

Felix Diergarten

„Zusetzen, wegschneiden, wagen“ Historische
Aufführungspraxis, Historische Satzlehre und die Fuge in
Joseph Haydns Symphonie Nr. 70

In: Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier
Haydn-tagungen. Hrsg. von Walter Reicher. –
Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der
Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt,
Band 12. Wien, Hollitzer Verlag 2020, S. 153 – 174.

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.*

„Zusetzen, wegschneiden, wagen“ – Historische Aufführungspraxis, Historische Satzlehre und die Fuge in Joseph Haydns Symphonie Nr. 70

„Was klassisch heißt, ist nicht erst der Überwindung des historischen Abstandes bedürftig“. So lautet eine bekannte Definition des Klassischen von Hans Georg Gadamer¹. Als Klassiker in diesem Sinne verstanden zu werden, ist Segen und Fluch zugleich. Segen, weil solche Klassiker von ihren Liebhabern rund um die Welt tatsächlich als unmittelbar gegenwärtig empfunden werden – und das ist auch gut so. Fluch allerdings, weil eben diese gefühlte unmittelbare Gegenwart sich als Trug erweist²: Das, was sich unmittelbar anfühlt, ist gerade bei den Klassikern vermittelt durch eine intensive Rezeptionsgeschichte, die sich nur schwer abschütteln lässt. Wer machte das so deutlich wie Joseph Haydn? Forscher und Ausführende waren in ihrem Einsatz für Haydn während des 20. Jahrhunderts praktisch unablässig (und mitunter vielleicht in übertriebener Weise) damit beschäftigt, Haydn aus den Fängen der Rezeptionsgeschichte zu befreien. Letztlich war es dann aber weniger die wissenschaftliche Literatur mit ihrer „geradezu gebetsmühlenartigen Verwahrung gegen die Klischees vom ‚Papa Haydn‘“³, es waren vielmehr die Produkte der sogenannten „Historischen Aufführungspraxis“, die mit ihren neuen und aufregenden Klängen einen Haydn jenseits dieses Klischees aufzeigten (ein Klischee übrigens, das anfänglich gar nicht so herablassend und verniedlichend gemeint war, wie es dem 19. und 20. Jahrhundert dann klang). So schreibt etwa Peter Hagmann in einer Rezension der im Rahmen des Projekts „Haydn 2032“ entstandenen CD „La Passione“: „Es reisst einen förmlich vom Stuhl. Wer dem italienischen Ensemble Il Giardino Armonico [...] zuhört, käme nie und nimmer auf den Gedanken, dass Joseph Haydn einst geschmückt war mit dem Epitheton Papa“⁴.

¹ Hans Georg Gadamer, *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Gesammelte Werke I), 1990, S. 295.

² Gadamers Klassiker-Begriff wurde deswegen auch vielfach kritisiert, vgl. den Überblick über die Diskussion bei Kai Hammermeister, *Hans-Georg Gadamer*, München 1999, S. 65f. und 112ff.

³ Wolfgang Fuhrmann, *Rezeption*, in: *Das Haydn-Lexikon*, hrsg. von Armin Raab u.a., Laaber 2010, S. 628.

⁴ Neue Zürcher Zeitung, 7.11.2014.

Während die Historische Aufführungspraxis seit den 1960er-Jahren einen neuen Haydn hörbar machte, regten sich in der musikalischen Analyse zeitgleich erste Versuche, einen neuen Haydn les- und analysierbar zu machen. Es bedurfte erst einer historischen (Selbst-)Aufklärung der Musikanalyse, um Mittel zu finden, die der Musik Haydns gerecht werden, und das hatte Folgen über Haydn hinaus. Bekanntlich ist die Kategorienbildung der deutschsprachigen Musiktheorie im 19. und frühen 20. Jahrhundert tief geprägt vom Paradigma „Beethoven“⁵. Das trifft insbesondere auf die Formenlehre zu, hatte aber auch Auswirkungen auf die Harmonielehre und ganz allgemein auf das Verständnis und die ästhetische Bewertung von „Norm und Abweichung“, ein Gegensatz, der für den musikanalytischen Diskurs zentral werden sollte⁶. Wenn es also das Beethoven-Paradigma war, das seit dem 19. Jahrhundert den (musiktheoretischen) Blick auf das 18. Jahrhundert bestimmte, dann war es Haydn, der die Musiktheorie wieder hinter dieses Paradigma zurückgeführt hat, denn es waren vor allem die Werke Haydns, an denen die Kontingenz und Relativität der Beethovenschen Kategorien greifbar wurden.

Wie dieses Beispiel zeigt, sind Historische Aufführungspraxis und historische Methoden der Analyse und Satzlehre nicht nur zeitgleiche, sondern durchaus verwandte Phänomene der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte⁷. Im Folgenden wird zunächst diese Verwandtschaft mit Blick auf die gemeinsamen Erkenntnisinteressen unter besonderer Berücksichtigung der Haydn-Rezeption untersucht; anschließend wird die Historische Satzlehre gleichsam „in Arbeit“ gezeigt, indem anhand von Beispielen aus Haydns Sinfonik demonstriert wird, was historisch informierte Analyse heute leisten kann. Zum Schluss soll dann die Frage aufgeworfen werden, welche Rolle eine solche Analysepraxis in der heutigen Ausbildung spielen und wie sie sich auf die Aufführungspraxis auswirken kann.

DREI TYPEN HISTORISCHER SATZLEHRE UND HISTORISCHER AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Zunächst einmal teilen Historische Aufführungspraxis und historische Methoden der Musiktheorie den Umstand, dass sich beide intern schon lange in

⁵ Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton 2014; Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam: Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992; Felix Diergarten, *Wider die Beschränktheit. Eine Lanze für A.B. Marx*, in: *Musik & Ästhetik* 68 (2013), S. 96–106.

⁶ Diergarten, *Wider die Beschränktheit*.

⁷ Zu diesem Thema vgl. auch Johannes Menke, „Festzustellen, was der Fall ist“, *Gedanken zu Analyse und Aufführungspraxis*, in: Martina Wohlthat (Hrsg.), *Tonkunst macht Schule*, Basel 2017, S. 329–337.

viele Subsysteme ausdifferenziert haben⁸. Die Rede von „der“ Historischen Aufführungspraxis oder „der“ Historischen Musiktheorie im Singular verbietet sich eigentlich, ich halte im Folgenden nur pragmatisch daran fest und verzichte auch auf Begriffsalternativen wie „historisch inspirierte“, „historisch informierte“ und „historisierende“ Aufführungspraxis, so zutreffend sie auch sein mögen⁹. Die Begriffe „Historische Aufführungspraxis“, „Historische Satzlehre“ oder „Historische Analyse“ implizieren im Folgenden immer „heutige“ Praktiken, die durch historische Quellen in je unterschiedliche Weise inspiriert und informiert sind, dabei aber (was eine erkenntnistheoretische Trivialität sein sollte) notwendigerweise immer heutigen Bedürfnissen entsprechen, also stets „historisierende“ Praktiken bleiben¹⁰.

Eine der scharfsinnigsten Analysen dieses Problemfeldes ist nach wie vor David Shermans 1997 erschienenes Buch „Inside Early Music“¹¹. Sherman entwickelt darin eine Typologie von Musikern, die in ganz unterschiedlicher Weise historische Quellen in ihre Arbeit integrieren, und geht als Ausgangspunkt von drei Grundtypen aus¹². Diesen drei Grundtypen der

⁸ Die im folgenden Abschnitt skizzierten Gedanken finden sich ausführlicher beschrieben und mit weiteren Beispielen versehen in: Felix Diergarten, „Historische Satzlehre“. Ein Zeitalter wird besichtigt, in: Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie. Essen 2012, hrsg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim 2015, S. 99–113.

