

Reinhard Strohm

Haydns offene Satzstruktur und die klassizistische Theorie von Heinrich Christoph Koch

In: Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt. Hrsg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 8. Tutzing, Hans Schneider 2013, S. 287 – 309.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

This work may only be used for personal, non-commercial purposes. Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.

The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.

Reinhard Strohm

Haydns offene Satzstruktur und die klassizistische Theorie von Heinrich Christoph Koch

Das 21. Jahrhundert scheint dem 20. bisher noch nicht in jeder Beziehung gleichgekommen zu sein. Die Beschäftigung mit Haydns Satzstrukturen, und überhaupt mit musikalischer Analyse, war vor 20 bis 30 Jahren wesentlich beliebter und in der Öffentlichkeit anerkannter als sie es heute ist. Mit dem „cultural turn“ hat sich dieses Blatt gewendet. Jedoch scheinen kritische Rückblicke auf das 20. Jahrhundert, und generell auf die Vergangenheit, zu einer wichtigen Aufgabe des 21. Jahrhunderts zu werden. In unserem Zusammenhang stellt sich zum Beispiel die Frage, ob wir heute über Haydns Satzstrukturen anders urteilen sollten, ja anders urteilen können, als noch vor 20 bis 30 Jahren¹.

Damals herrschten, so weit ich sehe, in der Analyse historischer Musik zwei kontrastierende Methoden. Die eine, strukturalistische, entwickelte unablässig sogenannte „Modelle“ musikalischer Verläufe oder Architekturen, die auf allgemeine Strukturprinzipien rekurrerten oder die Transformierbarkeit der Sprachen einzelner musikalischer Werke demonstrierten, wenn nötig ohne Rücksicht auf historische Differenzen. Diese Methode war werkästhetisch orientiert, insofern sie das Komponierte kaum je mit einem „zu Komponierenden“ verglich. Die andere, historistische Auffassung versuchte umgekehrt das Intentionale, Persönliche und Kommunikative am Werk zu erfassen. Diese historistische Kritik behielt gegenüber der strukturalistischen die Oberhand, auch indem sie es erlaubte, musikalische Texte vorzugsweise von einer zeitgenössischen Perspektive her zu interpretieren. Zur Erklärung der Wiener klassischen Musik wurden Musiktheorie, Musikpädagogik und allgemeine Ästhetik des 18. Jahrhunderts gegen spätere Deutungen ins Feld geführt; Paradigmen des 19. Jahrhunderts wie das der Sonatenform oder sogar das der musikalischen Klassik wurden zunehmend entkräftet. Die Grenzen der rein werkästhetischen Analyse wurden überschritten.

¹ Für wertvolle Kritik an einer ersten Fassung dieses Referats bin ich Herbert Seifert zu Dank verpflichtet.

Die Strategie, Musik aus der theoretischen Perspektive ihrer eigenen Zeit zu betrachten, hat ihr Potential vielleicht noch nicht erschöpft. Sie zeigt, durch welche Alternativen sich eine heutige Auffassung erst noch durcharbeiten hätte. Aber sie bleiben Alternativen, können nicht Grundlagen werden. Dies gilt auch für die Formtheorie von Heinrich Christoph Koch, deren historisch-analytische Bedeutung seit den 1950er Jahren zunehmend betont worden ist². Denn wenn schon die Theorie des 19. und früheren 20. Jahrhunderts nur noch mit Bedenken auf die Musik des 18. Jahrhunderts angewendet werden kann, so gibt es andererseits viele Argumente dafür (von denen einige hier genannt werden sollen), dass Haydn auch nicht so komponierte, wie sein Zeitgenosse Koch es dargestellt hat. Wir müssen versuchen, ein dem 21. Jahrhundert entsprechendes Verständnis von Haydns Musik doch wieder aus kritisch verwendeten Fragmenten der gesamten Moderne zusammenzuziehen. Denn auch in der Anwendung auf Haydn scheint sich das Urteil von Carl Dahlhaus zu bestätigen³:

Kochs Formbegriff ist [...] zu eng, als daß eine schlichte Übernahme und analytische Anwendung sinnvoll wäre. Anders ausgedrückt: Man braucht, um die Realität des 18. Jahrhunderts begreifen zu können, die Theorien des 19. Jahrhunderts nicht zu vergessen und darf es nicht einmal. Erst dadurch, dass man frühere und spätere Konzeptionen – im Bewusstsein ihrer geschichtlichen Lage und Bedingtheit, ihrer ästhetischen Implikationen und ihrer pädagogischen oder historiographischen Zielsetzungen – gleichsam zueinander in Konfiguration bringt, kann man überhaupt hoffen, zu Begriffen zu gelangen, durch die sich vergangene musikalische Wirklichkeit in einer Weise erschließt, die als „zweite Unmittelbarkeit“ – als eine durch ein Labyrinth von Vermittlungen hindurch erreichte Nähe zur Sache – gelten darf.

*

² Vgl. Arnold Feil, Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch, Heidelberg 1955; Leonard G. Ratner, Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure, in: *The Musical Quarterly* 42 (1956), S. 439–454; Peter Benary, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts (Jenaer Beiträge zur Musikforschung 3), Leipzig 1961; Gudrun Henneberg, Theorien zur Rhythmik und Metrik (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 6), Tutzing 1974; Carl Dahlhaus, Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978), S. 155–177.

³ Ebenda, S. 156.

Der „Versuch einer Anleitung zur Composition“ des Rudolstädter Kammermusikern Heinrich Christoph Koch ist die umfangreichste deutschsprachige Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts⁴. Sie setzt die drei großen „Versuche“ der Jahrhundertmitte von Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart voraus, sowie die Schriften von Friedrich Wilhelm Marpurg und die Kompositionslehren von Joseph Riepel und Johann Philipp Kirnberger⁵. Während Koch im ersten Band musikalische Elemente wie Tonarten, Akkorde und Kontrapunkt erklärt (also „Grammatik“), behandelt er im zweiten und dritten Band die Kompositionstechnik im Sinne einer Syntaxlehre als Anleitung für werdende Komponisten. Hiermit knüpft der Autor, außer an Riepel, trotz gewichtiger Unterschiede auch an Johann Matthesons „Vollkommenen Capellmeister“⁶ an. Bedeutsam ist schließlich der Einfluss der Ästhetik von Johann Georg Sulzer und indirekt der Enzyklopädisten. Koch illustriert seine Geschmacksurteile und Theorien mit zahlreichen Musikbeispielen, die er zum Teil ad hoc komponiert, zum Teil den Werken deutscher Komponisten des mittleren 18. Jahrhunderts entnimmt. Joseph Haydns Musik erscheint bei Koch relativ oft, meist aber nur mit ganz frühen Menuetten; Haydns jüngste erwähnte Komposition ist der zweite Satz der Symphonie Hob. I:42 von 1771⁷.

Das internationale Interesse an Kochs Werk als Pforte zum zeitgenössischen Verständnis der musikalischen Klassik wuchs besonders in den 1980er Jahren. Ein wichtiges Hilfsmittel war die Edition und Übersetzung großer Teile des Werkes durch Nancy Kovaleff Baker⁸.

⁴ Heinrich Christoph Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, 3 Bde., Rudolstadt und Leipzig 1782, 1787 und 1793 (Reprint Hildesheim 1969).

