz)

H.C. Robbins Landon stellte in seinem Aufsatz *Die Verwendung gregorianischer Melodien in Haydns Frühsymphonien*¹ fest, daß Haydn, wenn er in seinen Kompositionen mit einer Kirchenmelodie arbeitet, diese meist mit einem "eigenen melodischen Gewand" "verkleidet" und "kunstreich hinter einer großartigen orchestralen und melodischen Fassade" verbirgt.² Später relativierte Landon diese Aussage: Der ältere Haydn neige dazu, gregorianische Melodien in den Begleitstimmen zu verstecken.³ Jene Werke Haydns, die gregorianische Melodien oder Melodieteile – oder auch nur liturgische Herkunft vortäuschende Melodien – verwenden, weisen jedoch eine so große, meistens nicht nach der Entstehungszeit zu ordnende Vielfalt beim Umgang mit der fremden melodischen Substanz auf, daß im folgenden zunächst ein Überblick über diese Werke gegeben werden soll.

Innerhalb der Kirchenmusik bestätigt nur das Sanctus der 1796 komponierten *Missa Sancti Bernardi de Offida*, der *Heiligmesse*, die Feststellung Landons, Haydn verstecke liturgische Melodien in den Mittelstimmen. Vor allem in den ersten vier Takten des Sanctus ist die in den Alt, in die zweiten Violinen und in die Fagotte gelegte "Heilig, heilig, heilig"-Melodie⁴ völlig verdeckt, indem sie in einen primär klanglich konzipierten, durch viele Dominantseptakkorde und deren Umkehrungen Eingängigkeit erhaltenden Chor-, Streicher- und Bläsersatz gleichsam als Füllstimme eingebaut ist. Erst ab T. 5 erhält die Liedmelodie ein wenig mehr Gewicht, da nun bis auf die die liturgische Melodie verdoppelnden Fagotte alle Bläser schweigen. – Die von Landon im Gloria und Credo der 1798 entstandenen *Missa in Angustiis*, der *Nelsonmesse*, und am Beginn des aus den Jahren 1799-1800 stammenden *Te Deums* konstatierten gregorianischen Elemente – im Gloria der *Nelsonmesse* eine Intonation, die einer Gloria-Intonation aus dem Gesangbuch Brixen 1767⁵ ähnelt, im Credo dieser Messe eine Melodie, deren Anfang "has something strongly Gregorian about it",⁶ und im *Te Deum* ein melodischer Beginn, der sich auf den achten Psalmton zurückführen läßt⁷ – treten zwar wegen ihrer Kürze und wegen der Bedeutungslosigkeit für den weiteren Satzverlauf nicht in den Vordergrund; sie sind jedoch in allen Fällen Bestandteil der melodischen Hauptstimme, die gleichzeitig oberste Stimme ist. Auch die Konfrontation der Choralmelodie mit rhythmisch und melodisch eigenständig geführten Violinen am Beginn des

Glorias der *Nelsonmesse* und des *Te Deums* dient eher der Hervorhebung als der Verdeckung der Melodie.

In zwei instrumentalen Kompositionen macht Haydn ähnlichen Gebrauch von gregorianischen Melodieteilen wie in den drei zuletzt genannten kirchlichen Kompositionen: im Menuett des Divertimentos F-Dur Hob. II:23⁸ und im Trio aus der Sinfonie Nr. 45.⁹ In beiden Fällen ist das Incipit des Lamentationstones melodischer Hauptbestandteil des Satzanfanges – im Divertimento durch den Vermerk "Incipit lamentatio" unter dem Oboensystem des Autographs belegt –, verliert sich jedoch sofort, weil daraus eine Menuettmelodie entwickelt wird.¹⁰

Die vier noch verbleibenden Sinfoniesätze mit liturgischer oder pseudoliturgischer Melodiesubstanz unterscheiden sich von den bisher genannten Werken zunächst einmal dadurch, daß die Choralmelodie nicht nur am Satzanfang, sondern in größeren Partien des Satzes präsent ist. Diese andersartige kompositorische Situation verknüpft Haydn mit zwei unterschiedlichen Konzepten:

