

Scheideler, Ullrich (2015): Thomas Enselein, Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn, Köln: Dohr 2008 / Christhard Zimpel, Der kadenzielle Prozess in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten, Hildesheim u.a.: Olms 2010. ZGMTH 12/1, 133–138.
<https://doi.org/10.31751/839>

© 2015 Ullrich Scheideler



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 23/07/2016
zuletzt geändert / last updated: 18/03/2017

Thomas Enselein, *Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn*, Köln: Dohr 2008

Christhard Zimpel, *Der kadenzielle Prozess in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten*, Hildesheim u. a.: Olms 2010

Die musikwissenschaftliche und musiktheoretische Forschung zu Joseph Haydn hat in den letzten Jahrzehnten einige Studien hervorgebracht, die nicht mehr werkmonographisch angelegt sind, sondern spezifischen Ausprägungen des Haydn'schen Tonsatzes oder Formverständnisses auf die Spur kommen wollen. Dazu gehören auch die Arbeiten von Thomas Enselein und Christhard Zimpel. Beide untersuchen einen Teilaspekt von Haydns Œuvre: im einen Fall die Gestaltung des Kontrapunkts vor allem in den instrumentalen Gattungen Sinfonie, Streichquartett und Klaviertrio, im anderen Fall den harmonischen Verlauf in den Durchführungen, mit Beschränkung auf die Kopfsätze der Streichquartette. Verbunden wird die Analyse jeweils mit der Frage, ob bzw. inwiefern sich die Prinzipien und Verfahrensweisen im Verlauf der Jahre zwischen ca. 1760 und 1800 verändert haben. Beide Arbeiten weisen insofern thematische Überschneidungen auf, als auch in Enseleins Arbeit die Durchführungen im Zentrum stehen und zudem – aufgrund seines Ansatzes – kontrapunktische Konstellationen oft in Koppelung mit der Harmonik diskutiert werden.

Enselein konzentriert sich auf drei Teilbereiche von Kontrapunkt, die sich in der Kapiteleinteilung widerspiegeln: Erstens geht er von der Beobachtung aus, dass diejenigen Abschnitte in Haydns Instrumentalwerken, in denen eine kontrapunktische Satztechnik sehr deutlich hervorgekehrt erscheint, oft mit einer Sequenzharmonik (meist Quintfall) verbunden sind. Zweitens untersucht er den Einsatz von doppeltem Kontrapunkt, und drittens befasst er sich mit kanonischen Engführungen. Vorangestellt ist diesen Teilen in

Kapitel 1 eine Untersuchung zu Haydns musikalischer Ausbildung der 1750er-Jahre. Aus den Berichten der frühen Biographen Georg August Griesinger und Albert Christoph Dies, die auf um 1800 geführten Gesprächen mit Haydn beruhen, ist bekannt, dass Haydn u. a. die Bücher von Johann Joseph Fux und Carl Philipp Emanuel Bach studiert hat und außerdem von Nicola Porpora Kompositionsunterricht erhielt. Wie so häufig bleibt jedoch der Nachweis eines direkten Einflusses schwierig: Zwar kann Enselein zeigen, dass Konstellationen, wie wir sie bei der Fux'schen 3. Gattung (vier Noten gegen eine Note) oder 4. Gattung (Synkopen) finden, auch in Haydns frühen Sinfonien auftreten (Sinfonien I:13 und I:14), doch können die Vorbilder natürlich auch in der vielfältigen musikalischen Praxis liegen, mit der Haydn seit 1750 als Kapellknabe in Wien in Berührung kam. Die in der Zusammenfassung geäußerte Ansicht, dass dem »genauen Studium des Kontrapunktes bei Fux« (278) Haydn die theoretische Basis seines Verständnisses von Kontrapunkt verdankt, ist vor diesem Hintergrund nur bedingt stichhaltig. Überzeugender erscheint die anhand von Haydns sogenanntem *Elementarbuch* (ein auf Fux basierendes Unterrichtsheft, das in einer fragmentarischen Abschrift überliefert ist) gemachte Beobachtung, dass Haydn die Fux'sche Gattungslehre auch mit Sequenzen verband und somit gängiger Praxis anpasste. Dieser Idee der Verbindung von (imitatorischem) Kontrapunkt und Sequenz hätte für die Zeit um 1750/60 vielleicht mit Blick auf Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* noch etwas genauer nachgegangen werden können (Enselein erwähnt diese Schrift nur kurz). Zwar ist nicht bekannt, ob Haydn dieses Buch