⁵ Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, Koch, Heinrich Christoph, in: MGG, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 10, 2003, Sp. 371–377.

⁶ Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will, Hamburg 1739 (Reprint Kassel 1954).

⁷ Vgl. Gudrun Henneberg, Heinrich Christoph Kochs Analysen von Instrumentalwerken Joseph Haydns, in: HST IV/2 (1976), S. 105–112.

⁸ Heinrich Christoph Koch, Introductory Essay on Composition. The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4, hrsg. von Nancy Kovaleff Baker, New Haven und London 1983; Nancy Kovaleff Baker und Thomas Christensen (Hrsg.), Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment. Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch, Cambridge 1995, S. 111–204 (Einleitung und Übersetzung des „Versuchs“, Bd. 2). Vgl. auch Nancy Kovaleff Baker, From „Theil“ to „Tonstück“. The Significance of the „Versuch einer Anleitung

Elaine Sisman entdeckte in der Theorie der Erweiterung und Verlängerung eines ursprünglichen Gedankens ein Gestaltungsprinzip, das in den Variationssätzen Haydns wiederzufinden sei⁹. Wolfgang Budday befragte Kochs „Versuch“ nach den „Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik“; Hermann Forschner wandte Kochs Prinzipien direkt analytisch auf Haydns Musik an, auffallenderweise auch auf späte Werke¹⁰. Andere äußerten Zweifel an der Relevanz des Buches für die Klassikeranalyse, denn obwohl Koch im „Versuch“ auf Wolfgang Amadeus Mozarts „Haydn-Quartette“ hinweist¹¹ und in seinem „Musikalischen Lexikon“¹² seine Beschreibung der Konzertform hinsichtlich Mozarts etwas revidiert, bleibt unbestreitbar, dass seine im „Versuch“ niedergelegte Formtheorie die Wiener klassische Musik seit ca. 1780 nicht berücksichtigt¹³. Kritiker monierten außerdem innere Widersprüche, die Unentschiedenheit des Autors zwischen theoretischer Definition und Gefühlsurteil und die offenkundige Unvollständigkeit oder Unausgereiftheit seines ganzen Systems aus der Sicht der Riemann'schen Reinterpretation¹⁴. Markus Waldura hat zwischen inneren Problemen und den z.T. von Hugo Riemann beeinflussten Modernisierungen zu unterscheiden versucht und ein originaleres – aber darum

zur Composition“ by Heinrich Christoph Koch, Diss., Yale University 1975; Dies., *The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8 (1977), S. 183–209.

⁹ Elaine R. Sisman, *Small and Expanded Forms. Koch's Model and Haydn's Music*, in: *The Musical Quarterly* 68 (1982), S. 443–475; Dies., *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, Mass., und London 1993.

¹⁰ Wolfgang Budday, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik anhand der zeitgenössischen Theorien von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel u.a. 1983; Hermann Forschner, *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs (Beiträge zur Musikforschung 13)*, München und Salzburg 1984.

¹¹ Koch, *Versuch*, Bd. 3, S. 326f.

¹² Ders., *Musikalisches Lexikon*, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält, Frankfurt a.M. 1802.

¹³ Günther Wagner, *Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (1984), S. 86–112, hier S. 86, vermerkt, dass Koch für ein älteres Stilideal einsteht, vertreten durch C.G. Scheinpflug, den frühen Haydn, C.P.E. Bach, C.H. Graun, C. Ditters von Dittersdorf, D.G. Türk, A. Rosetti, I. Pleyel, F. Benda, J.J. Quantz, J.A. Hiller, F.A. Hoffmeister und andere. Wagner sieht einen Grund für die historische Bedeutung Kochs darin, „dass er sich theoretisch mit einer Musik auseinandersetzt, deren wissenschaftliche Durchdringung auf der Basis gültiger Begriffsbildung uns noch nicht zufriedenstellend gelungen ist“ (ebenda).

¹⁴ Vgl. zusammenfassend Hinrichsen, Koch, Sp. 376.

auch widersprüchlicheres – Bild der Koch'schen Vorstellungen gezeichnet¹⁵. Was noch zu fehlen scheint, ist Klarheit darüber, inwiefern Kochs zentrale Theorie, die Lehre von der Beschaffenheit, den Erweiterungen und den Verbindungen der melodischen Teile, für die Analyse der Wiener klassischen Musik im konkret-musikalischen Detail hilfreich wäre.

ANLAGE UND AUSFÜHRUNG

Elaine Sisman beobachtet in Kochs „Versuch“ die Vorstellung eines hierarchischen Verhältnisses zwischen kleineren und größeren Einheiten („small and expanded forms“)¹⁶. Dieses Verhältnis fasst sie als ein genetisches auf: Indem Koch – wie sein Vorgänger Joseph Riepel – kleinere Formen als „Vorbilder“ für größere anspreche, meine er das kompositorische Vorgehen selbst. Wenn er mit Beispielen beschreibt, wie kurze geschlossene Phrasen („enge Sätze“) „verlängert“ werden können – nämlich durch Wiederholungen, Einschaltungen, Variationen und „Vervielfältigungen der Absatzformeln und Cadenzen“ – dann ist das für Sisman ein Rezeptbuch gerade der Haydn'schen Erweiterungstechnik („expansion technique“), die sie an zwei Fällen Haydn'scher Umarbeitungen nachweisen kann¹⁷.

Im zweiten Band des „Versuchs“¹⁸ finden wir tatsächlich eine Passage, die nahelegen könnte, dass Koch etwas dem wirklichen Kompositionsvorgang seiner Zeit Analoges beschreibt. Diese didaktisch formulierte, jedoch wenig detaillierte Erläuterung knüpft an die allgemeine Ästhetik der Epoche an, vor allem an Johann Georg Sulzer¹⁹. Sie lässt sich als *k l a s s i z i s t i s c h* bezeichnen: Entsprechend den klassischen Rhetoriklehren soll sich der Komponist

¹⁵ Markus Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts (Musikwissenschaftliche Publikationen 21), Hildesheim u.a. 2002, besonders S. 99–106, 169ff.

¹⁶ Sisman, Small and Expanded Forms.

¹⁷ Ebenda, S. 459–470.

¹⁸ Koch, Versuch, Bd. 2, S. 51ff.

¹⁹ Vgl. Jürgen Neubacher, „Idee“ und „Ausführung“. Zum Kompositionsprozess bei Joseph Haydn, in: Archiv für Musikwissenschaft 41 (1984), S. 187–207. Die von Georg August Griesinger (vgl. Neubacher, „Idee“ und „Ausführung“, S. 197ff.) beschriebene Konzeption der „Idee“ in Haydns Kompositionsvorgang ist meines Erachtens mit Kochs „Anlage“ nicht gleichzusetzen und der gesamte Vorgang ist dem Koch'schen Schema nur in den allgemeinsten Umrissen vergleichbar.

zuerst eine „Anlage“ des Tonstücks schaffen, die er dann durch „Ausführung“ und schließlich „Ausarbeitung“ vervollständigt (was ungefähr den Stufen *dispositio* – *elocutio* – *ornamentatio* der Rhetorik entspricht)²⁰. Sowohl die Melodie als auch die dazugehörige Harmonie muss in der Anlage vollständig geplant sein, einschließlich sogar des Dissonanzgrads der Begleitung. Die Anlage, so betont Koch, muss aber bereits alle Gedanken und deren Verbindungen in der richtigen Auswahl und Reihenfolge enthalten; jedenfalls müssen der Anfang und das Ende der Komposition (bzw. des Formteils) bereits enthalten sein (während man sich den Kompositionsprozess auch in gewissen Fällen als von Anfang zu Ende fortschreitend vorstellen könnte). Koch verdeutlicht diese Empfehlungen mit einem Hinweis auf die „*Ars poetica*“ von Horaz²¹. Es sei

Behutsamkeit, vorzüglich aber ein feiner Geschmack nöthig, damit man keinen Gedanken als Nebengedanken mit den Haupttheilen des Ganzen verbindet, welcher unter den vorhandenen Umständen nicht schicklich damit verbunden werden kann. Versieht man es in diesem Stücke, so fällt man in den Fehler, welchen Horaz gleich zu Anfange seiner Dichtkunst beschreibt²².