1. Die Choralmelodie wird als Fremdes, Eigenständiges und Abgerundetes begriffen und in dieser Eigenschaft als Haupt- oder Seitensatz"thema" verwendet; die Umgebung – Vorausgehendes bzw. Nachfolgendes, aber auch die zur Choralmelodie hinzutretenden Stimmen – bewahrt sinfonischen Duktus und tritt dadurch in einen krassen Gegensatz zur Choralmelodie.

Im Kopfsatz der Sinfonie Nr. 22 (1764) ist die als Hauptsatz verwendete choralähnliche Horn- bzw. Englischhornmelodie dem Block der Streicher mit ihren Unisono-Staccatoachteln gegenübergestellt. Der Seitensatz (T. 10ff. bzw. in der Reprise T. 53ff.) führt in den Bässen und später auch in den Bratschen die Staccatoachtel weiter, bringt aber in den Oberstimmen (Violinen und Englischhörner) feinziselierte Partikeln, die ganz dem melodisch-rhythmischen Formelrepertoire der Mitte des 18. Jahrhunderts zugehören. Die derart demonstrierten Gegensätze¹¹ werden einerseits in der Durchführung – in der der Anfangsdreiklang des "Chorals" auch in den Streichern erscheint und beim Auftreten in den Englischhörnern mit in Terzen geführten Staccatoachteln der Streicher (T. 31-34, 40-41) und kleinen melodischen Schlußwendungen der Violinen (T. 34 und 41) verbunden wird – und andererseits am Schluß des Satzes – wo nach der ursprünglichen Schlußbildung des Seitensatzes rundend noch einmal der Dreiklang des "Chorals" ertönt – ein wenig aufgebrochen, bleiben jedoch in der Reprise voll bestehen.

Im Kopfsatz der Sinfonie Nr. 26 (1768/69) treten als "Begleitung" zu dem als Seiten"thema" verwendeten Passionston¹² völlig disparate Schichten: höherliegende, aber gerade wegen ihrer Andersartigkeit den Cantus firmus nicht verdeckende Staccatoachtel und in den T. 17-19, 23 und 26-30 getupfte Kadenzbässe. Der Hauptsatz enthält keine eine Verbindung zum Seitensatz herstellende Bewegungsform und ist sogar – zumindest in der Exposition – auch tonalharmonisch strikt vom Seitensatz getrennt: Die Tonarten d-Moll und F-Dur stehen unverbunden nebeneinander. Die Durchführung greift zunächst den

Hauptsatz auf und bringt in den Takten 65-68 einen Anklang an die Takte 26ff. des Seitensatzes, läßt aber ebenso wie die Reprise die gegensätzlichen Haltungen der Exposition bestehen.

2. Zu der soeben beschriebenen Gruppe von Sinfoniesätzen verhält sich eine zweite Gruppe in ihren Merkmalen geradezu konträr: Die liturgische Melodie ist hier am Anfang des Satzes als Mittelstimme so in den Ablauf integriert, daß sie kaum als fremdartiges Satzelement wahrgenommen wird. Zudem sind alle formal wichtigen Teile des Satzes von der liturgischen Melodie bestimmt.

Der Kopfsatz der Sinfonie Nr. 30, die in zwei Handschriften den Titel "Alleluja" trägt¹³ und vielleicht am Ostersonntag 1765 aufgeführt wurde, verwendet nicht nur im Hauptsatz, sondern auch, leicht abgewandelt, im Seitensatz (T. 21ff. bzw. 65ff.) und in der Durchführung ein in der Osterwoche gesungenes Alleluja, das in den Brixener *Compendiosa* von 1806 in recht gut übereinstimmender Fassung vorliegt.¹⁴ Am Beginn der Exposition ist die Allelujamelodie zur die Oberstimme austerzenden Begleitstimme degradiert.