⁹ Zur Geschichte der Historischen Aufführungspraxis und ihrer Bezeichnungen vgl. z.B. Bruce Haynes, *The End of Early Music*, Oxford 2007; Nick Wilson, *The Art of Re-Enchantment. Making Early Music in the Modern Age*, Oxford 2014. Zum Begriff „historisierende Aufführungspraxis“ vgl. FN 1 im Beitrag von Martin Elste im vorliegenden Band.

¹⁰ Das Argument, musikalische Analyse sei an sich ein sehr junges Phänomen und deswegen per se anachronistisch, wird meines Erachtens überbetont. Was das 18. Jahrhundert anbetrifft, so nimmt die Zahl der in Druck erschienenen Analysen in der zweiten Jahrhunderthälfte zu, wie etwa die musikalischen „Zergliederungen“ fremder Werke durch Johann Georg Vogler oder Johann Nikolaus Forkel zeigen. Was frühere Jahrhunderte betrifft, so sind durchaus auch Analysen überliefert, man denke an Joachim Burmeisters Lasso-Analyse aus dem Jahre 1606 (vgl. dazu Anne Smith, *The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists*, Oxford 2011, S. 109–123). Dass wenige Analysen früherer Jahrhunderte bekannt sind, bedeutet aber vor allem, dass musikalische Analysen nicht zur Publikation, ja nicht einmal zur Schriftlichkeit gelangten. Dass im musikalischen Ausbildungs- und Kompositionsalltag Komponisten die Werke und Techniken anderer Komponisten zergliederten, um sie zu verstehen und nachzuahmen, daran kann wohl kein Zweifel bestehen.

¹¹ David Sherman, *Inside Early Music. Conversations with Performers*, New York 1997.

¹² John Butt hat diese drei Typen in seiner Diskussion der Sherman'schen Thesen mit den drei Typen historischen Denkens in Verbindung gebracht, die Friedrich Nietzsche in der zweiten seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ geschildert hat. Vgl. John Butt, *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge 2002; Friedrich

Historischen Aufführungspraxis entsprechen – wie ich zeigen möchte – auch drei Tendenzen im Umgang mit historischen Quellen im Theorie- und Analysebereich. Den ersten Typ historischen Denkens, den Sherman ausmacht, könnte man als den Urtyp der Historischen Aufführungspraxis bezeichnen. Seine Vertreter sind in ihrem Handeln getragen von der festen und ungebrochenen Überzeugung, Ziel und Möglichkeit eines Musikers sei es, angeleitet durch zeitgenössische Dokumente ein Werk so „authentisch“ wie möglich aufzuführen, nämlich so, wie es in der Zeit seiner Entstehung geklungen hat. Das ist für viele, insbesondere für viele Außenstehende, noch immer *d i e* Historische Aufführungspraxis schlechthin. Es fällt auch nicht schwer, diese Haltung auf die musikalische Analyse zu übertragen: Ein Werk wäre dieser Auffassung nach vornehmlich – oder sogar ausschließlich – mit Kategorien und Begriffen zu analysieren, die auch dem Komponisten zur Verfügung hätten stehen können. In einer Haydn-Analyse, die sich diesen Modus historischen Denkens zu Eigen macht, könnte etwa der folgende Satz stehen:

Will man, in Bezug auf die Musik der Klassik, zu einem originären Kenntnisstand zurückfinden, muß man auf die Quellen der damaligen Zeit zurückgreifen. ... [Aus deren] Sicht muß die monothematische Sonate geradezu als die Norm, die im Sinne des dialektischen Prinzips komponierte [Sonate] als die Ausnahme gelten¹³.

Solche Suche nach „Authentizität“ und „Wahrheit“ ist seit den 1980er-Jahren vielfach kritisiert worden. Es ist leicht, die erkenntnistheoretischen und methodischen Probleme aufzuzählen, zu denen solche Auffassungen führen *k ö n n e n*. Es ist aber billig, ihnen einfach vom hohen Ross der Ideologiekritik die Diskussionswürdigkeit zu verweigern und damit am Ende „Adäquatheit“ als „Wahrheitskriterium“¹⁴ wie ein Kind mit dem Bade auszuschütten. Natürlich ist Kritik an Authentizitäts-Fetischismus und an einseitiger Lektüre historischer Quellen berechtigt, auch in der musikalischen Analyse. Eine redliche Diskussion sollte diese Kritik aber von innen führen, also die Argumente erst einmal ernst nehmen und dann gegebenenfalls mit den eigenen Waffen schlagen: Die monothematische Sonate

Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Sämtliche Werke 1, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari), München und Berlin 1980, ²1988.

¹³ Hermann Forschner, *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*, München 1984.

¹⁴ Carl Dahlhaus, Was heißt Geschichte der Musiktheorie?, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*. Einleitung in das Gesamtwerk (Geschichte der Musiktheorie 1), hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1985, S. 8–39, hier S. 21.

soll die „Norm“ des 18. Jahrhunderts sein? Auf welche Dokumente stützt sich diese pauschale Aussage? Welcher Begriff von „Norm“ liegt diesem Urteil zugrunde? Stimmt das Urteil überhaupt z.B. mit Blick auf Haydn? Ist es zu rechtfertigen, Schriften des späten 18. Jahrhunderts kritiklos als „historisch“ und der Klassik „angemessen“ aufzufassen, Schriften schon des frühen 19. Jahrhunderts (mit ihrem ganz anderen Blick auf die Sonate) dagegen als nicht mehr angemessen? Wie geht man um mit Kochs „Versuch“, der in seinem Verhältnis zur Praxis vielfach gebrochen und in seiner Kenntnis der Wiener Klassik stark beschränkt ist¹⁵? Wo die Vertreter des historischen Denkens im ersten Modus falsch liegen, das lässt sich auf Augenhöhe nur durch noch tieferes Versenken ins historische Detail zeigen.

Unter seinem zweiten Typus historischen Vorgehens fasst Sherman jene Musiker zusammen, die ihre Erfahrungen mit historischen Quellen gemacht haben, sich aber aus unterschiedlichen Gründen von der radikalen Authentizitäts-Rhetorik des ersten Typus verabschiedet haben. Sie verwenden die Impulse der historischen Quellen, wo es ihnen passt, sind aber jederzeit dazu bereit, auch ganz darauf zu verzichten. Viele große Symphonieorchester und namhafte Dirigenten spielen so heute Haydn: Von der Historischen Aufführungspraxis nimmt man sich das, was einen knackig-„modernen“ Sound ermöglicht, hinter den man nicht mehr zurückfallen will, verzichtet aber auf das Übrige und übergeht insbesondere das, was die Grundeinstellung gegenüber Werk, Text, Repertoire und Wiedergabe in Frage stellen würde. Hier wird ein zentraler Kritikpunkt Richard Taruskins besonders gut verständlich, der an der Historischen Aufführungspraxis nicht die Idee der Inspiration durch historische Quellen schlechthin kritisierte, sondern einforderte, wenn man sich auf die Aufführungspraktiken Alter Musik einlasse, dann müsse man sich vor allem auch auf deren völlig anderen Werk- und Textbegriff einlassen: „The whole trouble with Early Music as a ‚movement‘ [...] is the way it has uncritically accepted the post-Romantic work-concept and imposed it anachronistically on pre-Romantic repertoires“¹⁶. Auch hier fällt es leicht, Parallelen in der Musikanalyse zu finden. So heißt es in einem jüngeren amerikanischen Lehrbuch über klassische Form, es seien historische Theorien von Koch etc. hie und da durchaus zu berücksichtigen, letztlich aber von „zweitrangiger Bedeu-

¹⁵ Vgl. dazu Felix Diergarten, „Auch Homere schlafen bisweilen“. Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Joseph Haydn, in: Haydn Studien 10 (2010), S. 78 –92; Ludwig Holtmeier, Heinrich Christoph Koch. Versuch einer Anleitung zur Komposition, in: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart (Lexikon Schriften über Musik 1), hrsg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel 2017, S. 262–266.