Als Notenbeispiel für eine solche Anlage dient eine Arie von Graun, auf zwei Systemen notiert und der Länge nach von 143 auf 22 Takte reduziert²³. Jedoch erklärt Koch diesen reduzierten Satz nicht als tatsächliches Anfangsstadium des Graun'schen Kompositionsvorgangs. Es handelt sich um ein Modell: Koch bietet später²⁴, ähnlich wie schon sein Vorgänger Riepel, lernenden Komponisten kurze Modellsätze in einer Art Rezeptbuch („1. Übung“, „2. Übung“) für Manipulationen an, durch die sie in verschiedenen Werk-Zusammenhängen zu längeren Ausarbeitungen gelangen können²⁵.

²⁰ Genaueres bei Dahlhaus, *Der rhetorische Formbegriff*; Ian Bent, *The Compositional Process in Music Theory 1713–1850*, in: *Music Analysis* 3 (1984), S. 29–55.

²¹ Koch, *Versuch*, Bd. 2, S. 100f.

²² Nämlich mit dem abschreckenden Beispiel des Monstrums aus Menschenkopf, Pferdehals, Vogelleib und Fischschwanz, das der schlechte Poet zusammenstellt.

²³ Carl Heinrich Graun, „Der Tod Jesu“ (1755), Arie „Ein Gebeth um neue Stärke“. In Baker und Christensen, *Aesthetics*, lassen die Herausgeber dem Koch'schen Beispiel (Example 1a, S. 164) noch einen vollständigen Abdruck der Graun'schen Arie folgen (Example 1b, S. 164–172), der bei Koch fehlt; er verweist aber in seiner Besprechung (Bd. 2, S. 63) auf Stellen der vollständigen Version und diskutiert ferner den B-Teil. Vgl. auch Bakers Kommentar, ebenda S. 124ff.

²⁴ Koch, *Versuch*, Bd. 3, S. 153–230.

²⁵ Hierzu vgl. besonders Sisman, *Small and Expanded Forms*, S. 446–452 mit Notenbeispielen.

Die Idee eines kurzen Satzes als Grundmodell oder Kern eines Tonstücks könnte nicht nur kompositionsdidaktisch oder analytisch, sondern auch philosophisch oder historisch verstanden werden. Eine naturphilosophisch-organizistische Anschauung, etwa entsprechend Johann Wolfgang von Goethes Theorie der Urpflanze oder dem romantischen Bild der Entfaltung des Werkes aus einem Urkern, ist bei Koch zwar nicht direkt nachweisbar; doch könnten ihm solche Anschauungen sehr wohl zugänglich gewesen sein. Eine historische Anwendung dieser Idee finden wir in Wilhelm Fischers Aufsatz zur Entwicklung der Wiener klassischen Musik, der Kochs Modelltheorie einen Hintergrund gibt²⁶. Fischer beschreibt nämlich den „Liedtypus“ des frühen 18. Jahrhunderts (eine kurze, geschlossene Art von Periode) als den historisch-genetischen Ausgangspunkt der klassischen Satzformen. Also nicht der einzelne Komponist, sondern die ganze Kompositionsgeschichte hätte jene Erweiterungen und Verlängerungen vollzogen, die Riepel und Koch jungen Musikern zum Erlernen empfehlen.

Die Koch'sche Beschreibung des Kompositionsvorgangs – sei sie nun real oder modellhaft zu verstehen – sei hier nicht an ihrer didaktischen Effizienz für angehende Komponisten gemessen, sondern an ihrer analytischen Pertinenz für ein fertiges Werk Joseph Haydns: dem von Koch in extenso abgedruckten und in einigen Details besprochenen *Andantino e cantabile* der Symphonie Hob. I:42 von 1771 (Notenbeispiel 1)²⁷.

In diesem Satz finden sich tatsächlich viele Wiederholungen, Variationen, Einschübe und „Progressionen“ (Sequenzen), die Koch sicherlich dazu ermutigt haben, ihn als sein umfangreichstes Notenbeispiel zu verwenden. Die entscheidenden Fragen sind: Hat Haydn den Satz in der Weise komponiert, wie es die Koch'sche Formtheorie sehen will? Kann der Satz analytisch-musikalisch verständlich werden, wenn man seine Struktur als Erweiterung einer festgelegten Grundform auffasst? Sisman hat in ihrem Buch über die klassische Variation, von den Hypothesen ihres genannten Aufsatzes ausgehend, in der Tat ein 16taktiges Modell rekonstruiert,

²⁶ Wilhelm Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: Studien zur Musikwissenschaft 3 (1915), S. 24–84.

²⁷ Koch, Versuch, Bd. 3, S. 179–190, mit späteren Erläuterungen, passim; hier wiedergegeben nach Koch, Introductory Essay, S. 142–147. Vgl. Joseph Haydn, Sinfonien 1767–1772, hrsg. von C.-G. Stellan Mörner (JHW III/4), München und Duisburg 1966, S. 55–60; Kritischer Bericht, ebenda 1969.

aus dem nach Koch der erste Abschnitt des Satzes entwickelt sei (Notenbeispiel 2)²⁸.

Notenbeispiel 1:

Andante cantabile

The musical score is written for piano in 3/8 time, key of D major (two sharps). It consists of six systems of two staves each. The tempo/mood is marked 'Andante cantabile'. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody in the treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a triplet of eighth notes in the fifth measure. The second system continues the melody with a fermata over the eighth measure. The third system features a fermata over the eighth measure. The fourth system starts with a measure rest in the treble staff. The fifth system includes a repeat sign in the treble staff and a 'forte' dynamic marking in the bass staff. The sixth system includes a 'p' (piano) dynamic marking in the treble staff and a 'poco f' (poco forte) dynamic marking in the bass staff.

²⁸ Sisman, Haydn and the Classical Variation, S. 86, Example 4.2.

48

55

62

68

75

83

cresc.

f

p

f

p

Joseph Haydn, Symphonie Hob. I:42, Andantino e cantabile (nach Koch, Versuch, Bd. 3, S. 179ff. bzw. Koch, Introductory Essay, S. 144f.).

Notenbeispiel 2:

The musical score is written for Violin II (V.I, II) and Violoncello/Double Bass (Va., Vc., Bs.). It consists of five systems of staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p* (piano) and *con sordino* (with mutes). Measure numbers 9, 16, 25, and 31 are indicated at the start of their respective systems. Section markers 'a (8 T.)', 'a'', 'b (4 T.)', 'b'', 'c (2 T.)', 'c'', 'c''' are placed above the staves. A bracket labeled '2. Gruppe' spans measures 31 and 32.