Am Anfang des zweiten Satzes der Sinfonie Nr. 26 ist die liturgische Melodie in der zweiten Violine unauffällig zwischen die fließende, reich ausgezierte Melodiestimme und den in Achteln continuoartig sich bewegendem Baß eingefügt. Einzige Hinweise darauf, daß dieser "Füll"-Stimme ein besonderer Status zukommt, sind die Verdopplung durch die erste Oboe – die im Stimmensatz aus dem Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg die ausdrückliche Bezeichnung "Solo lamentatio" trägt¹⁵ – und das hartnäckige Festhalten am a^1 am Ende von T. 5 und 6, wo der Außenstimmensatz einen Wechsel etwa zum b^1 bzw. g^1 nötig machen würde. Andere als dem Lamentationston zugehörige melodische Substanz taucht im ganzen Satz nicht mehr auf.

H.C. Robbins Landon sieht in Haydns Verwendung von kirchlichen Melodien – aber auch von slawischen Volksliedern – einerseits einen Versuch, jene Melodien, die auf dem vorklassischen Fortspinnungstypus basieren, durch symmetrische Melodiegebilde zu ersetzen¹⁶ – nachdrücklich weist er deshalb auf die durch Pausen vollzogene symmetrische Teilung des Allelujas im Kopfsatz der Sinfonie Nr. 30 hin¹⁷ –, und andererseits eine Möglichkeit, die sinfonische Form zu erweitern und zu bereichern.¹⁸ Schließt man sich einmal der verbreiteten, aber zweifelsohne angreifbaren Vorstellung an, Haydns Sinfonien aus den sechziger Jahren seien mit ihrer kühnen Experimentierlust¹⁹ gleichsam ein Durchgangsstadium zu einem späteren, ausgereiften Haydn'schen "Sinfonie-Stil", so lassen sich die beiden soeben charakterisierten Gruppen von Sinfoniesätzen folgendermaßen voneinander abgrenzen:

1. Die Kopfsätze aus den Sinfonien Nr. 22 und 26 steigern durch die Verwendung einer rhythmisch bzw. melodisch starren, choralartigen bzw. liturgischen Melodie den Kontrast zwischen Haupt- und Seitensatz – einen Kontrast, wie er von den Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts zwar als verbindlich für den Sonatenhauptsatz vor-

geschrieben wird und sich in früheren Sinfonien Haydns auch ausgeprägt findet (z.B. Sinfonie Nr. 20, T. 1ff. und T. 36ff.), wie er aber für Haydns späte Sinfonien kaum noch Bedeutung hat.

2. Der Kopfsatz aus der Sinfonie Nr. 30 und der langsame Satz aus der Sinfonie Nr. 26 verkörpern hingegen eine Konzeption, die für Haydns Spätwerk charakteristisch ist. Für diese Konzeption ist weniger die Reduzierung bzw. Vereinheitlichung der Themengestalten – die oft als "Monothematik" apostrophiert wird – ausschlaggebend als ein durch solches Reduzieren gleichsam nötig werdendes und auf dem Hintergrund vereinheitlichender Thematik auch besonders plastisch in Erscheinung tretendes zielgerichtetes kompositorisches Geschehen. Veränderungen an Themen oder Motiven dienen in einem solcherart angelegten Satz weniger der Abwechslung als dem folgerichtigen Hinführen auf die am Ende des Satzes auftretenden kompositorischen Konstellationen. Daß der Kopfsatz aus der Sinfonie Nr. 30 und der langsame Satz aus der Sinfonie Nr. 26 zu den ersten Kompositionen gehören, die ein solches zielgerichtetes Satzgeschehen aufweisen, rechtfertigt es wohl, sich mit diesen beiden Sätzen eingehender zu befassen.