¹⁶ Richard Taruskin, *Text&Act. Essays on Music and Performance*, Oxford 1995, S. 13.

tung“¹⁷. Historische Kompositionslehren werden dort eingesetzt, wo ein Quellenzitat ein hübsches historisches Kolorit abgibt, oder dort, wo eine historische Autorität ein Anliegen des heutigen Autors bekräftigt. Historische Dokumente werden aber ausgerechnet dort als sekundär abgetan, wo sie die Dinge verkomplizieren und das Anliegen des modernen Autors unterwandern würden.

Und das führt schließlich zu Shermans dritten Typ historischen Denkens. David Sherman beschreibt diesen Modus wie folgt: „It uses history radically, to undermine a more basic assumption, one that the two first groups share with the mainstream“¹⁸. Diese Kritik traf z.B. das Konzept der „Werk“- bzw. „Texttreue“, dem die Vertreter des ersten Modus in ihrem Ringen um authentische Reproduktion vielfach übermäßig verhaftet blieben. Eine Kritik dieses Konzepts ergab sich durch die Auseinandersetzung mit historischer Improvisation und Ornamentierung, mit historischen Bearbeitungspraktiken und Konzertprogrammen und mit allem, was Aufführungen wieder zu einer durchaus experimentellen Angelegenheit werden ließ. Ganz in diesem Sinne beschreiben David Sherman und Michelle Dulak die Historische Aufführungspraxis als einen Bereich, „where musicians are allowed to experiment with approaches that are discouraged in the mainstream“¹⁹. Ähnlich formuliert Clive Brown und beschreibt Historische Aufführungspraxis als „a stimulus to consider a wider range of possibilities in executing and interpreting works“²⁰. Ein Vergleich mit der Musiktheorie liegt auch in diesem Fall auf der Hand. Es ginge einer in diesem Sinne historisch inspirierten Analyse nicht um die positive Formulierung einer historisch „korrekten“ Methode, nicht um naiven Objektivismus, sondern um eine Kritik gegenwärtiger Analysepraktiken: Durch die Versenkung in das „ganz Andere“ und Fremde historischer Dokumente wird den vermeintlich zeitlosen und „gegenwärtigen“ Theorien ihre eigene historische Befangenheit vorgehalten.

HISTORISCHE FORMENLEHRE ALS KRITIK

Es war die Formenlehre, in der zuerst der Ruf nach Reformen durch historische Vorbilder laut wurde. Bereits 1963 machte Jens Peter Larsen in seinem Artikel über „Sonatenform-Probleme“ darauf aufmerksam, dass gerade das Werk Haydns die Schwachstellen der modernen Formenleh-

¹⁷ James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006, S. 605.

¹⁸ Sherman, *Inside Early Music*, S. 393.

¹⁹ Ebenda, S. 393.

²⁰ Clive Brown, *Classical & Romantic Performance Practice 1750–1900*, Oxford 1999, S. 2.

re aufdecke²¹. Carl Dahlhaus, Wolfgang Budday und andere machten sich dann für den „rhetorischen“ oder „interpunktischen“ Formbegriff des 18. Jahrhunderts stark, den sie als Heilmittel gegen die moderne Formenlehre ins Feld führten²². Diese nun ein halbes Jahrhundert alte Bewegung hat zwar im deutschen Sprachraum eine gewisse Verbreitung gefunden, im internationalen Forschungsraum aber noch lange nicht die Aufmerksamkeit erhalten, die sie verdient. Dies zeigt ein aktuelles Beispiel. In David Damschroders 2012 erschienenem Buch „Harmony in Haydn and Mozart“ findet sich eine Kontroverse über die Form des zweiten Satzes der „Abschiedssymphonie“²³. Damschroder knüpft sich hier James Websters Analyse aus den frühen 1990er-Jahren vor²⁴. Damschroder kritisiert Websters Verortung der „Überleitung“ in der Sonatenform des zweiten Satzes. Webster sieht sie in T. 21, Damschroder dagegen in T. 17. Nun unterscheiden sich die Analysen von Webster und Damschroder hier zwar tatsächlich um vier Takte, sie sind aber stillschweigend einer Meinung im Grundsätzlichen, nämlich darin, dass hier überhaupt etwas als „Überleitung“ bezeichnet werden sollte. Die interpunktische Formtheorie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts hält allerdings eine ganz andere Lösung bereit, die zumindest als Denkalternative und damit als Kritik ins Spiel gebracht werden sollte. So besteht z.B. nach Koch die Abfolge des ersten Teils eines längeren Instrumentalsatzes aus der Abfolge von bestimmten Kadenzpunkten. Koch zitiert als Beispiel den langsamen Satz von Haydns Symphonie Nr. 42, die ein Jahr vor der „Abschiedssymphonie“ entstand²⁵. Der langsame Satz der „Abschiedssymphonie“ zeigt zu Beginn genau die von Koch beschriebene Form: Auf eine Schlussformel in der Grundtonart (T. 16) folgt ein Halbschluss der Grundtonart (T. 20), dann ein Halbschluss der Nebentonart (T. 28) und am Ende mehrere Kadenzen der Nebentonart. Der Satz ist in dieser Hinsicht ganz konventionell. Er hat durchaus eine Besonderheit, die aber erst vor dem Hintergrund der Koch'schen Form richtig greifbar wird. Bei Koch sollen die einzelnen, durch Kadenzpunkte abgegrenzten Teile wohlproportioniert sein und etwa die gleiche Länge haben. In dieser

²¹ Jens Peter Larsen, Sonatenform-Probleme, in: Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 221–230.

²² Carl Dahlhaus, Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform, in: Archiv für Musikwissenschaft 35 (1978), S. 155–177; Wolfgang Budday, Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik, Kassel 1983.

²³ David Damschroder, Harmony in Haydn and Mozart, Cambridge 2012, S. 153–165.

²⁴ James Webster, Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music, Cambridge 1991, S. 57–64.

²⁵ Heinrich Christoph Koch, Versuch einer Anleitung zur Komposition, Band 3, Leipzig 1793, S. 179–190.

Hinsicht fällt Haydns Satz völlig aus dem Rahmen. Der letzte Abschnitt des ersten Teils ist nicht nur doppelt so lange wie die drei vorhergehenden Absätze zusammen, er verliert sich auch harmonisch und rhetorisch ins Bodenlose, bis er endlich die Kadenz in E-Dur erreicht und mit einem leichten Anhang schließt. Vor dem Hintergrund der interpunktischen Form ist jedenfalls eine weitergehende funktionale Charakterisierung der interpunktischen Abschnitte (etwa als „Überleitung“) nicht notwendig und in diesem Fall meines Erachtens auch nicht sinnvoll. Auf der Suche nach der „Überleitung“ schafft die Musiktheorie erst das analytische Problem, für dessen Lösung sie sich dann ausgibt. Auf solche Probleme und Scheinprobleme hinzuweisen, das ist die kritische Funktion historischer Quellen in der musikalischen Analyse.