besaß (im Nachlassverzeichnis werden nur andere Schriften Marpurgs erwähnt), doch lässt sich an diesem Lehrbuch vor allem in den Notenbeispielen ablesen, wie eng im musikalischen Denken der Zeit Sequenz und (imitatorischer) Kontrapunkt miteinander verflochten waren.¹

Die Analysekapitel folgen im Aufbau stets demselben Muster. Nach einer meist knappen Einleitung folgt eine Reihe von Beispielen, in denen das entsprechende Phänomen veranschaulicht und in den konkreten Ausformungen beschrieben sowie differenziert wird. So interessant manche Beispiele sind, so sehr gewinnt man bisweilen den Eindruck, es sei zu viel des Guten, weil zusätzliche Beispiele kaum Neues bringen, sondern bereits beschriebene Verfahrensweisen bloß bestätigen, modifizieren oder leicht erweitern.

Der Teil zur Verbindung von Sequenz und Kontrapunkt, der etwa die Hälfte des Buches ausmacht, ist in zwei Kapitel unterteilt, die sich an der Schaffenschronologie Haydns orientieren. Kapitel 2 untersucht die zwischen 1765 und 1775, Kapitel 3 die nach ca. 1785 entstandenen Werke (den Schwerpunkt bilden die Ecksätze von Sinfonien). Zunächst untersucht Enselein u. a., an welchem formalen Ort die Verbindung von Kontrapunkt und Sequenzbau anzutreffen ist. Er kann (etwa anhand der Sinfonien Hob. I:44, 46 und 48) zeigen, dass in solchen Fällen, in denen der Sequenzkontrapunkt in mehreren Formteilen vorkommt, Haydn in der Regel auf den doppelten Kontrapunkt zurückgreift, um je nach formalem Ort Abwechslung in der satztechnischen Gestaltung zu ermöglichen (erst nachträglich wird der Zusammenhang von Sequenzstruktur und doppeltem Kontrapunkt gezeigt). Auch die Erörterung des Sequenzkontrapunkts in nach 1785 komponierten Werken verbindet Enselein mit der Betrachtung der formalen Position. Seine Untersuchung gilt hier den Endpunkten einer Entwicklung sowie den Durchführungen. Dabei kann er plausibel darlegen, dass Haydn dazu neigt,

unmittelbar vor dem Kadenzziel schnell abrollende Sequenzen mit Imitationen zu komponieren (so in den Sinfonien I:88 und I:90), die die Funktion eines Spannungsabbaus haben und die somit die erreichte Formstation sinnfällig machen. In den Durchführungen, so einer der Befunde, dient die Sequenz hingegen der Dramatisierung des Geschehens, das durch Techniken der motivischen Arbeit wie Abspaltung und Komprimierung geprägt ist. Enselein benennt als weitere Mittel hierzu die Chromatik, die Verbindung verschiedener Sequenzen sowie die Beschleunigung der harmonischen Bewegung (was er abschließend anhand der Einleitung zum Oratorium *Die Jahreszeiten* [1799–1801] vorführt).