Der Anfang des Kopfsatzes aus der Sinfonie Nr. 30 hat eine symmetrische Anlage. Mit einer Tonika in T. 8 werden vier Zweitaktgruppen, die zu je zwei einander gleichen und deren dritte den überleitenden Sechzehntellauf aus erster und zweiter Gruppe noch einmal aufgreift, beendet. Mit diesem Aufbau folgt Haydn zunächst einmal der Allelujamelodie, die auf den Silben "-le-" und "-lu-" jeweils denselben Melodieverlauf bringt; indem Haydn aber auch die Takte 5/6 – mit der letzten Phrase des Allelujas – noch einmal wiederholt, gibt er der symmetrischen Gliederung die Priorität gegenüber dem ohnehin nicht hörbaren Cantus firmus. Allerdings überzeugt diese Gliederung nicht ganz, fehlt doch in diesen acht Takten durch das bloße Reißen von Wiederholungen und das rhythmisch gleiche Schließen aller Taktgruppen auf der Tonika eine Vordersatz-Nachsatz-Spannung.²⁰ Auch in T. 8-13 bleibt der Satz harmonisch starr (Tonikafanfare, ab T. 10 mehrfaches Wechseln zwischen Tonika und Dominante), und erst der Triller in T. 13 gibt einen harmonischen Impuls, der eine konventionelle Bestätigung der Dominanttonart einleitet. Ab T. 21 erklingt ein Seitensatz, der von der Thematik her nicht sonderlich originell wirkt: ein kreisender zweitaktiger Melodiebogen, der noch einmal in Moll wiederholt wird (T. 23/24) und von dem anschließend der erste Aufstieg vom Grundton zur Terz abgespalten und sequenziert wird (T. 25-27, ähnlich auch T. 30-32). Daß gewisse Bezüge zum Hauptsatz bestehen – gleiche Bewegung der Kerntöne im ersten Takt, Triller auf der Taktzwei –, ist kaum wahrnehmbar.

Erst Durchführung und Reprise geben dieser scheinbar einfallslosen Exposition ihren Sinn. In der Durchführung werden der Hauptsatz (T. 38ff.) und die aus dem Seitensatz abgespaltenen drei aufsteigenden Töne (T. 47-53) eng aneinandergerückt, so daß dadurch die Ähnlichkeit zwischen Haupt- und Seitensatz auffälliger wird. Diese Ähnlichkeit nun wird in der Reprise plakativ zur Schau gestellt, indem der Hauptsatz, der durch den Verzicht auf die ursprüngliche, um eine Terz höher liegende Melodiestimme ohnehin dem Seitensatz melodisch stark angeglichen wird, unmittelbar vom –

nun ja auch in der gleichen Tonart stehenden – Seitensatz gefolgt wird. Trotz dieser Annäherung besteht ein großer funktionaler Kontrast zwischen den beiden Abschnitten. Der erste Abschnitt erinnert mit dem Wechsel zwischen den das Alleluja bis auf die Schlußtöne exakt zitierenden Bläsern und den Streichern an jene Sinfonieanfänge, bei denen zweimal eine Tonikafanfare der Blechbläser eingearbeitet ist, bevor der Satz in Gang kommt.²¹ Dadurch, daß gegenüber der Exposition die cantus-firmus-fremde Wiederholung der dritten Taktgruppe entfällt und der Abschnitt zur Dominante führt, fehlen nun auch symmetrische Rundung und harmonische Abgeschlossenheit. Somit haben die Takte 58-64 vorbereitenden, eröffnenden Charakter; erst mit dem nächsten Abschnitt, mit dem "Seiten"satz ab T. 65ff., ist das Zentrum der Reprise erreicht. Der Seitensatz selbst gewinnt durch die vorausgehende zielstrebige Vorbereitung gegenüber der Exposition an Profil. Die Allelujamelodie erfährt also in diesem Satz eine völlig unerwartete Behandlung: Sie entsteht gleichsam erst mit Hilfe des Seitensatzes, aber in dem Moment, in dem sie an formal wichtiger Stelle in unüberhörbarer Bläserinstrumentierung erstmals wirklich präsent ist, steht sie in einem Kontext, der ihr nurmehr vorbereitende Funktion zubilligt.