Measures 1-8: V.I, II plays a melodic line starting with a half note F#4, followed by eighth notes. Va., Vc., Bs. plays a bass line with eighth notes and rests. Measure 1 is marked *p* and *con sordino*. Section marker 'a (8 T.)' is above measure 8.

Measures 9-15: V.I, II continues the melodic line with sixteenth-note passages. Va., Vc., Bs. continues the bass line. Section marker 'a'' is above measure 9.

Measures 16-24: V.I, II plays a more complex melodic line with slurs. Va., Vc., Bs. continues the bass line. Section marker 'b (4 T.)' is above measure 16, and 'b'' is above measure 20.

Measures 25-30: V.I, II plays a melodic line with slurs. Va., Vc., Bs. continues the bass line. Section marker 'c (2 T.)' is above measure 25, 'c'' is above measure 27, and 'c''' is above measure 29.

Measures 31-32: V.I, II plays a melodic line with slurs. Va., Vc., Bs. continues the bass line. A bracket labeled '2. Gruppe' spans measures 31 and 32.

Reduziertes Modell der ersten 34 Takte von Hob. I:42, Andantino e cantabile (nach Sisman, Haydn and the Classical Variation, S. 86).

Sismans Modell besteht aus den tatsächlichen Takten 1–8, 17–20, 25f. und 33f. Aus diesem Material ist der Satz aber meines Erachtens nicht ableitbar. Schon deshalb, weil die Wiederholungen, Variationen und Sequenzen nicht von einem einzigen Kern ausgehen, sondern sich gegenseitig beeinflussen und im Sinne der Gesamtstruktur steigern. So erlebt der ursprünglich zweite Takt der zweiten Periode (T. 18) in Takt 22, 29 und 31 mit verschiedenen Verzierungen durch Nebentufen (his–cis–dis–e) eine eigene sekundäre Entwicklung und rhythmische Steigerung, wobei er auch noch metrisch nach vorn, nämlich auf die erste Hälfte des jeweiligen Zweitakters verschoben wird. Das Nebenthema ab Takt 34 (das in Sismans Modell des ersten Abschnitts nicht mehr berücksichtigt ist) beginnt als einfaches Pendeln zwischen Tonika und Dominante²⁹. Es übernimmt von den vorausgegangenen Wiederholungen die Bewegungsintensivierung, das heißt die vorausgegangenen Zweiunddreißigstel werden thematisiert, und ihre Fortsetzung wiederum intensiviert diesen melodisch-rhythmischen Aspekt. Der Satz entwickelt sich in einer Steigerungsbewegung; er ist nicht interne Erweiterung eines festgeschriebenen Ganzen.

²⁹ Es widerspricht der Formulierung Kochs (Versuch, Bd. 2, S. 425f.), der wiederholte Takt sei „niemals der erste Tact des Satzes, sondern einer der mittleren“, d.h. Taktwiederholungen könnten nur im Innern oder am Ende einer Periode auftreten. Im Exemplar 786 c.26 der British Library hat ein zeitgenössischer Leser auf S. 426 die Formulierung teilweise gestrichen und folgende Korrektur eingetragen: „[der Tact, welcher wiederholt wird ...] kann sowohl der erste, als einer der mittleren Tacte des Satzes seyn“.

PERIODE UND OFFENE SATZSTRUKTUR

Kochs Aussagen zur „Beschaffenheit“ und „Verbindung der melodischen Theile“ (Bd. 2, Abtheilung II, Abschnitt 2ff. des „Versuchs“) sind der Bestandteil seiner Musiktheorie, der historisch am nachhaltigsten gewirkt hat. Sein Begriff der musikalischen Periode (er verwendete ihn als Maskulinum, „der musikalische Perioden“) steht auf der Schwelle zwischen einer grammatisch-syntaktischen, also sprachanalogen, und einer musikeigenen Definition. Adolf Bernhard Marx und vor allem Hugo Riemann haben Kochs Periodenbegriff weiterentwickelt, wobei sie zwar Kochs Hauptmerkmal, das Schließen mit einer vollen Kadenz, als Kriterium beibehielten, andererseits die sprachliche Analogie durch eine musikalisch-funktionale (vor allem metrisch-harmonische) ersetzen³⁰.

Wie nützlich es hingegen war, in der Erforschung der klassischen Periodenstruktur „ad fontes“ zu gehen, zeigt sich an einem bald entdeckten Gegensatz zwischen Kochs Theorie und einem traditionellen Paradigma der Formenlehre: der Vorstellung von symmetrischer Phrasenstruktur als primärem Kennzeichen der klassischen Periode. Um ein Beispiel zu nennen: H.C. Robbins Landon urteilte über die Symphonien der Jahre 1771 bis 1774, Haydns neu errungene Kompositionstechnik dieser Zeit sei gekennzeichnet und bestärkt durch die Annahme der regulären Periodenstruktur in Vier- und Achttaktern, die nun allerdings auch zu asymmetrischen Perioden umgeformt werden könnten³¹.

Koch nimmt eine eher nonchalante Haltung der Symmetriefrage gegenüber ein. Er geht von der „Vollständigkeit“ der Periode aus, meint aber damit nicht Symmetrie, sondern nur das Erreichen eines befriedigenden Schlusses, der durch eine „Interpunction“ oder „Endigungsformel“ charakterisiert sei. Die Länge der Periode ist für Koch – wie in der sprachlichen Prosa – grundsätzlich unbestimmt, da aus meist viertaktigen „engen Sätzen“ durch verschiedene Manipulationen auch viel längere entstehen können. „Perioden“³² oder „Hauptperioden“ nennt er meistens einen längeren Abschnitt, also zum Beispiel den ersten Teil eines zweiteiligen Sonatensatzes. Riemanns Periodenbegriff bezieht sich auf viel kürzere Einheiten (er

³⁰ Hierzu vgl. Dahlhaus, *Der rhetorische Formbegriff*; Ratner, *Eighteenth-Century Theories*.

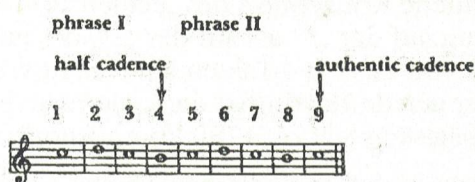
³¹ Vgl. H.C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 319. Symmetrie der Phrasenlängen ist schon seit dem 17. Jahrhundert bei Tanzkompositionen die Regel und wird auch theoretisch als solche behandelt; vgl. Ratner, *Eighteenth-Century Theories*.

³² Koch, *Versuch*, z.B. Bd. 3, S. 382f.

