

Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 13 (1952)

Heft: 11

Artikel: Die Oxford-Sinfonie von Joseph Haydn [Schluss]

Autor: Cherbuliez, A.-E.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-955829>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

rischen Oeffentlichkeit aber wurden Sie bekannt und beliebt durch die Opern- und Operettenaufführungen der Theater- und Musikgesellschaft, die Sie seit dem Jahre 1925 ausnahmslos mit unvergleichlicher Hingabe dirigierten. Der Männerchor Zug hat Sie, der Sie an seinen Konzerten als hervorragender Begleiter am Flügel mitwirkten, zum Ehrenmitglied ernannt. Im Eidg. Orchesterverband sind Sie der hochgeschätzte und äußerst fachkundige Präsident der Musikkommission. — Ihre vielen Freunde entbieten Ihnen, lieber Herr Jubilar, zu Ihrem Feste ihre herzlichen Glücks- und Segenswünsche.

*

Die Höflichkeit gebietet es, daß man den Gästen zum Gratulatur den Vortritt läßt. Doch seien dem verehrten Jubilaren aus Baar, seiner Wahlheimat, die nicht minder herzlichen Glückwünsche all jener überbracht, die einen Funken kultureller Ideale in sich tragen. Sie sind oft in einer stillen Minderheit in unserer Gemeinde, diese Idealisten, denen in der lauten Welt Herzensbildung und Menschlichkeit, weitergetragen durch die Pflege kultureller Güter, etwas bedeuten. Um so trostvoller ist für uns die Tatsache, daß einer unter uns weilt, dessen Lebenswerk im Dienste der Musik gesegnet war. Sein Wirken zog Kreise, die hoffentlich stetsfort Früchte tragen werden. Es sind nicht wenige Leistungen, die er in Baar vollbrachte. Der Orchesterverein Baar hat unter seiner Stabführung manche Perle edler Musikalität zum Klingen gebracht. Es ging da oft nicht mit flüsternden Anweisungen ab, bis die Sätze in der meisterlichen Harmonie erklangen. Aber nach der Arbeit war der Jubilar wieder ein Kamerad unter den Musikanten, freudvoll dabei, wo Freude herrschte. Die Solisten und die Chöre der Theatergesellschaft vergessen bestimmt auch nicht, wie unerbittlich der Maestro die Aufführungen musikalisch vorbereitete. Aber vorbei waren bald die Stunden der Proben, wenn unter seiner Stabführung die Operettenmelodien wie aus einem Guß in den Saal hinausklangen. Noch an mancher Leistung des musikalischen Baar hatte Herr Dir. Feßler führenden Anteil.

Die allerbesten Wünsche begleiten ihn ins achte Jahrzehnt. Mögen sie ihm recht frohgemute Stunden in seinem schön gelegenen Heim bringen, nachdem er ein Leben lang mit Musik Freude brachte.

Die Oxford-Sinfonie von Joseph Haydn

(Schluß, vgl. Nr. 10, S. 128)

Bedeutend schwerer in bezug auf Akzenttechnik, Bogentechnik und Intonation ist der zweite Teil. Man übe zuerst die Unisonogänge der tiefen Streicher und Fagotte in der aufsteigenden melodischen g-moll-Tonleiter (Doppelstrich bis 16), dann die Terzenreihen der punktierten Halben mit ihren Sforzatoschlägen (2. Oboe, Fagotte, 2. Violinen und die übrigen tiefen Streicher, 14—16) und endlich die synkopierte absteigende Linie der ersten Violinen, der Oboen und der Flöte (13—16) und füge dann die einzelnen Teile zu einem Ganzen zusammen. Nach der Generalpause wiederholt sich das gleiche Spiel in c-moll, wobei

die Achtel der Bratschen und Celli 19—20 besonders rein wiedergegeben werden müssen (melodisches c-moll aufwärts!) und die Intensivierung des «linearen» Charakters der Fortsetzung, d. h. die gebundenen Linien der unteren Streicher beachtet werden müssen. Dieser ganze Mittelteil bis zur Reprise in 33 ist ja, motivisch gesprochen, nichts anderes als die sinfonische Entwicklung jener Viertelschläge, die in den Melodieinstrumenten im Takt 3 mit Auftakt vorkommen. Hier ist ein meisterhaftes Beispiel greifbar, wie eine an sich «harmlose» Tanzform sinfonisch vertieft werden kann. Dazu gehört auch das herrliche Auslaufen dieser sinfonischen Entwicklung inmitten des Menuetts auf dem langen Orgelpunkt (23—33!) der Violoncelli und Bratschen (d). Dynamisch sinkt gleichzeitig dieser zweite Abschnitt bis zur Reprise vom Forte über das Piano bis zum Pianissimo, wobei die verschiedenen Akzente, pf und fz, der Grundtonstärke entsprechend, in ihrer absoluten Tonstärke abgestuft sein müssen. Man überlege sich, welche Arbeit vom Dirigenten und von eifrigen Amateurspielern verlangt wird, um nur diese wenigen Takte des Menuetts bis zur Reprise nicht nur korrekt, sondern sinnvoll und musikalisch einwandfrei zu gestalten!