Kapitel 4 löst sich vom Sequenzkontrapunkt, um sich in drei Unterkapiteln anderen kontrapunktischen Zusammenhängen zuzuwenden: Zunächst werden die »Kontrapunktische Ausgestaltung von Bassthemen« (159–181) sowie die »Kontrapunktische Gestaltung von ›Aufbauthemen‹« (181–205) untersucht, abschließend »Stimmtausch und Stimmverlagerung im langsamen Satz« (205–237). Bassthemen (im Unisono) gibt es bei Haydn meist am Satzanfang. Im 1. Satz der Sinfonie I:44 fungiert ein solches Thema als eine Art ›Joker‹, der an unterschiedlichen formalen Stationen in neuen satztechnischen Konstellationen verwendet wird. Der Begriff ›Aufbauthemen‹ bezeichnet solche Themen, die vor dem ersten Tutti erklingen. Für beide Thementypen lässt sich zumindest in der Tendenz zeigen, dass die Entwicklung vom Einfachen zum Komplexen verläuft (Sinfonien Hob. I:85, 91 und 92) – eine Entwicklung, die sich bis in die Reprise hinein fortsetzt, so dass diese oft nicht nur Rückkehr und Wiederholung, sondern auch Überbietung bedeutet.

In Kapitel 5, das sich mit kanonischen Engführungen befasst, untersucht Enselein vor allem die strukturellen Bedingungen, unter denen eine kanonische Engführung möglich ist (z. B. in Zusammenhang mit einfachen Terzfällen der Akkorde wie in Sinfonie I:77 oder der alternierenden Folge von fallenden Terz und steigenden Quinten als melodisches Gerüst wie in Sinfonie I:86). Auch hier bil-

1 Vgl. Marpurg 1753, u. a. Tab. III, V, XXIX und LVII.

den also Sequenzen oft die Basis des Kontrapunkts.

Auch wenn die einzelnen Beispiele oft einleuchtend sind², so verbleiben sie doch im Rahmen einer kasuistischen Einzelfallbetrachtung. Man erhält zwar einen guten Einblick in die Verfahrensweisen, kaum jedoch Hinweise zur Funktion innerhalb des formalen Gesamtzusammenhangs. Das betrifft insbesondere den Abschnitt zu den Durchführungen der späten Sinfonien, der offen lässt, ob die Sequenzen in ein variatives, auf Steigerung oder auf Kontrast ausgerichtetes Formkonzept eingebettet sind. So weist Enselein zwar für Sinfonie I:103 darauf hin, dass der analysierte Abschnitt (T. 101–111) am Beginn der Durchführung steht und das »Stocken« der Bewegung in einen Spannungsaufbau überführt (118), doch erfährt man nichts darüber, wie es danach weitergeht. In der Durchführung von Sinfonie I:103 gibt es nämlich nicht nur eine, sondern drei Anstiegssequenzen, die jeweils halbschlüssig enden: in c-Moll (Dominante G-Dur), in f-Moll (Dominante C-Dur) und in Es-Dur (Dominante B-Dur). Die Formstrategie Haydns scheint es zu sein, drei ähnliche Verläufe zu setzen, die immer länger werden, aber satztechnisch zunehmend weniger differenziert angelegt sind: Nur die ersten beiden Sequenzen greifen nämlich auf imitatorischen Kontrapunkt zurück, während die letzte Sequenz im akkordischen Satz erklingt. Insofern hat auch hier der Kontrapunkt vermutlich eine formverdeutlichende Funktion.

* * *

- 2 Das Buch enthält eine Fülle von Notenbeispielen, so dass sich umständliches Heranziehen von Partituren erübrigt. Die Art der Zusammenfassung als Klavierauszug ist allerdings nicht immer glücklich gewählt, weil zum einen die Viola grundsätzlich im Basssystem notiert wird (selbst wenn sie in der zweigestrichelten Oktave spielt). Zum anderen sind beide Violinen auch bei Unisonospiele getrennt behalst, die Artikulation wird dann aber nur zur Violine I gesetzt, was verwirrend ist. Hier wäre eine flexiblere Darstellungsmethode wünschenswert gewesen.