„WIE ES GEMACHT IST“: DIE FUGA A 3 SOGGETTI AUS HAYDNS SYMPHONIE NR. 70

Während solche historische Kritik der Formenlehre schon ein halbes Jahrhundert alt ist, ist eine derartige Reform der modernen Harmonie- und Kontrapunktlehre viel jüngeren Datums. An die Stelle traditioneller harmonischer Systeme wie Funktions- oder Stufentheorie oder der Schenkerianischen Analyse ist hier zuerst im deutschen Sprachraum, nun auch international, die Diskussion um „Satzmodelle“ bzw. „Schemata“ getreten²⁶. Vereinfacht ausgedrückt wird musikalische Sprache hier verstanden als ein dem historischen Wandel unterworfenen Konglomerat von musikalischen Vokabeln und Redewendungen, die ein Musiker zu verknüpfen und anzuwenden lernt; Idiome, die unterschiedlicher historischer Herkunft sind und je unterschiedlicher satztechnischer Erklärungen bedürfen, wobei sie im

²⁶ Wegweisende Texte in deutscher Sprache waren: Markus Jans, Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 10, S. 101–120. Jans wies in diesem Text darauf hin, dass an der Schola Cantorum Basiliensis aufgrund von Vorarbeiten von Wulf Arlt schon „seit mehreren Jahren mit Satzmodellen sowohl in der Analyse als auch in praktischen Übungen gearbeitet“ wurde (S. 101); Ulrich Kaiser, Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse, Kassel 1998; Hartmut Fladt, Satztechnische Topoi, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH)* 2–3/2 (2005), S. 189–195; ders., Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 343–369; Hans Aerts, Topos und Modell in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann, in: *ZGMTH* 4/1–2 (2007), S. 143–158; Folker Froebe, Historisches Panoptikum der Satzmodelle, in: *ZGMTH* 4/1–2 (2007), S. 185–195; Oliver Schwab-Felisch, Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells, in: *ZGMTH* 4/3 (2007), S. 291–304; Ulrich Kaiser, Was ist ein musikalisches Modell?, in: *ZGMTH* 4/3 (2007), S. 275–285. Im englischsprachigen Bereich wegweisend war Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York 2007.

18. Jahrhundert allesamt aufgehoben sind im Generalbass als Fundament der Kompositions- und Improvisationslehre – und auch der Analyse²⁷.

Mit dem folgenden Beispiel für eine Analyse aus dem Geiste des Satzmodell- und Generalbassdiskurses soll aber noch eine weitere Eigenschaft der Historischen Satzlehre demonstriert werden: ihre produktionsästhetische Ausrichtung. Arnold Schönberg hat nach eigener Auskunft immer Analysen „bekämpft“, deren Ziel die Erkenntnis sei, „wie es gemacht ist“. Stattdessen habe er, so Schönberg, stets zur Erkenntnis verhelfen wollen, „was es ist“²⁸. Historische Satzlehre will aber gerade das: wissen und erfahren, „wie es gemacht ist“. Das heißt: handwerkliche Bedingungen des Komponierens in unterschiedlichen Kontexten aufdecken und erfahrbar machen²⁹, und zwar in einem durchaus experimentellen Rahmen: Das Interesse an historischer Improvisation, an Rhetorik, an Topoi und musikalischen Satzmodellen, an allen Formen der musikalischen Bearbeitung und Einrichtung führt zu einer Problematisierung traditioneller analytischer Begriffe wie „Struktur“, „Einheit“ oder „Zusammenhang“. Damit ist der Weg geöffnet für spielerische, kreative und experimentelle, aber immer historisch kontextualisierte Wege bei der musikalischen Analyse. Dies soll im Folgenden mit Blick auf Haydns „Kontrapunkt“ geschehen³⁰. Gegenstand Analyse ist das Finale aus Haydns Symphonie Nr. 70 (Hob.I:70). Anders als bei den üblichen Fugenanalysen, die sich meist weitgehend auf die Benennung der einzelnen Themendurchführungen und der kontrapunktischen Spezialkünste beschränken, soll hier durch Zusetzen und Wegschneiden eine möglichst tiefe Versenkung und Einfühlung in das Material dieser Fuge und in Haydns handwerklichen Umgang mit diesem versucht werden.

Im Finale der 1779 uraufgeführten Symphonie umrahmen eine Introduction und eine Schlusspointe eine „Fuga a tre soggetti“. Eine solche Fuge mit drei Themen ist nicht mit dem gleichzusetzen, was heute als („echte“) „Tripelfuge“ bezeichnet wird: Bei einer „Fuga a tre soggetti“ werden nicht

²⁷ Vgl. dazu meine Anmerkungen in Felix Diergarten, Editorial, in: *Eighteenth-Century Music* 14/1 (2017), S. 5–11.

²⁸ Arnold Schönberg in einem Brief an Rudolf Kolisch vom 27.7.1932, in: Arnold Schönberg, *Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 179.

²⁹ Zu diesem Thema und zum Begriff „Handwerk“ vgl. Johannes Menke, „The Skill of Musick“. Handleitungen zum Komponieren in der Historischen Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 34 (2010), S. 149–167; ders., Was hat Corelli in der None gefunden?, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 37 (2013), S. 89–104.

³⁰ Zum Kontrapunktbegriff in Haydns Umfeld vgl. Felix Diergarten, *Counterpoint*, in: *The Cambridge Haydn Encyclopedia*, hrsg. von Caryl Clark und Sara Day-O’Connell, Cambridge 2019, S. 74–77.

drei Themen abschnittsweise einzeln eingeführt und erst später miteinander kombiniert; bei der „Fuga a tre soggetti“ sind dem Thema von vornherein zwei obligate Kontrapunkte beigelegt (die allerdings nacheinander eintreten können). Die Fuge besteht dann in den durchführenden Teilen aus den verschiedenen Umschichtungen dieses dreistimmigen Themenkomplexes³¹.

Johann Georg Albrechtsberger gibt in seiner „Anweisung zur Composition“ von 1790 ein Beispiel für diese Art der Fuge. Es ist Haydns elf Jahre zuvor komponierter Fuge erstaunlich ähnlich, was wohl vor allem auf die Schulmäßigkeit der Haydn'schen Fuge hinweist. Zunächst fasst Albrechtsberger die Regeln zusammen, nach denen der Themenkomplex einer „Fuga a tre soggetti“ erfunden werden muss:

Eine andere Bewandniß hat es mit der Doppelfuge von drey oder mehrern Hauptsätzen. Eine solche zu verfertigen, muß man erstens um eine oder zwey Stimmen mehr nehmen, als Hauptsätze darinne sind; damit manche Stimme bisweilen ruhen könne. Zweytens muß der doppelte Contrapunct der Octave nothwendig dabey angewendet werden. Drittens ist bey allen Doppelfugen zu beobachten, daß die Subjecte nicht eine gleiche Bewegung oder Geltung der Noten bekommen; auch daß nicht alle zugleich anfangen, wohl aber endigen. Viertens ist bey einer Doppelfuge mit drey Subjecten der dreyfache Contrapunct ad octavam ... nothwendiger Weise anzuwenden³².