Wie sehr die geistvolle Verarbeitung von motivischem Material in immer wieder neuen und freien Formen zum Wesen des sinfonischen Stiles gehört, wie ihn Haydn verstand und unvergleichlich meisterte, sieht man nun am Trio, jenem Mittelteil des Menuetts, der sehr oft in einfachster, tänzerischer und populärer Weise gestaltet ist. Das wäre auch hier der Fall bei den ungemein einfachen Akkordfolgen und der schlichten Melodie, die das Trio eröffnen (Tonika, Dominante, Tonika; Tonika, Subdominante, Tonika, alles in G-dur). Aber den Synkopengedanken aus dem zweiten Teil des Menuetts hat Haydn hier wieder eingesetzt (Auftakt zu 51 bis 53, entsprechend 56—59 und auch noch 62—64), um eine ganz eigenartige Kontrasttechnik dynamischer und melodischer Art zu erreichen, die technisch-stilistisch raffiniert ist, aber zugleich ungemein einfach und einleuchtend wirkt. Die Melodie in Achtelgruppen ab 54 mit Auftakt ist keine Unbekannte; wir trafen sie in der Begleitung ab Auftakt zu 3, in der Umkehrung in der Melodie ab Auftakt zu 9, in den erwähnten melodischen Molltonleitern usw. Man sieht also, wie eng hier alles zusammenhängt und muß gleichzeitig bewundern, wie frei und leicht es in der Zeit und im Tonraum abläuft. Der erste Teil des Trios ist aber nur quasi ein Vorspiel zu den ganz ungewöhnlichen Spannungen des zweiten Teils des Trios, der von 66 bis 85 aus einer ununterbrochenen, dynamisch äußerst kräftig intonierten Folge von herben, teils chromatisch absinkenden, gleichzeitig von energischen Akkordschlägen durchpeitschten Synkopen besteht, die zum ersten Mal ab 13 vorkamen und dann im ersten Teil des Trios in einer zunächst noch wohlklingenden Form (50—53 etc.) auftraten und nunmehr in einer raffinierten kontrapunktischen Schreibweise, in einem Netz von widerborstigen Rhythmen und Oktavenschlägen (72—81) sich austoben, um dann ab 86 wiederum zu einer regelmäßigen Reprise des Triomotivs zu kommen. Die Coda dieser Reprise beginnt mit dem Auftakt zu 95 und zeigt außerordentlich fein, wie Haydn hier durch die Achtelgruppen den Weg andeutet, der zurück zur auftaktigen Achtelgruppe des Hauptthemas

des Menuetts führt. Auch hier ein raffiniertes Spiel dieser Achtelgruppen (Flöte, Bratschen, Celli) mit den gleichzeitigen Synkopen in Holz und Streichern. Ganz am Schluß (ab 100) noch einmal von allen Streichern und Fagott zwei äußerst energische Synkopenschläge!