Die Studie von Christhard Zimpel teilt zwar mit derjenigen Enseleins die Konzentration auf nur einen kompositorischen Teilaspekt, doch wird die Lektüre dem Leser dadurch erleichtert, dass eine einzige Hauptthese im Mittelpunkt steht. Zimpel möchte zeigen, dass die Durchführungen der Kopfsätze aus Haydns Streichquartetten stets eine zentrale Tonart besitzen, die auf jeweils verschiedene Weise diese Eigenschaft entfaltet. Der Begrenzung auf die Gattung Streichquartett liegt die Prämisse zugrunde, dass Haydn streng nach Gattungen komponierte, so dass um der Präzision der Analyseergebnisse willen der untersuchte Korpus auf ca. 60 Werke beschränkt bleibt. Die Kompositionen werden in drei Gruppen unterteilt: die acht frühen Quartette (op. 1 und 2), sowie diejenigen in Dur- (42) und in Molltonarten (10). Zimpel differenziert zwischen drei verschiedenen Typen, die zentrale Tonart deutlich werden zu lassen: dem bloßen Aufenthalt in der zentralen Tonart (Typus A) und ihrer Festigung durch Halbschluss- (Typus H) bzw. Ganzschlusskadenz (Typus G). Die die zentrale Tonart herbeiführende harmonische Bewegung nennt Zimpel den »kadenzialen Prozess«, den er in vier Stadien untergliedert: erstens das erste Aufsuchen der Tonart, zweitens das Ergreifen der Tonart, drittens das Hervortreten und Vertiefen der Tonart, viertens die Kadenz (letzteres gilt nicht, wenn die zentrale Tonart allein mittels Aufenthalt hervortritt).

Zimpel beginnt seine Ausführungen nach Vorwort und Einleitung mit einer als »Stränge der Haydn-Forschung« bezeichneten Literaturübersicht (23–42), die sich merkwürdigerweise vor allem auf die Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschränkt (beispielsweise finden Ludwig Finscher, Reginald Barrett-Ayres und Markus Bandur hier keine Erwähnung). Das Kapitel dient u. a. dem Ziel, sich von älteren Forschungstrends, die primär auf das Thematische fokussiert waren, abzusetzen, um die Harmonik auf zweierlei Weise als bedeutsamen Parameter ins Spiel zu bringen. Zum einen zieht Zimpel formtheoretische Konzepte aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heran (wie die Joseph Riepels

und Heinrich Christoph Kochs), zum anderen stützt sich der Autor auf die 1983 erschienene Studie von Wolfgang Budday.³ Die Konzentration auf die Harmonik und die Abfolge der Endigungsformeln, die als Integrationsprinzip wirkt und durch Differenzierung und Hierarchisierung den Zusammenhang herstellen soll, wird neben dem Rekurs auf die genannten Schriften auch damit begründet, dass das Verfahren des Durchführens nicht allein auf die Durchführung beschränkt sei. Damit rückt der kadenzielle Prozess als wesentliche analytische Kategorie ins Zentrum.

Budday hatte sich an den Kadenzten orientiert und dabei eine Gruppierung gemäß der Abfolge verschiedener Kadenzstufen vorgenommen. So sind in den Gruppen A–D diejenigen Durchführungen zusammengefasst, die in der vi. Stufe kadenzieren; desweiteren wird unterschieden, ob es Schlusswendungen in drei Stufen (A: V, I, vi) oder nur zwei Stufen (B: I, vi; C: V, vi) gibt. Zimpel hält diesen Ansatz grundsätzlich für brauchbar, möchte ihn aber verfeinern: Die alleinige Konzentration auf das Ende soll aufgebrochen und stattdessen stärker die Art berücksichtigt werden, wie dieses Ende erreicht wird (durch planvolles Herbeiführen oder plötzliches Umschlagen). Im Anschluss an Koch unterscheidet Zimpel daher zwischen verschiedenen Arten der Aufeinanderfolge von Stufen, wobei als Pole die kontrastierende Abfolge, bei der die Tonarten unvermittelt aufeinanderfolgen, und die integrierende Abfolge, bei der die Tonarten durch Modulationen verbunden werden, einander gegenüberstehen.