Die Regeln zum dreifachen Kontrapunkt fasst Albrechtsberger dann wie folgt zusammen: Notwendig ist erstens, „daß man keine Nonligatur [= Nonenvorhalt] anbringe“ (weil in der Umkehrung ungute Progressionen entstehen); notwendig ist zweitens, „daß niemals gleich nach einander zwey Stimmen zwey reine Quartan machen; weil in den Versetzungen Quinten entstehen“; hinzu kommt drittens, „daß die Quint nur in motu obliquo [in Seitenbewegung], oder mit der Sext gebunden [d.h. im Quintsextakkord] angebracht werden solle“ (weil Quinten im doppelten Kontrapunkt Quartan ergeben und deswegen wie Dissonanzen behandelt werden müssen); notwendig ist schließlich, „daß auch die Sext, mit 3/8 oder 1/3 begleitet, nur in moto obliquo gebraucht werden dürfe“. Letztere Regel zielt darauf ab, dass die resultierende, „sekundäre“ Quarte, die zwischen der Terz und der Sexte eines Sextakkords entsteht, in einer Umkehrung zu einer „primä-

³¹ Vgl. auch Randolph G. Eichert, Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert, Wilhelmshaven 2002, S. 136–145.

³² Johann Georg Albrechtsberger, Gründliche Anweisung zur Composition, Leipzig 1790, S. 351.

ren“ Quarte, also der Sextakkord zum Quartsextakkord wird. Albrechtsberger demonstriert diese Regeln mit folgendem dreistimmigen Komplex, den er dann in allen möglichen Umkehrungen zeigt (Abb. 1a und 1b).



Abbildung 1a: Johann Georg Albrechtsberger, Gründliche Anweisung zur Composition, Leipzig 1790, S. 353.



Abbildung 1b: Übertragung von Abb. 1a.

Der „erste Satz“ Albrechtsbergers (im folgenden „Soggetto 1“) ist eine auf- und absteigende Tonleiter im Quartrahmen über dem Grundton von d-Moll. Der „zweyte Satz“ (im Folgenden „Soggetto 2“) bildet eine Folge von 7-6-Vorhalten über dieser Tonleiter. „Soggetto 1“ bildet also (in der Terminologie Giovanni Maria Artusis) die Agens-, „Soggetto 2“ die Patiens-Stimme einer Vorhaltskette³³. Die Rhythmik der Patiens-Stimme än-

³³ Die Agens-Stimme ist diejenige Stimme einer Synkopensdissonanz, die die Dissonanz „aktiv“ bewirkt, indem sie sich in die betonte Zeit hinein bewegt. Die Patiens-Stimme ist die andere Stimme, die durch Überbindung die Dissonanz auf der betonten Zeit „erleidet“. Artusi spricht italienisch von „agente“ und „patiente“ (Giovanni Maria Artusi, *L'arte*

dert sich dabei am Scheitelpunkt der auf- und absteigenden Tonleiter von Soggetto 1, denn während sich bei den absteigenden Synkopensdissonanzen die Vorbereitung der nächsten Septime jeweils automatisch aus der vorausgehenden Sexte ergibt, muss über der aufsteigenden Tonleiter die nächste Septime jeweils durch die Oktave vorbereitet werden, was die zusätzliche rhythmische Aktivität notwendig macht. Albrechtsbergers „dritter Satz“ (Soggetto 3) bewegt sich in Dezimparallelen zu Soggetto 1, jeweils verziert mit einer unteren Nebennote und einer seit Christoph Bernhard als „Superfectio“ bezeichneten³⁴ abspringenden oberen Nebennote.

Der dreistimmige Satz, den Albrechtsberger hier verwendet, ist bei der Behandlung des dreifachen Kontrapunkts wohl das Lehrbuchbeispiel schlechthin, denn zahllose Fugen im dreifachen Kontrapunkt beruhen auf diesem Modell. Das Modell hat aber gewisse systemimmanente Problemstellen, die man kennen muss, um Albrechtsberger und dann auch Haydn zu verstehen. Abb. 2 illustriert diese Problematik. Kern der von Albrechtsberger verwendeten Progression ist (wie oben beschrieben) die zweistimmige Synkopenkette mit Agens- und Patiens-Stimme. Die ideale Zusatzstimme, wenn sie *o b e r h a l b* der Agens-Stimme zu stehen kommt (Abb. 2a), sind Dezimparallelen zur Agensstimme, so ergibt sich die generalbasstypische Auffüllung von Septime und Sexte durch die Terz. Auch Albrechtsberger gewinnt so sein Soggetto 3. Wenn aber genau diese Zusatzstimme *u n t e r h a l b* der Agens-Stimme zu stehen kommt, ergibt sich ein Problem, da jeweils auf leichter Zeit Quartsextakkorde entstehen (Abb. 2b). Albrechtsberger toleriert diese Quartsextakkorde. Sie resultieren in seiner Beispielfuge, wenn Soggetto 3 im Bass liegt. Albrechtsbergers betrachtet hier seine eigene Regel, dass der Sextakkord in der Originalgestalt (und damit der Quartsextakkord der Umkehrung) „in moto obliquo“ erreicht wird, als erfüllt³⁵.

Die ideale Zusatzstimme, wenn sie *u n t e r h a l b* der Agens-Stimme zu liegen kommt, ist allerdings eine andere (Abb. 3a). Hier zeigt sich eine der bekanntesten Bassfortschreitungen des 17. und 18. Jahrhunderts, bei der der Bass eine Gegenschritt-Bewegung von steigenden Sekunden und fallenden Terzen ausführt, so dass sich mit den Vorhalten der Oberstimme eine Ab-

del contrapunto, Bologna ²1598, S. 40), die Latinisierung findet sich dann bei Andreas Werckmeister, *Harmonologia musica*, Quedlinburg 1702, S. 51f.

³⁴ Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel ²2003, S. 71.

³⁵ In Albrechtsbergers Traktat findet sich die Variante mit Soggetto 3 im Bass im untersten Notenbeispiel auf S. 354.

folge von Quintsextakkorden und Terzquintklängen ergibt³⁶. Diese Zusatzstimme bereitet nun aber umgekehrt Probleme, wenn sie o b e r h a l b der Agensstimme zu liegen kommt (Abb. 3b), denn auch hier ergeben sich Quartsextakkorde auf leichter Zeit. Wenngleich Albrechtsberger dieses Problem in seinem Beispiel vermeidet, da der Schritt der Zusatzstimme nach oben ja nur mit dem letzten Achtel erfolgt (und nicht mit dem letzten Viertel), so ist für ihn auch diese Progression tolerierbar, denn auch hier erklingt der problematische Klang ja auf leichter Zeit und in Seitenbewegung³⁷.

Abbildung 2a und 2b: Synkopenkette mit Zusatzstimme ober- und unterhalb.

Abbildung 3a und 3b: Synkopenkette mit Gegenschritt-Zusatzstimme ober- und unterhalb.

Die Überraschung ist nun, dass der Künstler Haydn in diesen Dingen strenger verfährt als der Theoretiker Albrechtsberger, denn Haydn erlaubt sich die von Albrechtsberger tolerierten Quartsextakkorde nicht. Bedenkt

³⁶ Zu den „Gegenschritt“-Modellen vgl. Folker Froebe, Satzmodelle des „Contrapunto alla mente“ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600, in: ZGMTH 4 (2007), S. 13–55.

³⁷ In den mit Beethoven verfertigten Kontrapunkt-Studien vermerkt Albrechtsberger bei diesem Quartsextakkord „im Durchgang“ (Ludwig van Beethoven, Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri (Werke, Abt. 13, Bd. 1), hrsg. von Julia Ronge, München 2014, S. 219). Zu diesem Thema vgl. auch Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre, Wilhelmshaven 2013, S. 253.

man Haydns herablassenden Äußerungen über strenge Regeln und seinen Hinweis auf das Ohr als höchsten Richter³⁸, so liegt es nahe, den Grund für Haydns strengere Handhabung nicht in Regelstrenge als Selbstzweck zu sehen, sondern in seinem ästhetischen Unbehagen an den Quartsextakorden: Er fand sie wohl klanglich unbefriedigend. Und damit sind wir beim Blick in Haydns Werkstatt. Abb. 4 zeigt Haydns dreistimmigen Komplex für die „Fuga a tre soggetti“ der Symphonie Nr. 70.