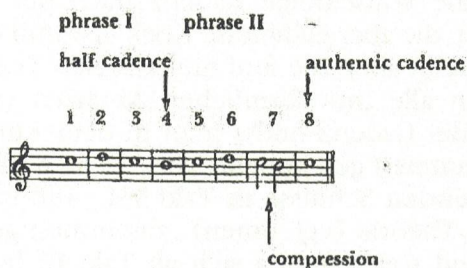
ist deshalb mit Kochs „Absatz“ oder „Satz“ zu vergleichen). Vor allem beruht die Riemann'sche Periode im Gegensatz zu Kochs „Perioden“ auf der Vorstellung alternierender musikalischer Kräfte: Die achttaktige Periode besteht aus Taktpaaren mit alternierenden Akzenten bzw. Taktgewichten³³. Allerdings: Wenn sie nun mit demselben Grad von Akzentuierung sowohl im ersten Takt beginnen als auch im achten Takt enden soll – was für Riemann nicht geht – dann muss, wie Ratner beobachtet hat, innerhalb des Verlaufs eine Asymmetrie, eine „compression of action“, stattfinden, die die paarige Gruppierung momentan außer Kraft setzt (Notenbeispiel 3)³⁴.

Notenbeispiel 3:

Ex. 3-2. Symmetrical phrases in a period.



Ex. 3-3. Compression.



„Kompression“ der achttaktigen Periode
(aus Ratner, *Classic Music*, S. 37).

³³ Vgl. Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, besonders S. 196–213 („Die volle achttaktige Periode als normatives Grundschema“).

³⁴ Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York und London 1980, besonders S. 33–47 („Periodicity“). Zur Periodenstruktur in Haydns Vokalmusik vgl. Reinhard Strohm, *Zur Metrik in Haydns und Anfosis „La vera costanza“*, in: *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress / Proceedings of the International Joseph Haydn Congress Wien*, Hofburg, 5.–12. September 1982, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 279–294.

Die heute konventionelle Unterscheidung zwischen verschiedenen starken und schwachen Taktzeiten, die in Riemanns Periodentheorie festgeschrieben ist, war dem 18. Jahrhundert bestens bekannt und war, trotz ihrer ursprünglichen Herleitung von der klassizistischen Klangfußtheorie, auch schon als ein der jeweiligen rhythmischen Auffüllung übergeordnetes Prinzip erkannt worden. Diese Unterscheidung war Koch geläufig, wie er in seiner Beschreibung der Taktarten demonstriert. Er wagte jedoch offenbar nicht, ein entsprechendes metrisches Gefälle auch größeren Einheiten zuzusprechen, etwa der Zweitaktgruppe, was auch die Frage der harmonischen Beziehung der Takte zueinander ins Spiel gebracht hätte. Er betrachtete den vierzeitigen C-Takt seiner Zeit noch als aus zwei gleichbetonten 2/4-Takten bestehend: Die schon bei Kirnberger (1771) vorhandene Konzeption des „echten“ 4/4-Takts mit schwächerer Betonung auf der „3“ als auf der „1“, die einem ungleichgewichtigen Paar von zwei 2/4-Takten äquivalent wäre, war ihm unbekannt³⁵. Aber gerade Haydn hat diese alternativen Möglichkeiten des C-Taktes spätestens seit ca. 1780 kompositorisch verarbeitet³⁶.

Kochs Interpretation der „melodischen Theile“ (die sich zu Perioden zusammensetzen) wird durch seine Vernachlässigung der harmonisch-metrischen Struktur verzerrt. In Haydns *Andantino* sind die Takte 33f., 48f. und 65f. harmonisch dadurch hervorgehoben, dass hier jeweils eine vollständige Kadenz nach der Dominanttonart E-Dur stattfindet, die aber elidiert ist. Koch erwähnt diese Takte nicht besonders, schreibt aber, die fünf melodischen Teile des Abschnitts (T. 1–69) seien alle „mit förmlichen Absätzen vorgetragen; und nur erst nach der Cadenz findet man in dem Anhang des Perioden einige zusammen geschobene Sätze“³⁷. In Wirklichkeit sind die drei kadenzierenden Schlüsse in Takt 33f., 48f. und 65f. im Sinn seiner eigenen Theorie (vgl. unten) „zusammen geschoben“, nämlich elidiert, und somit finden sich ab Takt 16 bis zum Ende der Exposition (T. 69) überhaupt keine selbständigen Absätze oder

³⁵ Vgl. Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771, 2. Teil, 4. Abschnitt („Von der Bewegung, dem Tact und dem Rhythmus“), S. 105–153; vgl. auch Hinrichsen, Koch, Sp. 373.

³⁶ So etwa im Streichquartett op. 33 Nr. 2. Vgl. Reinhard Strohm, *Musical Analysis as Part of Musical History*, in: *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica. Atti del convegno internazionale* (Latina 27–29 settembre 1990), hrsg. von Raffaele Pozzi (*Historiae Musicae Cultores*, Biblioteca 71), Florenz 1995, S. 61–81.

³⁷ Koch, *Versuch*, Bd. 3, S. 382f. Baker moniert in Koch, *Introductory Essay*, S. 229, Anm. 97, dass die Zusammenschiebung nicht erst nach Takt 49 erfolgt, sondern in der Kadenz von Takt 48 zu Takt 49 selbst.

„Ruhepunkte des Geistes“, wie Koch es nennt. Offenbar nimmt er das Schließen der betreffenden Abschnitte als gegeben hin, weil die Melodiebewegung in Takt 34, 49 und 66 jeweils mit einer „Endigungsformel“ den neuen Grundton E erreicht; er vernachlässigt, dass das Erreichen dieses Tons jeweils der Beginn eines neuen Abschnitts ist, der rhythmisch-harmonisch vorwärts führt und metrisch mit Anfangsbetonung ausgestattet ist. Am nächsten kommt noch der Abschnitt Takt 25–34 an einen formellen Schluss heran. Er besteht aus vier Zweitaktern in steigender Wiederholung und Verzierung, gefolgt von dem alleinstehenden Takt 33, der die Kadenzschritte IV–V enthält – die von Ratner beobachtete „compression of action“ im siebenten Takt einer typischen (Riemann’schen) Periode. Aber der achte Takt, die Ankunft auf der neuen Tonika, ist bereits mit dem Beginn eines neuen Abschnitts (dem pendelnden Nebenthema) elidiert, wodurch auch die metrische Stellung der Periodenanfänge aus dem Tritt kommt.

Koch spricht von solchen Elisionen, die er „Tacterstickung“ oder „Tactunterdrückung“ nennt, sowohl im Kontext der ganz einfachen „engen Sätze“³⁸ als auch der „zusammen geschobenen Sätze“³⁹. Diese Aussagen ergeben, zusammen gelesen, folgende These: Zwei enge „vollständige Sätze“ von je vier Takten können zu einem achttaktigen vollständigen Satz entweder dadurch zusammengesoben werden, dass die melodische Endigungsformel des ersten variiert wird (wobei ein Achttakter bestehen bleibt), oder dass der ganze Satz durch Ausfall eines Taktes an der Mittelzäsur sieben-taktig wird⁴⁰. Kochs Notenbeispiele für die „Tacterstickung“ oder „Tactunterdrückung“⁴¹ sind musikalisch ebenso unschön wie die Termini, mit denen er den Vorgang bezeichnet. Riemann merkte zu Kochs Tacterstickungsbeispiel an, solche „Verschränkungen“ (wie er sie nennt) sollten nicht innerhalb einfacher Phrasen, sondern an Übergängen größerer Abschnitte stehen, wenn sie nicht unmusikalisch wirken sollten⁴². Ein solcher Übergang vollzieht sich tatsächlich in Haydns Andantino: Was Koch nicht zur Erklärung der „Tacterstickung“ heranzieht, ist die überregionale harmonische Bedeutung des Erreichens der fünften Stufe in Takt 34.