Im **Finale** seiner Oxford-Sinfonie hat Haydn einen seiner geist- und kunstvollsten Sätze geschaffen, deren Gesamtwirkung dennoch, fast wie durch Zauberkraft, durchaus allgemeinverständlich ist. Wichtig ist vor allem das **Rondothema**, welches nicht weniger als sechsmal im ersten und viermal im zweiten Teil des Satzes (Takte 1—32, 54—60, 222—237, 258—267, 325—330) vorkommt, dazu noch am Anfang viermal unmittelbar hintereinander und in der «Reprise» (T. 222) zweimal hintereinander. Man muß auf die «Austerzung» dieses Themas gleich am Anfang achten (d. h. eine 2. Stimme begleitet es in Terzen, wobei diese untere Terzstimme ebenso deutlich sein sollte, wie die Oberstimme). Andererseits ist die Melodie dieses Themas oft auch einstimmig verdoppelt, was ebenfalls technische Probleme mit sich bringt. Also muß man sowohl Austerzung, wie Unisono dieser verschiedenen Themavorführungen für sich exakt proben. Der volkstümliche Charakter des Satzes ist zunächst sehr deutlich durch die «Dudelsacktechnik» gekennzeichnet. Darunter versteht man die Begleitung einer Melodie durch einen gleichbleibenden Baßton, wie es eben genau so der Dudelsackspieler macht (vgl. die Bässe 1—7, 9—14, 17—21, 25—30, 32—42, 105—112 usw.). Da sie meistens in Oktavsprüngen dargestellt sind, muß dies ebenfalls für sich und mit möglichster Klarheit einstudiert werden. Ab 32 ist dafür zu sorgen, daß die Melodie (eine motivische Fortsetzung des Themas) nicht von den liegenden Bläser- und Streicher-Halben, sowie von den «Dudelsackbässen» und der Pauke klanglich erdrückt werden. Es besteht eine gewisse Gefahr, daß der plötzliche Uebergang von den Achteln zu den 16teln in den 1. Violinen (44 zu 45) bei Laienspielern nicht glatt vor sich geht, d. h. daß diese Instrumentengruppe ein wenig im Tempo zurückbleibt. Sehr präzise muß die 16tel-Gruppe der 2. Violinen sich dem raschen Lauf der 1. Violinen in 50 anpassen. Selbstverständlich muß der Eintritt des Hauptthemas in den tiefen Instrumenten (Bässe, Violoncelli, Bratschen, Fagotte, Ende 53) sehr klar und deutlich herausgearbeitet werden (wiederum Klangausgleich mit den darüberliegenden Stimmen erforderlich). Der Meister hat diese Stelle außerdem noch um eine hübsche kontrapunktische zweistimmige Sequenz in den beiden Oboen bereichert, die auch noch gehört sein will und zu der auch die zweiten Violinen stoßen. Der dichte Satz in 16teln ab 60 und besonders in dreistimmiger Fassung ab 66 bedarf besonders sorgfältiger Einstudierung. Es darf nicht «geschabt» werden mit dem Bogen, die Viertel müssen doch klingen. Dieser Abschnitt ab 60 stellt formal eine Ueberleitung vom 1. Thema zu einem zweiten Gedanken dar, der ungemein leichtfüßig, unbeschwert und doch aufs sauberste klanglich gezeichnet ertönen muß (ab 79). Reizvoll ist es, in 80, 84, 88, 90, 95 die von Haydn vorgeschriebene Unterscheidung von zwei gebundenen und zwei gestoßenen Achteln bei Flöte und Violinen auch wirklich herauszubekommen. Das «sempre staccato» darf nicht übersehen werden. Für das abermalige Auftreten des Hauptgedankens ab Ende 97 gilt die gleiche Bemerkung wie für den Abschnitt ab 32 und ab 53.