Abbildung 4: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 70, Finale, idealtypische Darstellung des dreistimmigen Komplexes, Soggetto 1 und Soggetto 2 wie in T. 27–37, Soggetto 3 und Schluss ergänzt im Sinne von T. 37–43 oder T. 152–162, Generalbassbezeichnung ergänzt.

Die Nähe zu Albrechtsberger ist offensichtlich: Auch bei Haydn bewegt sich Soggetto 1 in regelmäßiger Bewegung schrittweise auf- und abwärts, der Tonraum ist hier allerdings gegenüber der Quarte bei Albrechtsberger erweitert zur Sexte über der Finalis d. Soggetto 2 ist auch hier eine Folge von 7-6-Vorhalten, Soggetto 3 jene oben beschriebene Zusatzstimme mit Gegenschritt-Bewegung. Um Haydns Gestaltung dieses dreistimmigen Komplexes genauer zu verstehen, empfiehlt sich eine schrittweise Annäherung, vom rohen Material ausgehend bis hin zu Haydns dreistimmigem Resultat. Dazu wird also zuerst „weggeschnitten“, bis nur noch das rohe Material vorliegt, dann Schritt für Schritt wieder „zugesetzt“, bis wir zurück bei Haydns Komposition angekommen sind. Ein solches analytisches Experiment erhebt natürlich nicht den Anspruch, Haydns tatsächlichen Schaffensprozess nachzuzeichnen. Die hier im Einzelnen mühsam nachvollzogenen Schritte mögen Haydn im Bruchteil einer Sekunde gekommen

³⁸ Schenkt man dem Bericht von Albert Christoph Dies Glauben, so bezeichnete Haydn etwa die Schriften Kirnbergers als „ein gründlich strenge verfaßtes Werk; aber zu ängstlich, zu drückend, zu viele unendlich kleine Fesseln für einen freyen Geist“ (Dies, S. 39). Georg August Griesinger berichtet Haydns Meinung, „daß man bei der ängstlichsten Befolgung der Regeln öfters die geschmack- und empfindungslosesten Arbeiten liefere, daß bloße Willkür vieles zur Regel gestempelt habe und daß absolut in der Musik nur dasjenige verboten sei, was das feine Ohr beleidige“ (Griesinger 1810, S. 16).

bzw. als internalisierte und schon im Material geronnene Konventionen unmittelbar zur Verfügung gestanden haben³⁹.

Nehmen wir als Ausgangspunkt die aufsteigende erste Hälfte von Soggetto 1 in ihrer rohen Gestalt, eine durch den Hexachord aufsteigende Tonleiter (Abb. 5), hier hypothetisch ergänzt durch eine Generalbassbezeichnung ganz im Sinne Albrechtsbergers: konsequente Septimenvorhalte. Abb. 6 zeigt dann einen ersten Bearbeitungsschritt in Richtung der tatsächlichen Gestalt von Haydns Soggetto 1, ergänzt durch Soggetto 2. Mit zwei Elementen raffiniert Haydn das Rohmaterial der Skala in Soggetto 1: Der Quintfall/Sextstieg, mit dem der aufsteigende Ganzton zweimal verziert wird, ist ein technischer Kunstgriff: Mit diesem vermeidet Haydn das oben skizzierte Problem des Quartsextakkords, der entsteht, wenn die Zusatzstimme mit Gegenschritt-Bewegung (und diese zeigt sich in Haydns Soggetto 3) über der Agens-Stimme (Soggetto 1) zu stehen kommt (es handelt sich um die Note a, die über dem e von Soggetto 1 eine Quarte bilden würde). Mit seiner Einrichtung ermöglicht Haydn also die Gegenstimmen-Zusatzstimme wie in Abb. 3 unter Vermeidung des Quartsextakkordes. Die Tonrepetition dagegen, die Haydn in Soggetto 1 einbaut, ist ein ästhetischer Kunstgriff: Das Motiv der Tonrepetition ist das eigentlich Erkennungszeichen von Soggetto 1, das in den einleitenden Takten vor der Fuge exponiert wird und dann am Ende die Schlusspointe bildet.

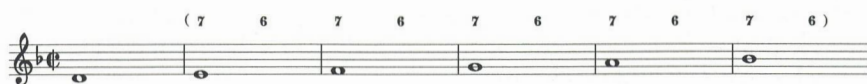


Abbildung 5: Soggetto 1, aufsteigender Teil, Rohmaterial.



Abbildung 6: Soggetto 1 und 2, aufsteigender Teil.

Etwas komplizierter liegen die Dinge bei Haydns Gestaltung von Soggetto 2 (Abb. 6). Offenbar setzt Haydn den Septimenvorhalt (anders als Albrechtsberger und anders als im Rohmaterial von Abb. 5) nur in jedem zweiten Takt ein. In den Takten dazwischen springt die Stimme nach der

³⁹ Zu Haydns kreativem Prozess vgl. die Zusammenfassung bei Felix Diergarten, *Compositional Process*, in: *The Cambridge Haydn Encyclopedia*, S. 67–70.

Auflösung in die Sexte zwar zunächst nach oben (als würde sie, wie bei Albrechtsberger, die nächste Septime vorbereiten), dann jedoch nach unten in die Terz über den nächsten Ton der Unterstimme. Auch diese Einrichtung ist mit Blick auf den weiteren Verlauf der Fuge geplant: An einigen Stellen erweitert Haydn den dreistimmigen Komplex zur Vierstimmigkeit mithilfe einer „freien“ vierten Stimme, die mit Soggetto 2 so interagiert, dass in Kombination doch wieder jene Melodieführung mit konsequenten Septimenvorhalten entsteht, wie sie Albrechtsbergers Beispiel zeigt (Abb. 7).

Abbildung 7: Kombination von Soggetto 1 und Soggetto 2 mit einer freien vierten Stimme (T. 44–49).

Das dritte Soggetto schließlich (Abb. 4) in diesem ersten, aufsteigenden Teil des Themenkomplexes ergänzt unter der Synkopendissonanz jene bereits mehrfach erwähnte Zusatzstimme in Gegenschritt-Bewegung (T. 2 des Beispiels) und fällt anschließend eine Terz: nicht also kadenzierend in den Grundton d, da dieser mit dem a von Soggetto 2 die verbotene Quinte auf schwerer Zeit bilden würde.