³⁸ Koch, Versuch, Bd. 2, S. 349ff.

³⁹ Ebenda, S. 453ff.

⁴⁰ Ebenda, S. 382f., 454ff.

⁴¹ Ebenda, S. 454ff.

⁴² Vgl. Riemann, System, S. 196ff.

Andererseits wird diese Stelle gefolgt von einer immer offen bleibenden Phrasenbildung ohne jeweils abschließende Kadenzakte bis zu Takt 65. Dieses Phänomen – nach Koch und Riemann wäre es eine Kette von Takterstickungen bzw. „Verschränkungen“ – hat Arnold Feil 1955 zum ersten Mal beschrieben und als „System angehängter Glieder“ bezeichnet⁴³. In seinem Beispiel des ersten Satzes von Johann Stamitz' Sinfonia Nr. 8 in Es-Dur („La Melodia Germanica“) sind lauter Vier- und Achtakter aneinandergehängt, von denen keiner seine eigene Kadenz ausführt, sondern jeder harmonisch als Vorbereitung des nächsten fungiert. Der Unterschied zwischen dieser Struktur und einer Periodenkette mit Verschränkungen ist einfach der, dass es sich eben um Vier- und Achtakter handelt, während die Annahme von Verschränkungen ja aneinandergereihte ursprüngliche Neuntakter ergeben würde! Das Phänomen wurde von Thrasybulos Georgiades unter der Bezeichnung „Gerüstbau“⁴⁴ beschrieben und von seinen Schülern weiter in der Musik des 18. Jahrhunderts nachgewiesen, so von Manfred Hermann Schmid in seinem Buch über Mozarts Opern⁴⁵. Schmid's Terminus „offene Satzstruktur“ übernehme ich hier umso lieber, als ich selbst im Englischen von „open-phrase structure“ zu sprechen gewohnt war⁴⁶. Haydn's Symphoniesatz ist, wie viele seiner späteren Werke, ein Beispiel für eine langfristig vorwärts drängende Struktur, die zwar zuerst von einem geschlossenen, symmetrischen Satz ausgeht (Fischers „Liedtypus“ hier vergleichbar mit einer Riemann'schen Periode), diesen aber dann in eine Kette offener Phrasen verwandelt, deren Kadenzschritte nie die Tonika erreichen, bis nach dem letzten Kadenzschritt (T. 66) ein nur noch aus Tonika bestehender Abschnitt (codetta) die Spannung löst.

In Haydn's Autograph des Satzes sind an zwei Parallelstellen (T. 45 und 141) je drei Takte gestrichen. Der Komponist notierte dazu die Anmerkung „Dieses war vor gar zu gelehrte ohren“⁴⁷. Lassen wir die Erklärungen einmal dahingestellt sein, der Komponist habe sich hier einer vox populi gebeugt, oder es handele sich gar

⁴³ Feil, Satztechnische Fragen, S. 23–99.

⁴⁴ Thrasybulos Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967, S. 69–77.

⁴⁵ Manfred Hermann Schmid, Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern (Mozart Studien 4), Tutzing 1994. Vgl. auch Strohm, Zur Metrik.

⁴⁶ Vgl. Ders., Musical Analysis, S. 73.

⁴⁷ Vgl. Haydn, Sinfonien 1767–1772, Kritischer Bericht, S. 39.

um einen Reflex des „Sturm und Drang“⁴⁸. Jedenfalls erzeugt diese Passage mit ihrer harmonischen Verirrung und rhythmischem Stocken eine außerordentliche Vorbereitungsspannung, die in der nicht mehr lesbaren Originalfassung sogar noch extravaganter gewesen sein dürfte. Wenn das, was Haydn sich hier gedacht hat, mit Koch als bloße Erweiterung oder auch Fortspinnung zu beurteilen wäre, dann müssten wir die Kompositionsästhetik der Fortspinnung noch einmal neu schreiben.

Von den meisten Forschern ist anerkannt worden, dass Koch oft den Sachverhalt einer „Verlängerung“ oder „Erweiterung“ eines Satzes konstatiert, wo wir andere Beschreibungsweisen vorziehen würden (z.B. „Fortspinnung“). Über den Terminus lässt sich nicht rechten, wohl aber über das, was er bei Koch impliziert: die nur äußerliche Manipulation von etwas Substantiellem durch Hinzufügung von etwas Akzidentiellem. So bezeichnet der Autor Takt 104–110 des zweiten Abschnitts des Andantino (er nummeriert T. 35–41) als eine Erweiterung⁴⁹. Es ist jedoch eine siebentaktige eigenständige Phrase, nämlich eine sogenannte „Scheinreprise“ oder vorweggenommener Einsatz einer dem Hauptthema ähnlichen Melodie. Die Reprise des „echten“ Hauptthemas ereignet sich in Takt 111; die harmonische Vorbereitung darauf beginnt aber schon in Takt 97 (bei Koch T. 29) mit einem Orgelpunkt im Bass. Die Takte 104–110 sind also im Hinblick auf die größere thematisch-harmonische Ordnung komponiert und in Bewegungsvorgänge eingespannt, die Erwartung und Erfüllung suggerieren, nicht Hinsetzen und Verlängern. Auch die Takte 62–65, die im ersten Abschnitt auf die Hauptkadenz vorbereiten, sind nicht eine Erweiterung einer Grundform, sondern eine Steigerungsstrecke von völlig neuem rhythmischem und harmonischem Charakter. Natürlich könnte man Takt 38–49 (mit der oben genannten Stelle für „gelehrte Ohren“) mit Koch⁵⁰ eine „Erweiterung“ nennen, insofern als sie vorher erschienene Motive nach und nach abnutzt und zerflattern lässt, wie es bei Haydn ja oft geschieht – aber die Begründung auch dieser Prozedur ist das Kommende, nicht das Vorangehende.

⁴⁸ Eine einleuchtendere Erklärung bei Mark Evan Bonds, Haydn's „Cours complet de la composition“, in: Haydn Studies, hrsg. von W. Dean Sutcliffe, Cambridge 1998, S. 152–176, hier 174: Haydn wollte dem Geschmack seines Auftraggebers gerade damit schmeicheln, dass er die „allzu gelehrte“ Version verwarf.

⁴⁹ Koch, Versuch, Bd. 3, S. 207.

⁵⁰ Ebenda.

Kochs ausführliche Lehre von den Einschnitten, Absätzen und Kadenzten bildet das Herzstück seiner Satztheorie. Waldura bezeichnet Kochs Beschreibung der „melodischen Theile“, die durch mehr oder weniger klar erkennbare „Ruhepunkte“ artikuliert und verbunden werden, sogar als die „Kernpassage“ des Werks⁵¹. Das Charakteristische an Koch ist sein großes Interesse für die „melodischen Verbindungen“ der Phrasen, denen er so große Bedeutung zuschreibt, dass er glaubt, durch geringe Tonhöhenänderungen einer Schlussformel die syntaktische Funktion des betreffenden Einschnitts abwandeln zu können – während er andererseits wiederum glaubt, das Gefühl müsse über Zusammengehörigkeit von Phrasen entscheiden⁵². Die von ihm beschriebene Manipulierbarkeit der Formen durch „Verlängerung“ und „Erweiterung“ erscheint in mancher Hinsicht der Mattheson'schen Melodielehre verpflichtet, da er die „Ab- und Einschnitte der Klang-Rede“, wie es Mattheson formuliert hatte⁵³, wesentlich als „Interpunctionen“ oder „Ruhepunkte“ versteht und damit den musikalischen Verlauf insgesamt als eine Art sprachlichen Monolog darstellt.