Die für den Kopfsatz der Sinfonie Nr. 30 gegebene Beschreibung läßt sich in ihren Grundzügen auf den langsamen Satz der Sinfonie Nr. 26 übertragen: Auch hier ist die liturgische Melodie am Anfang des Satzes versteckt, tritt aber am Satzende als eigenständiger, ja hier sogar als wichtigster Part hervor. Die Zwischenstufen, die zum Ziel führen, sehen hier aber selbstverständlich anders aus. Auf den ersten Abschnitt, der den Lamentationston in die Mittelstimme verlegt und durch eine melodios geführte und rhythmisch fein ausgearbeitete Oberstimme sowie durch klangliche Fülle und häufige einschmeichelnde Terzen- oder Sextenführung zwischen den Stimmen eher kammermusikalischen Charakter erhält, folgt ein Abschnitt (T. 17-23), der durch die Reduzierung auf Zweistimmigkeit und die durchgängigen, zunächst vor allem repetierenden Triolen in der Oberstimme in stärkstem Kontrast zum vorausgehenden Teil steht. Wenn in den folgenden Takten (ab T. 24) die Lamentationsmelodie aus T. 1-13 – wiederum als Mittelstimme, nunmehr aber gar noch um eine Quart abwärts transponiert – und die triolischen Repetitionen gekoppelt werden, ist das einzige Bindeglied zwischen diesen völlig gegensätzlichen Haltungen der gleichmäßig in Achteln fortschreitende Baß. Die liturgische Melodie aber hat an Bedeutung gewonnen, vermag sie doch nun auch ohne den einhüllenden Satz zu existieren und sich sogar der Konfrontation mit den Triolen zu stellen.

Im Mittelteil des Adagios wird der Schritt vom den Lamentationston klanglich integrierenden Satz zu der Kopplung von Lamentationston und repetierenden Sechzehnteln noch einmal rascher vollzogen (T. 37ff. entspricht T. 1ff., T. 46ff. bzw. 50ff. entspricht T. 24ff.), da vom Cantus firmus jeweils nur noch die ersten sechs Töne erklingen. Noch einmal erfährt die liturgische Melodie einen Bedeutungszuwachs: In T. 46-48 ist sie zur höchsten Stimme geworden.

Das einzige Forte und die einzige längere Pause des Satzes und eine breit vorbereitete, auf drei Takte gedehnte und sich dadurch vom bisherigen, eher generalbaßmäßigen Klanggeschehen abhebende Dominante (T. 55-57) setzen einen Doppelpunkt, nach dem in einer Art Reprise das Ergebnis der bisherigen Versuche, der

Lamentationsmelodie zu Eigenständigkeit zu verhelfen, präsentiert wird. Die liturgische Melodie selbst gewinnt nun durch Veränderungen (T. 64-74) und Dehnungen (T. 75/76) an Umfang und durch das Unisonospiel beider Oboen und die Stützung durch die – erstmals in diesem Satz beteiligten – Hörner an Volumen; kurzzeitig ist sie auch höchste Stimme (T. 61/62). Vor allem aber ändert sich das Verhältnis zu den anderen Stimmen. Der Lamentationston wird nun zum Zentrum,²² dem sich die übrigen Stimmen begleitend zugesellen. Allerdings besitzen die "begleitenden" Stimmen – Kennzeichen einer typisch sinfonischen Faktur bei Haydn – große Eigenständigkeit: Die Bässe tupfen die Basistöne für einfachste und großflächig angelegte Kadenzvorgänge und distanzieren sich damit endgültig von der Generalbaßhaltung der Exposition, die Bratschen beginnen mit einem achttaktigen achsenartigen Halteton, die zweiten Violinen umspielen die Achsentöne der Bratschen mit regelmäßigen Dreiklangsbrechungen, und die ersten Violinen schließlich setzen zwar bei den beiden Choralschlußwendungen (T. 60 und 79/80) ihre vielfach repetierenden Sechzehnteltriolen fort, funktionieren sie aber durch das häufige Pausieren auf dem ersten von sechs Sechzehnteln zu nachschlagend auf die Bässe bezogenen Begleitfiguren um.