Wenden wir uns nun dem absteigenden Teil des Themenkomplexes zu. Das Rohmaterial der absteigenden Sequenz gestaltet sich wie in den oberen beiden Systemen von Abb. 8 dargestellt, Haydns Einrichtung (untere Systeme) dient der imitatorischen Verzierung der 7-6-Kette. Keines der Ornamente behebt jedoch das systemimmanente Problem der Progression, denn auf dem dritten Viertel ergibt sich jeweils zum Bass (im untersten System) ein 3-5-Klang, der immer dann zu einen Quartsextakkord führen wird, wenn durch Umkehrung Soggetto 1 unter Soggetto 3 zu liegen kommt. Wie bereits erwähnt toleriert Albrechtsberger diesen Quartsextakkord – Haydn dagegen nicht. Allerdings löst Haydn dieses Problem nicht „global“ durch Einrichtung des Themenkomplexes a priori, sondern immer nur ad hoc an jenen Stellen, wo tatsächlich die problematische Umkehrung auftritt. Dies ist an drei Stellen der Fall (T. 44–52, T. 79–89 und T. 135–143). Abb. 9 zeigt Haydns Manipulation von Soggetto 3 im Vergleich mit der anfänglichen Gestalt dieses Themas. Anstelle des ursprünglichen Sekund-Terz-Gegenschritts

in Soggetto 3 verläuft hier die erste Violine konsequent in Dezimen zum Soggetto 1 im Bass (also genau jene „ideale“ Oberstimme, die in Abb. 2a dargestellt wurde), wobei dessen Quintfall-Quartstieg-Bewegung in Gegenbewegung begleitet wird. Die freie vierte Stimme verläuft hier über zwei Takte (50/51) in Oberterzparallelen zu Soggetto 2. Der vierstimmige Satz beruht hier auf zwei Stimmpaaren in Terzparallelen, eine vielfach verwendete Mixturtechnik, die sich im Sinne der Kontrapunktlehre der Zeit als doppelter Kontrapunkt in der Dezime nobilitieren lässt⁴⁰.

Abbildung 8: Absteigender Teil des dreistimmigen Themenkomplexes.

Abbildung 9: Haydns Manipulation von Soggetto 3 in T. 49–53.

⁴⁰ Vgl. dazu Folker Froebe, Kanonmodelle „Note gegen Note“ in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, in: Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation, hrsg. von Ralf Kubicek, Hildesheim 2014, S. 119–140, hier S. 126. Auch bei Albrechtsberger findet sich diese Technik beschrieben, vgl. Albrechtsberger, Gründliche Anweisung, S. 287.

Mit dem so angelegten Themenkomplex bestreitet Haydn nun seine „Fuga a tre soggetti“. Da sich Sequenzmodelle gut zur Modulation eignen (es müssen, vereinfacht gesprochen, lediglich die Vorzeichen der gewünschten Tonart an den entsprechenden Stellen eingebaut werde), verwendet Haydn den Themenkomplex auch zum Wechseln der Tonart. Die Tabelle 1 gibt einen Überblick über den Verlauf der Fuge⁴¹.

Tabelle 1: Formüberblick über die Fuge aus Haydn Symphonie Nr. 70.

Takt	Vorgang	Kommentar
1–26	Introduktion	Exposition von Soggetto 1
27–37	Themenkomplex 1/2	modulierend d→a
37–44	Themenkomplex 3/2/1	Quintbeantwortung, modulierend a→d
44–52	Themenkomplex 1/2/3	modulierend d→F, Soggetto 3 beim Abstieg manipuliert, freie vierte Stimme mit weiteren Vorhalten
52–60	Themenkomplex 1/3/2	in F
60–64	Themenkomplex 2/1/3	in F, nur aufsteigender Teil
64–67	Quintanstiegsequenz (F-C-g-d)	mit den charakteristischen Quartvorhalten auf C und g
67–72	Themenkomplex 3/2/1	in d, freie vierte Stimme mit weiteren Vorhalten, absteigender Teil löst sich auf in folgende Sequenz
72–79	fallende Synkopenkette durch komplette Oktave zwischen Oberstimmen	modulierend d→g, greift die fallende Synkopenkette des absteigenden Teils des Themenkomplexes auf
79–89	Themenkomplex 1/3/2	in g, Soggetto 3 beim Abstieg manipuliert, freie vierte Stimme mit weiteren Vorhalten
89–100	aufsteigende modulierende Sequenz	Sequenzmodell, bei dem der Bass jeweils eine Quarte steigt und eine Sekunde fällt: d-g (T. 90/91), f-b (T. 92/93), a-d (T. 94/95), c-f (T. 96/97), e-a (T. 98/99); darüber aufsteigende Oberstimme, die (wechselnd zwischen Violine 1 und 2) jeweils die aufsteigende Sekunde aus Soggetto 1 nach oben sequenziert, immer kontrapunktiert mit dem Vorhalt aus Soggetto 2
101–105	Themenkomplex 2/3/1	nur absteigender Teil, modulierend a→F

⁴¹ Die Schichtung der drei Hauptsätze ist in der Tabelle immer von unten nach oben lesend angegeben, der Themenkomplex „1/2/3“ bedeutet also, dass Soggetto 1 zuunterst, Soggetto 3 zuoberst liegt.

105–114	Engführung von Soggetto 1	aufsteigend durch komplette Oktave plus Quarte
114–118	Quintfallsequenz	d→d, greift Quintfallmotiv aus Soggetto 1 auf
119	Herbeiführung des Halbschlusses	
120–124	dominantischer Orgelpunkt, darüber Themenkomplex 3/2/1	nur absteigender Teil
124–131	dominantischer Orgelpunkt, darüber Themenkomplex 2/1/3	nur aufsteigender Teil
132–134	dominantischer Orgelpunkt, darüber absteigende Sextakkorde	
135–143	Themenkomplex 1/3/2	in d, Soggetto 3 beim Abstieg manipuliert, freie vierte Stimme mit weiteren Vorhalten
144–161	Rückkehr der Introduction	
162–172	Themenkomplex 3/2/1	D-Dur, freie vierte Stimme mit weiteren Vorhalten
173–194	Rückkehr der Introduction, Schlusspointe	

HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS UND HISTORISCHE SATZLEHRE IM ZUSAMMENSPIEL

Durch historische Versenkung und Einfühlung in das kleinste handwerkliche Detail lassen sich am Ende zahlreiche Aussagen darüber treffen, wie Haydns Fuge „gemacht“ ist. Eine solche Analyse ersetzt nicht weitere Fragen in Richtung einer rhetorischen oder im weitesten Sinne „ästhetischen“ Interpretation und Kontextualisierung (die bei vorliegender Fuge z.B. den Kontrast von hohem und niedrigem Stil, das Verhältnis von Strenge und Komik, ja vielleicht Aspekte der Parodie und des Grotesken betreffen), sie bildet aber in vielerlei Hinsicht die Voraussetzung dafür. Insbesondere aber ist eine solche handwerkliche und kreative Versenkung in das Material historischer Stile ein unabdingbarer Bestandteil einer Ausbildung von Musikern, die sich Historischer Aufführungspraxis zuwenden wollen. „Zusetzen, wegschneiden, wagen“ – nach diesen Worten verhielt sich nicht nur Haydn beim Komponieren⁴², auf dieses Abenteuer sollten sich auch