Nach diesem ersten Teil wird die eingangs vorgestellte These von der zentralen Tonart und den vier Stadien ihres Hervortretens genauer ausgeführt. Für Dur-Sätze ist der Normalfall die vi. Stufe, die in fünf der acht frühen Quartette sowie in 35 der 42 nachfolgenden Quartette die zentrale Tonart bildet. Selten werden die ii. Stufe (op. 50/5 und 54/2), die iii. Stufe (op. 33/3, 50/6 und 76/3), die V. Stufe (op. 33/6) und vii. Stufe (op. 77/2) als zentrale Tonart gesetzt. In Moll-Sätzen bildet in sieben

von zehn Fällen die v. Stufe die zentrale Tonart. Ist bei einigen Quartettsätzen die Bestimmung der zentralen Tonart einfach vorzunehmen, so bedarf es in einer Reihe von Fällen doch genauerer Kriterien, weil mehrere Tonarten in Konkurrenz zueinander stehen. Das ist im Kopfsatz von Opus 33/3 der Fall, wo sowohl a-Moll als auch e-Moll unzweifelhaft wesentliche Tonarten sind: a-Moll aufgrund der Ausdehnung, des zweifachen Halbschlusses sowie als Tonart, in der das 2. Thema wiederkehrt; e-Moll aufgrund seiner Position am Ende der Durchführung und des Ganzschlusses. Damit gerät die These von der zentralen Tonart an ihre Grenzen. Nur mit einer gewissen Gewaltigkeit bestimmt Zimpel e-Moll als zentrale Tonart (96). Zwar werden im Verlauf der Arbeit eine Reihe von Kriterien ins Feld geführt (Länge, Anzahl und Art der Schlüsse sowie die harmonische Bewegung), doch verstellt die These, dass es stets die zentrale Tonart gebe, womöglich den Blick für manche Mehrdeutigkeiten und Besonderheiten. Zimpel diskutiert eine Reihe weiterer Fälle, in denen mehrere Tonarten von Bedeutung sind (so für op. 71/3 und op. 74/3), entscheidet sich aber stets für eine einzige Tonart. Der weitgehende Verzicht auf die Betrachtung der Motive, Thematik sowie die Art der syntaktischen Gliederung (Abschnitte mit geschlossenen im Gegensatz zu offenen Taktgruppen) verengt den Horizont der Analyse zusätzlich. Hier hätte die »aus arbeitsökonomischen Gründen« (15) gewählte Fixierung allein auf die Harmonik unbedingt ausgesetzt werden müssen.

Nachdem je ein ausführliches Beispiel für Aufenthalt, Halbschluss, Ganzschluss in der zentralen Tonart vorgestellt, erläutert und in unterschiedlichen Ausprägungen veranschaulicht wurde, folgt abschließend die ausführliche Erläuterung der vier Stadien. Für das Ergreifen der Tonart (Stadium 2) macht Zimpel zwei Möglichkeiten aus: erstens den plötzlichen Halbschluss, der nicht am Ende eines Prozesses steht und dessen Befestigung darstellt, sondern ein plötzliches Hineinführen, mithin eher einen Anfang bedeutet; dem wird zweitens das Ergreifen in Verbindung mit dem Aufenthalt entgegengesetzt, wobei hier

3 Budday 1983.

zwischen Aufhalten ohne und mit nachfolgender Schlusswendung unterschieden wird.