Die heute übliche Unterscheidung zwischen musikalischen Kadenzten oder Absätzen größeren oder geringeren Gewichts, das heißt solchen mit weitreichender gegenüber nur örtlicher Bedeutung, bezieht sich dagegen nicht so sehr auf die „Verbindung“ der dort zusammenstoßenden Teileinheiten als auf ein Gefühl des harmonischen Gesamtaufbaus eines Tonstücks, ganz gleich wie dessen Abschnitte dann im Detail verbunden sind. Vor allem ist eine musikalische Kadenz, wie wir sie verstehen, im Gegensatz zu einer Redezäsur nicht eine bloße Interpunktion, sei sie nun vorläufiger oder endgültiger, sondern bringt auch einen neuen Klang hervor, wobei es darauf ankommen kann, ob man den erreichten Klang schon zuvor gehört hat oder nicht. Und sie ist eben kein „Punkt“,

⁵¹ Waldura, Von Rameau, S. 30ff.; Koch, Versuch, Bd. 2, S. 349f.

⁵² Waldura, Von Rameau, S. 30ff. Vgl. Koch, Versuch, Bd. 2, S. 356: „Wir müssen uns daher begnügen, das Daseyn oder dem Mangel der Ruhepunkte des Geistes, und die Beschaffenheit der Theile in Absicht auf ihre Vollständigkeit, durch das Gefühl entscheiden zu lernen.“ Aber schon S. 358f. heißt es: „Daß übrigens die wesentliche Verschiedenheit eines Absatzes und Schlußsatzes von weiter nichts, als bloß von der wesentlichen Verschiedenheit der Endigungsformeln abhängt, kann man daraus sehen, daß die Absätze durch Abänderung ihrer Endigungsformel zu Schlußsätzen, und die Schlußsätze zu Absätzen umgeformt werden können“.

⁵³ Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, S. 180–195.

sondern hat selbst zeitliche Ausdehnung. Zu Recht betont William Caplin den Unterschied zwischen der Interpunktionsfunktion und anderen Funktionen der Kadenzen, wie „content“, „strength“, „progression“ und „arrival“⁵⁴. Jenseits der Koch'schen „Verbindungen“ oder „Interpunctionen“ erkennen wir heute in der tonalen Musik harmonische Differenzen zwischen vorher und nachher und überhaupt ein metrisch-harmonisches Funktionieren der einzelnen Teile. (Vielleicht geht es hier um jene „Zusammengehörigkeit der Teile“, über die nach Koch das Gefühl zu entscheiden habe – worüber er demnach keine Regeln geben könne.) Obwohl Koch der Meinung ist, dass das Erfinden von Melodie auch die begleitende Harmonie impliziert⁵⁵, beobachtet er doch nicht den Verlaufcharakter und die Zielgerichtetheit des harmonischen Satzes, dessen Form gewissermaßen vor unseren Ohren erst entsteht, wenn wir sie sowohl erwartend als auch erinnernd verfolgen. Dem entspräche ein dynamisches oder „aktives“ Hören der Form, wie es von Hugo Riemann als der Natur der Musik entsprechend postuliert wurde⁵⁶.

Der Unterschied sei zuletzt an einer ganz kurzen Betrachtung eines Haydn'schen Satzteils erläutert (Notenbeispiel 4).

Der erste Teil des Finales der Klaviersonate in F-Dur, Hob. XVI:23 (1773), enthält 52 Takte (13x4), von denen erwartungsgemäß die meisten als reguläre Viertakter gruppiert sind, die Koch wohl „enge Sätze“ genannt hätte. Zuerst erscheinen fünf solcher Sätze (T. 1–20), die thematisch und rhythmisch eng zusammenhängen und somit als „Verlängerungen“ angesprochen werden könnten, und am Ende stehen noch einmal fünf Sätze (T. 33–52), die eine variierte „Wiederholung“ der ersten 20 Takte (einschließlich codetta) darstellen. So weit scheint Haydn den Vorschriften Kochs zu folgen. Aber zumindest in der Mitte stehen zwölf Takte, die weder so gegliedert sind, noch so hergestellt sein können. Es sind zwei kontrastierende Phrasen von 6+6 (bzw. 7+5) Takten. Die erste von ihnen ist zwar motivisch zunächst eine „Ableitung“, doch entsteht etwas ganz Anderes: zuerst eine rhythmische Hemmung (Synkope in T. 21f.), dann eine Art Überschießen, ja Davonrennen, während dessen fast wie in einer Solokadenz die Formerwartung suspendiert

⁵⁴ William E. Caplin, *The Classical Cadence. Conceptions and Misconceptions*, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), S. 51–117.

⁵⁵ Koch, *Versuch*, Bd. 2, S. 56ff., 81ff.

⁵⁶ Vgl. Carl Dahlhaus, *Zur Kritik des Riemannschen Systems*, in: Ernst Apfel und Carl Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Bd. 1, München und Salzburg 1974, S. 184–203, hier S. 195f.

bleibt; ein melodischer Höhepunkt wird erreicht, dann ein Einlaufen in eine Kadenz, die aber vom sechsten zum siebenten Takt stattfindet, nicht wie regulär vom siebenten zum achten Takt. Mit der erreichten fünften Stufe (T. 27) beginnt eine zweite Phrase – und hier beginnt auch in der Gesamtsymmetrie die zweite Hälfte des ganzen Formteils. Auch die zweite Phrase (T. 27–32) ist vorwärtsdrängend (ihre andeutungsweise virtuose Sechzehntelbewegung stammt aus der unmittelbar vorausgehenden Phrase); durch Sequenzverengung entsteht eine Klimax⁵⁷. Diese Phrase endet offen – den Abschluss bringt der zweite Hauptabschnitt auf der zur Tonika gewordenen fünften Stufe (T. 33), nun in der oberen Oktave angesiedelt. Der letzte Viertakter dieser Gruppe ist die codetta, die nur Tonikabestätigungen wiederholt und damit den offen gebliebenen vorausgegangenen Viertakter sowie die gesamte Form zu Ende bringt. Weder die verblüffende, unkonventionelle Symmetrie, noch die melodische Kontur im Ganzen, noch die harmonisch klar gegliederte Gesamtform und rhetorische Steigerung kann mit den Konzepten der Erweiterung, Verlängerung oder melodischen Verbindung der Teile verständlich gemacht werden.

Wenn wir nun schließen, dass die Koch'sche „interpunctische“ Verbindungs- und Verlängerungstheorie etwas grundsätzlich Anderes anspricht, als was wir bei Haydn hören – denn Letzteres wären Prolongationen, Erwartungs- und Steigerungsfelder, ein tonal und rhythmisch modelliertes An- und Abklingen von Motiven, melodische Emphasen, Assoziationen der Kadenzen mit Heimkommen, Aufbruch, Erwartung oder Besänftigung – ist dann unsere Auffassung, die ohne die Riemann'sche Funktionalharmonik undenkbar wäre, tatsächlich anachronistisch, und wird Kochs Beschränkung auf melodisch-mechanische Verbindungen und Verlängerungen der Musik seines Jahrhunderts mehr gerecht? Es könnte ja sein, dass wir von ihm wieder lernen müssen, auch Haydn linear und mechanisch zu hören.