⁴² Das berühmte, von Griesinger kolportierte Zitat lautet vollständig: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters

unsere Studierenden einlassen, wenn sie Haydns Werke studieren. Damit komme ich zum eingangs skizzierten Zusammenhang von Historischer Satzlehre und Historischer Aufführungspraxis zurück. Der Zusammenhang zwischen diesen Gebieten besteht *n i c h t* darin, dass eine Analyse wie die obige eindeutige Anweisungen für das Spielen hervorbringt. Das Ziel einer historisch informierten analytischen und satztechnischen Ausbildung sollte es vielmehr sein, Musiker hervorzubringen, die sich so weit in die handwerklichen und rhetorischen Bedingungen eines musikalischen Idioms einfühlen können, dass sie sich in diesem bewegen können, wie in einer Fremdsprache, die sie nicht nur lesen, sondern fließend sprechen gelernt haben. Dazu gehört auch die Fähigkeit, das Verhältnis von Notiertem und klanglicher Realisierung in seiner ganzen Komplexität und mit allen seinen Spielräumen im jeweiligen historischen Kontext reflektieren zu können. Erst ein derart kompetenter Musiker wäre in der Lage, einem Musikstück auf jener Augenhöhe zu begegnen, die die historische Aufführungspraxis verlangt, wenn sie wirklich in einen Dialog mit den historischen Kompositionen treten will — und nicht nur historisch klingende Spieltechniken nachahmen. Die Fähigkeit zu artikulieren, ein Tempo zu wählen und zu nuancieren, die Fähigkeit zu ornamentieren, Wiederholungen improvisierend zu variieren, Kadenzen, Eingänge etc. zu entwerfen, oder auch die viel beschriebene Fähigkeit des Solisten, eine Komposition wie aus dem Moment heraus entstanden klingen zu lassen — für diese Fähigkeiten braucht es einen geschulten Musiker, der stark genug ist, um sich den Werken der Vergangenheit gegenüber die Entscheidungsfreiheit herausnehmen zu können, die einen Musiker im 18. Jahrhundert auszeichnete. Das gilt ganz besonders für Solisten, aber auch die Ripienisten, die Orchestermusiker, bedürfen dieser Kenntnisse. „Ein guter Orchestergeiger muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters [sic!] [...] haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen“, heißt es in Mozarts *Violinschule*⁴³. Gerade im Bereich der Orchestermusik gäbe es im Verhältnis von theoretisch-wissenschaftlicher Erkenntnis und Aufführungspraxis noch einiges zu tun. Während sich zwar auf dem Solo- und Kammermusiksektor in Sachen experimenteller Historischer Aufführungspraxis manches getan hat, sind insbesondere in der Orchesterpraxis noch lange nicht alle Möglichkeiten ausgeschöpft,

Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irremachen und quälen, und so mußte ich original werden“ (Griesinger, S. 24f.).

⁴³ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 254.

die die historischen Quellen eröffnen⁴⁴. So dürfte zumindest bei Haydns frühen Symphonien über nicht notierte Verzierungen und variierte Wiederholungen nachgedacht werden, die auch bei Orchestermusik nachweisbar sind. Auch Tempoveränderungen bei Wiederholungen, wie Christoph Willibald Gluck sie fordert, wären heute wieder etwas Neues und einen Versuch wert. Das Thema Tempomodifikationen in Orchestermusik der Klassik ist auch noch nicht ausgeschöpft⁴⁵.

Es ist aber eine bekannte Tatsache, dass unsere Ausbildungsstätten häufig vorbei am oben skizzierten Ideal eines „einsichtigen“ Musikers ausbilden. Die Gründe dafür sind leicht zu benennen – die durchaus guten Gründe dafür aber nicht leicht zu beheben. Bis in das 18. Jahrhundert umfasste das durchschnittliche Repertoire eines Musikers wenig, das älter als eine oder zwei Generationen war. Einem Musiker war es also möglich, sich ein Leben lang in einem einzigen (oder jedenfalls nur wenigen) Stilbereichen zu bewegen. Zwar gibt es seit dem 17. Jahrhundert einen zunehmenden Pluralismus an Stilen, weil sich die Musikpraxis nach Stilhöhen („stile antico“ versus „stile moderno“) aber auch nach Stilregionen ausdifferenziert. Trotzdem war dieser Stilpluralismus weit entfernt von der heutigen Situation, waren doch die satztechnischen Grundlagen der alten Stile-antico-Musik zumindest in mancherlei Hinsicht auch die satztechnischen Grundlagen der moderneren Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Wer also im 18. Jahrhundert ein gut fundierte Ausbildung im Generalbass in seiner ganzen theoretischen und praktischen Breite hatte, der konnte sich mit diesem Handwerk das komplette Repertoire vom noch präsenten Stile antico bis zu den neuesten Modestücken erschließen, der konnte sich selbst in diesen Stilen bewegen, konnte im besten Fall selbst in diesen Stilen schreiben und improvisieren, jedenfalls aber doch die Grundlagen dieser Musik verstehen und vermitteln. Heute, wo selbst ein Musiker im „Mainstream“ ein Repertoire von mindestens zwei Jahrhunderten stilistisch differenziert zu bedienen hat, stellt sich die Situation anders da. Unser Angebot an „theoretischen“ und wissenschaftlichen Fächern an den Musikhochschulen ist tatsächlich vor allem auf diese Breite ausgelegt. Das hat durchaus gute Gründe, weil eine anspruchsvolle Schule natürlich den Studierenden ein

⁴⁴ Vgl. den Überblick bei Kai Köpp, Handbuch historische Orchesterpraxis, Kassel 2009. Vgl. auch Clive Brown, *Classical & Romantic*.

⁴⁵ Wenn man Schindler Glauben schenken darf, so akzeptierte Beethoven zwar die Macht des Faktischen und gab zu, dass in Orchestermusik „kein so oftmaliger Tempo-Wechsel“ möglich sei wie in Kammermusik, deutete aber gleichzeitig an, dass mehr Modifikationen möglich wären, wenn nur mehr Probenzeit zur Verfügung stünde (Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 235 und S. 242f.; vgl. auch Clive Brown, *Classical & Romantic*, S. 392).

möglichst breites Bild der Musik von den Anfängen bis in die Gegenwart, ja sogar über den Tellerrand der sogenannten „ernsten“ und „europäischen“ Musik hinaus geben will. Das Resultat ist aber ein Curriculum, bei dem ein Musikstudent z.B. einige Semester Harmonielehre, einen Kontrapunkt-Kurs, ein Seminar über den späten Anton von Webern, eine Vorlesung über die frühe Oper und zwei Wahlkurse über Filmmusik und die Geschichte des Streichquartetts besuchen kann. Wohl noch nie in der Musikgeschichte hatten wir so breit ausgebildete Musiker wie heute. Der Preis dafür ist, dass bei solcher Breite kein intensives handwerkliches Verhältnis zu einzelnen Stilen im oben skizzierten Sinne entstehen kann, denn Handwerk braucht Zeit und Vertiefung.

Eine solche handwerklich intensive, experimentelle Historische Satzlehre könnte aber in enger Zusammenarbeit mit der Aufführungsforschung Musiker wieder dazu ermutigen, mehr auszuprobieren, ohne immer auf ein abgesichertes Resultat zu drängen. Statt fertigen Antworten offene Fragen formulieren, „zusetzten, wegschneiden, wagen“! Diese Worte Haydns sollten ein Imperativ für die Wissenschaft wie für die Aufführungspraxis sein. Denn am Ende haben beide bei allen Unterschieden doch ein gemeinsames Ziel, das sie auch gemeinsam verfolgen sollten. Beiden sollte es darum gehen, unserem eigenen Denken, Hören und Spielen – und man sollte hier besser sagen: unserem *vermeintlich* „eigenen“ Denken, unserem *vermeintlich* „eigenen“ Hören, unserem *vermeintlich* „eigenen“ und „gegenwärtigen“ Spielen immer wieder den Spiegel vorzuhalten. Beiden sollte es darum gehen, zu zeigen, dass auch das vermeintlich unvermittelt Gegenwärtige, dass auch ein „Klassiker“ wie Haydn historisch vermittelt ist und der Vermittlung bedarf.⁴⁶ Historische Aufführungspraxis und Historische Satzlehre sollten immer wieder vorführen, wie unser Denken, Hören und Spielen auch ganz anders sein könnte.

⁴⁶ Vgl. dazu Felix Diergarten, „Ich grolle, ich grolle nicht.“ Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis, in: *Beredete Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt* (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 8), hrsg. von Martin Kirnbauer, Basel 2019, S. 91–103.