In den beiden beschriebenen Sätzen ist also die "Reprise" nicht mehr nur tonal abweichende Wiederholung des Satzanfangs – wie sie freilich bei Haydn auch in früheren Sinfonien nur selten ganz exakt zu finden ist²³ –, sondern stellt ein Ziel dar, das über verschiedene folgerichtig angeordnete Zwischenstufen erreicht wird. Während spätere Sinfonie- und Streichquartettsätze mit einem zielgerichteten Satzgeschehen normalerweise ein satzinmanentes Problem zum Ausgangspunkt dieses Satzgeschehens machen, wird in diesen beiden frühen Sätzen der Impuls für den zielgerichteten Ablauf von außen herangetragen: durch die Hereinnahme einer in einem Sinfoniesatz eigentlich deplaziert erscheinenden und letztlich nicht integrierbaren liturgischen Melodie. In beiden Sätzen wird die Balance zwischen liturgischer Melodie und sinfonischer Faktur im Lauf des Satzes verändert. Am Anfang beider Sätze ist ein größtmögliches Verschmelzen beider Sphären beabsichtigt, das aber nur über ein Verstecken der liturgischen Melodie bewerkstelligt werden kann und zur Folge hat, daß auch der sinfonische Duktus nicht voll ausgeprägt ist. In der Reprise hingegen sind die jeweiligen Eigenarten der beiden Sphären respektiert. Indem im Laufe des Satzes auf diese Konstellation hingeführt wird, erscheint sie trotz des starken Kontrastes zwischen liturgischer Melodie und sinfonischer Faktur als folgerichtig. Vielleicht war es gerade die aus der Verbindung von Sinfonie und sinfoniefremdem Material resultierende Spannung – die Unmöglichkeit, diese Spannung zu beseitigen, aber die Möglichkeit, sie innerhalb eines Satzes auf unterschiedliche Weise zu gestalten –, die Haydn – erstmals 1765 – dazu anregte, einem Satz Zielgerichtetheit zu geben.²⁴

1 Österreichische Musikzeitschrift 9, 1954, S. 119-126.

2 a.a.O., S. 121.

3 Haydn, Chronicle and Works IV: Haydn: the years of "The creation" 1796-1800, London 1977, S. 151. Siehe allerdings auch die Wiederholung der erstgenannten Aussage in: Haydn, Chronicle and Works I: Haydn the early years 1732-1765, London 1980, S. 569.