⁵⁷ Koch erwähnt die Sequenzverengung (Wilhelm Fischers Terminus) trotz ihrer großen Bedeutung für die zeitgenössische Form nur indirekt. Bei der Beschreibung von „Progressionen“ (Sequenzen) in Versuch, Bd. 3, S. 210–213, konstatiert er nur, dass ein wiederholtes Glied in Takt 84–92 (nummeriert 15–23) eintaktig sei; Bd. 2, S. 448ff., beschreibt Beispiele (fig. 2, 3, 4) von „Passagien“, in denen Sequenzverengungen vorkommen, doch wird nicht klargestellt, dass der jeweils wiederholte Teil ein Segment des vorangehenden ist.

Notenbeispiel 4:

Finale
Presto

The musical score is for the Finale of Joseph Haydn's Klaviersonate Hob. XVI:23, T. 1-52. It is in 2/4 time, B-flat major, and consists of six systems of two staves each. The first system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system has a forte (f) dynamic. The fifth system has a piano (pp) dynamic. The sixth system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Joseph Haydn: Klaviersonate Hob. XVI:23, Finale, T. 1-52.

Das Problem einer historistischen Beurteilung Kochs ist, dass seine lineare Betrachtungsweise systematisch sogar noch hinter die Melodielehre Matthesons zurückfällt, der in seiner bekannten Menuett-Analyse die Gliederung der Klangrede nach dem gesamten Inhalt

aller Takte, sowohl der Harmonie als auch der Melodie und des Rhythmus, beurteilt hat⁵⁸. Erst recht die Musik Haydns ist bereits in zahlreichen Fällen zu vielschichtig, um allein von ihren melodischen Scharnieren her analysiert werden zu können. Kochs Begriff der „Verlängerung“ artikuliert fast das Gegenteil eines künstlerischen Formbegriffs, wie er auch der rhetorischen Tradition zu eigen war: Dass die Länge einer Rede sich aus der Beschaffenheit der Ideen ergeben müsse, nicht nur aus Manipulationen der zeitlichen Ausdehnung, wussten schon Cicero und Quintilian.

Carl Dahlhaus hat für Kochs Anschauungsweise das Schlüsselwort der „musikalischen Rhetorik“ oder „Klang-Rede“ herangezogen, das er anderen metaphorischen Formbegriffen gegenüberstellte, nämlich dem dramatischen (oder „poetischen“, im Sinn von Aristoteles' Poetik), dem logischen, dem genetischen (organizistischen) und dem architektonischen⁵⁹. Obwohl diese historische Perspektive zunächst attraktiv scheint, sollten wir das Missverständnis vermeiden, Koch nun als Vertreter eines frühneuzeitlichen, in der Musiktheorie etablierten *rhetorischen* Formbegriffs einzuordnen, dem gegenüber alle anderen – und vor allem der organische – bezüglich Haydn anachronistisch wären. Erstens ist Kochs Anschauung ohnehin eklektisch: Architekturmetaphern scheut er keineswegs, und seine Begriffe des „Gefühls“ bzw. des Genies weisen auf die platonische Tradition (es handelt sich nicht um Geschmack, sondern um Erfindung), während andererseits die Gruppierung Substanz – Akzidenz in seiner Unterscheidung der Melodieteile aristotelisch ist. Zweitens beruht seine Verbindungslehre viel mehr auf Grammatik und Syntax als auf Rhetorik (in der letzteren ist die Unterscheidung und Verbindung der Redeteile ja nur Mittel zum Zweck). Es ist fast eine Verneinung der rhetorischen Tradition, wenn Koch die musikalischen Formen nicht nach ihrer Wirkungsnotwendigkeit und Zielgerichtetheit, sondern nach ihrer „Schicklichkeit“ und Balance der Teile beurteilt (vgl. oben das Horaz-Zitat). Solche Kriterien sind vielmehr aus der klassizistischen Lehrtradition der bildenden Künste abgeleitet. Was uns am soeben erwähnten Haydn-Satz als eminent rhetorisch erscheinen könnte, hätte Koch wohl nicht so aufgefasst. Das Gemeinsame an seinen Anleihen bei sprachlichen

⁵⁸ Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, S. 224f. Vgl. Ernst Apfel, Ein Menuett bei Johann Mattheson, in: Die Musikforschung 29 (1976), S. 295–299; Dahlhaus, Der rhetorische Formbegriff, S. 163.

⁵⁹ Ebenda, S. 159–162.

und bildlichen Theorietraditionen ist das Konzept des *K l a s s i - z i s m u s* : eine vorzugsweise eklektische Haltung, die das Walten von Formgesetzen voraussetzt und sich mit Wissenschaft verbündet, um die klassischen Traditionen zu rekonstruieren⁶⁰. Koch kultiviert eine klassizistische Anschauung besonders darin, dass bei ihm Schönheit durch angenehme Verbindung wohlerrundener Teile hergestellt werden soll, so wie man die Schönheit der Helena als Kombination schöner Einzelzüge definiert hatte. Es geht um die Bewältigung des anerkannt Schönen.

Aber so sehr dieses vergleichsweise statische Konzept auch unserem Bild von der Dynamik, Rhetorik und Komplexität Haydn'scher Musik widersprechen mag: Wir sollten nicht den Theoretiker dafür kritisieren, dass er sich auf seine Weise mit der Musik seiner Zeit auseinandersetzt, sondern uns selbst, falls wir nicht über seine Sichtweise hinausblicken können. Dass Koch Haydns offene Satzstruktur nicht als solche erkannt hat, ist ihm schon deshalb kaum anzulasten, weil die Musikwissenschaft sich noch heute schwer tut, diesen einfachen Sachverhalt zur Kenntnis zu nehmen. In der Tat war hier nicht von einer ästhetischen Wertung der kompositorischen *L e i s t u n g* Haydns die Rede, die alle analytischen Versuche nur annäherungsweise würdigen können, sondern von theoretischen Modellen, die typische Vorgehensweisen der Komponisten – wie in diesem Fall besonders die offene Satzstruktur – erkennen und beschreiben können.

Kochs „Versuch“ scheint genau diejenige kulturelle Tradition zu vertreten, die zur Etablierung unseres musikalischen Klassikbegriffs geführt hat. Wie Carl Dahlhaus dargelegt hat, war es nicht so sehr die Wiener musikalische Tradition als die Kultur des Klassizismus und der Frühromantik in Mittel- und Norddeutschland, die für den Diskurs einer musikalischen Klassik verantwortlich war und die auch die sogenannte „Weimarer Klassik“ aus der Taufe hob⁶¹. Dieser Kultur steht Koch viel näher als der Wiener „klassischen“ Musik, wie wir sie zu nennen gewohnt sind. In der Kritik an seinem Konzept – bei Anerkennung von dessen historischer Bedeutung – könnten wir einmal jene Art von Selbstbehauptung gegenüber den eigenen Begriffstraditionen praktizieren, die uns das 21. Jahrhundert vermutlich noch öfter abverlangen wird.

⁶⁰ Vgl. z.B. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1970, S. 242ff.

⁶¹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972), S. 167–181.