An diesem Vorgehen wird noch einmal erkennbar, worum es Zimpel geht: um eine Aufdeckung wesentlicher Prinzipien, die für die Durchführung und ihre Dramaturgie leitend gewesen sein könnten sowie um die Darstellung des kompositorischen Feldes, innerhalb dessen sich Haydn bewegte. Das wird auch in den Anhängen deutlich, in denen u. a. jede einzelne Werkgruppe systematisch im Hinblick auf den harmonischen Prozess knapp charakterisiert wird. Eine These lautet dabei, dass Haydn innerhalb einer Gruppe von sechs Quartetten bemüht war, zwischen unterschiedlichen Durchführungsverfahren abzuwechseln.

* * *

Inwiefern ergibt sich angesichts der Beschränkung auf bloße Teilaspekte der Kompositionstechnik in den Studien von Enselein und Zimpel ein anschauliches Bild vom analysierten Gegenstand? Was gewinnt man durch eine Art der Analyse, die ihren Gegenstand (fast) nur auf eine Weise fokussiert, und was verliert man?

In der Regel werden in beiden Studien nur ausgewählte Formabschnitte untersucht, und selbst bei diesen wird nicht allen Fragestellungen nachgegangen. Bei Enselein hat dies zur Folge, dass einzelne Takte bisweilen wie unter dem Mikroskop betrachtet werden, jedoch bekommt man nie eine gesamte Durchführung, einen wirklich größeren Abschnitt gezeigt, dem man die Stellung und Funktion des Kontrapunkts bzw. der kontrapunktischen Sequenz genauer entnehmen könnte (gleichwohl werden sie an machen Stellen kurz benannt). Zimpels Studie ist dagegen ganzheitlicher angelegt. Zwar würde man sich auch hier wünschen, genauere Hinweise zum Interagieren zwischen den verschiedenen tonalen Zentren, deren Hierarchie und Zusammenhang zu erhalten, auch wüsste man gerne, inwiefern

die thematischen Prozesse die Art der Gestaltung mitbestimmen. Dennoch bekommt man einen guten Einblick in den Prozess der Etablierung einer Tonart in der Durchführung und die verschiedenen Möglichkeiten, wie dieser gestaltet werden kann. Beiden Studien hätte ein abschließendes Beispiel gut getan, in dem alle zuvor gemachten Beobachtungen zusammengeführt und kontextualisiert worden wären.

Interessant ist, dass beide Autoren die Frage, inwiefern Gattungsunterschiede beobachtet werden können, unterschiedlich beantworten, auch wenn sie keine wirkliche Begründung für ihre jeweilige Einschätzung liefern: Enselein sieht im Prinzip keinen Unterschied zwischen den Gattungen. Nur im Hinblick auf den Engführungskanon macht er einen Unterschied zwischen Streichquartett und Sinfonie (276). Zimpel glaubt an diesen Unterschied und beschränkt sich daher auf das Streichquartett, auch wenn er einräumt, dass es Gemeinsamkeiten zwischen den Gattungen gebe (243). Dagegen verbindet beide Studien der Befund, dass ab 1780/85 auf dem jeweiligen Gegenstandsfeld neue Verfahrensweisen realisiert wurden. Enselein macht dies u. a. am Sequenzkontrapunkt und seiner formalen Funktion fest. Zimpel sieht beginnend mit den Quartetten Opus 50 eine Integration von entlegeneren Tonarten bei Schwächung (nicht jedoch Aufgabe) des Konzepts der zentralen Tonart, die teilweise nur noch als Rahmentonart für die Durchführung fungiert.

Beide Arbeiten analysieren zweifelsohne gut und verlässlich wesentliche Aspekte des Haydn'schen Komponierens. Man wird jedoch weitere Studien benötigen, die von diesem erreichten Punkt aus den Blick auf größere Zusammenhänge, andere Gattungen oder die Werke der Zeitgenossen richten. Erst so ließe sich das Spezifische des Haydn'schen Komponierens ermessen.

Ullrich Scheideler

Literatur

Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. Anhand der zeitgenössischen Theorie von Johann Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753), *Abhandlung von der Fuge*, Bd. 1, Berlin: Haude und Spener.