- 4 Siehe dazu Landon, Haydn. Chronicle and Works IV, a.a.O., S. 151f.
- 5 Siehe Landon, Haydn. Chronicle and Works IV, a.a.O., S. 438.
- 6 Ebd.
- 7 Landon, Haydn. Chronicle and Works IV, a.a.O., S. 607.
- 8 Siehe Landon, Die Verwendung gregorianischer Melodien in Haydns Frühsymphonien, a.a.O., S. 119.
- 9 Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hg. v. H. C. Robbins Landon, Bd. IV, Wien 1967, Anmerkungen S. XXII.
- 10 Landon - siehe Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, Bd. II, Wien 1964, Vorwort S. X - will auch im Trio der Sinfonie Nr. 80 das Incipit des Lamentationstones erkennen.
- 11 Ein solch ausgeprägter Gegensatz - "Choral" gegen Unisono, Seitensatz gegen "Choral" - ist für Choralvorspiele ungewöhnlich. Siehe jedoch Landon, Haydn. Chronicle and Works I, a.a.O., S. 566, der den Satz als "a kind of chorale prelude" bezeichnet. Außerdem vergleicht Landon das mehrfache, auf verschiedenen Tonhöhen erfolgende Auftreten des "Choral"-Dreiklanges mit der Abfolge Vivaldischer Konzertritornelle.
- 12 Siehe H. C. Robbins Landon, Haydn. Chronicle and Works II: Haydn at Eszterháza 1766-1790, London 1978, S. 291.
- 13 Siehe Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hg. v. H. C. Robbins Landon, Bd. III, Wien 1965, Anmerkungen S. XVII.
- 14 Siehe dazu und zur Datierung Landon, Haydn, Chronicle and Works I, a.a.O., S. 569.
- 15 Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, Bd. II, a.a.O., Anmerkungen S. XXXI.
- 16 Die Verwendung gregorianischer Melodien in Haydns Frühsymphonien, a.a.O., S. 119.
- 17 Haydn. Chronicle and Works I, a.a.O., S. 569 und S. 121.
- 18 Ebd. S. 119f.
- 19 Siehe z.B. Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, Bd. II, a.a.O., Vorwort S. IXf. und Bd. III, a.a.O., Vorwort S. IXf.
- 20 Vgl. hingegen die Kopfsätze der Sinfonien Nr. 17, T. 1-8, und Nr. 29, T. 1-18, wo erst die dritte Zwei- bzw. Viertaktgruppe die erste wieder aufgreift und die vierte Taktgruppe gegenüber der zweiten entschiedener schließt. Vgl. auch die harmonisch beantwortenden Takte 5-8 im Kopfsatz der Sinfonie Nr. 20.
- 21 Besonders häufig findet sich solche Faktur, meist allerdings mit ausgedehnterem Einwurf zwischen den beiden Fanfaren, bei Mozart, z.B. in der Sinfonie KV 128. Bei Haydn zeigen etwa die Sinfonien Nr. 76, 81 und 95, aber auch langsam beginnende Sinfonien wie Nr. 96 und 102 ähnliches Verhalten.
- 22 Landon, Haydn. Chronicle and Works II, a.a.O., S. 293 sieht hingegen nur als wichtig an, daß "Haydn has saved his orchestral colour for the end". Ähnlich hebt James Dack, Haydn's "Lamentation" Symphony and the Lamentations of Gregor Joseph Werner, Haydn Society of Great Britain Newsletter 2, 1980, S. 5-9, hervor: "Haydn reserves his full instrumental resources until this point in the movement" (S. 8). Ansonsten bescheinigt er dem Satz nur, daß "here Haydn achieves a new expressive power by reference to liturgical tradition" (S. 9).
- 23 Nahezu exakte Wiederholung im Kopfsatz der Sinfonie Nr. 27; vor allem in den Überleitungspartien stärker veränderte Reprise z.B. in den Kopfsätzen der Sinfonien Nr. 17 und 20; stärkere Veränderungen bei der Reprise des Hauptsatzes z.B. im Kopfsatz der Sinfonie Nr. 24.
- 24 Vor 1765 hat Haydn dieses kompositorische Prinzip der Zielgerichtetheit noch nicht verfolgt. Aus dem Jahre 1765 jedoch gibt es einen weiteren Sinfoniesatz, der die Einbeziehung sinfoniefremden Materials - eines Hornsignals - dazu ausnutzt, ein folgerichtiges Satzgeschehen zu etablieren: den Kopfsatz der Sinfonie Nr. 31. Der Prozeß läuft hier von einer anfänglichen Isolierung des Fremden zu einer Integration; das Hornsignal wird mit melodischen Elementen verbunden. Dem ebenfalls ein Hornsignal einbauenden Kopfsatz der Sinfonie Nr. 72 fehlt hingegen eine Ausrichtung auf ein kompositorisches Ziel. Dieser Befund unterstützt Landons Meinung, die Sinfonie sei vor dem Jahre 1765, wahrscheinlich 1763, entstanden (Haydn. Chronicle and Works I, a.a.O., S. 564).