Wichtig ist auch der Wunsch des Komponisten, ab 85 eine **Soloflöte** einzusetzen, d. h. es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß der Flötenpart dieser Sinfonie im allgemeinen von z. B. zwei Flöten gespielt werde (denn sonst hätte diese Bemerkung keinen Sinn!), aber es ist schwer, zwei Flöten längere Zeit im absoluten Unisono sauber zu blasen! Die synkopierte liegende Stimme der 1. Violinen ab 98 ist ebenfalls recht schwer, wenn man sie ganz präzise ausführen will. Im allgemeinen muß darauf gehalten werden, daß der Achtelsauftakt des Hauptthemas klanglich ja nicht verschluckt werde, was leicht geschieht. Bis 113 hat man einerseits eine ziemlich normale Sonatenexposition mit zwei Themen vor sich, zugleich aber liegt im Thema und in der geradezu humoristischen Hartnäckigkeit der viermaligen Themawiederholung am Anfang und im Charakter der Melodieführung mit vielen Staccatotönen der beiden Themen ein ausgesprochener Rondocharakter, so daß dieser Satz als eine Mischform zwischen Sonaten- und Rondostil angesehen werden kann. Ab 113 folgt eine ausgesprochene Durchführung, und zwar geistvollster und kunstvollster Art, indem der Hauptgedanke in den verschiedensten Formen, Tonarten, als Ganzes, als Fragment in ein geradezu turbulentes und kontrapunktisch zugleich außerordentlich raffiniertes Spiel hineingerissen wird, das jedem Orchester und jedem Dirigenten eine schwere Aufgabe stellt, aber auch für beide ein Genuß ist. Man beachte die Bedeutung der chromatisch in Vierteln herabsteigenden Gegenlinie, wie sie zum 1. Mal in 130 in 2. Violinen, Bratschen, Violoncelli, Kontrabässen, Hörnern, Fagotten und 2. Oboe, wiederum ausgeterzt, auftritt und bis 155 hartnäckig wiederkehrt. Auch das 2. Thema kommt in der Durchführung zum Wort (ab 188), wobei auf größte Zartheit des zweistimmigen Trompeteneinsatzes in 181 gehalten werden muß. Das originelle Spiel mit dem wieder auftauchenden auftaktigen Kopf des Hauptthemas ab 203 muß stilistisch klar herausgearbeitet, die Generalpause vor der Reprise (220) genau eingehalten werden. Diese Art von völliger Unterbrechung des Flusses der Musik ist auch schon in besonders charakteristischer Weise von Haydn zu Beginn der Durchführung ab 120 verwendet worden, wiederum echter musikalischer Humor in Tönen. Nach den piano-Stellen 121—127 muß der Auftakt vor 130 ganz besonders prägnant und sauber im Unisono eintreten. Stilistisch oder technisch neue Probleme kommen im weiteren Verlauf kaum mehr vor, ausgenommen die fast mozartisch angehauchte chromatisch abwärts sinkende wunderschöne und diskrete Begleitung der Oboen ab 301 (ebenfalls als «Soli» gekennzeichnet, was also auch hier mehrfache Oboenbesetzung, wie in der Barockmusik, als zulässig erkennen läßt!), ferner die äußerst energischen erweiterten Oktavensprünge ab 318. Die Coda ist wiederum «motivisch» mit dem Hauptthema gearbeitet. Auch am Schluß ist präzise Auftaktbehandlung sehr wichtig. Bei der Besetzung dieser Sinfonie ist nicht zu vergessen, daß sie keine Klarinetten aufweist, sondern nur einen vierstimmigen Holzbläsersatz durch eine Flöte, je zwei Oboen und Fagotte. Effektiv sind die Fagotte immer einstimmig geführt, aber doch hie und da spielt nur das erste (z. B. 230). Das Prestotempo muß streng durchgehalten werden, auch das 2. Thema ist sehr behend und flott zu nehmen, aber klanglich besonders delikat.

So ergibt sich denn aus dem näheren Studium der Partitur, daß diese vor den Londoner Sinfonien geschaffene Sinfonie ebenfalls ein wahres Meisterwerk ist, das zwar dem Dirigenten und dem Orchester heikle Aufgaben stellt, aber zugleich, gewissermaßen zeitlos, Geist, Können, Humor und innigen Ausdruck in der Tonkunst auf ideale Weise verkörpert und dadurch ein vollwertiger Vertreter der besten «klassischen» Tonkunst geworden ist. A.-E. Cherbuliez

Gossec et la Symphonie classique (Fin, voir No 10, page 129)

Les oeuvres II et III, se plaçant entre 1753 et 1756, n'ont pu être retrouvées, mais l'oeuvre IV de 1759 (Haydn écrivit sa première symphonie!) porte le titre «Sei Sinfonie a più stromenti». Ces symphonies sont écrites pour le quatuor à cordes, deux hautbois, deux flûtes, deux cors; elles ont quatre mouvements et leur style, encore très italien dans l'oeuvre I, tourne maintenant décidément du côté de l'école de Mannheim. Les mouvements accusent successivement un Allegro, un Adagio, un Menuet avec son trio et le Presto final. Nous y trouvons, au premier mouvement, bien établi le contraste de deux thèmes, dans toute la symphonie une dynamique nuancée et soigneusement distribuée. Gossec a maintenant trouvé le moyen de donner peu à peu une vie mélodique indépendante aux bois qui cessent de plus en plus de doubler automatiquement les cordes. Notons également que la basse chiffrée et continue fait défaut ce qui en est certainement un trait «moderniste».

A l'époque des premières symphonies de Haydn, vers 1762, l'oeuvre V de Gossec, «Six Symphonies a più stromenti», montre une composition où les bois sont représentés par six instruments, deux flûtes, deux bassons, et deux hautbois ou — ce qui est à noter comme un fait important — deux clarinettes, les cuivres par deux cors. Nous y retrouvons les quatre mouvements y compris le Menuet. Il y a certainement lieu de comparer les symphonies de l'oeuvre V à certaines symphonies de Haydn de l'époque moyenne. Quelquefois, Gossec débute son premier Allegro par une introduction lente ne manquant pas d'une certaine solennité ou d'un caractère méditatif que les classiques viennois ont su approfondir d'une manière si émouvante.

En 1763, Gossec publia de nouveau une série de six symphonies (oeuvre VI), écrites en partie pour cordes avec hautbois ou cors. Mentionnons la dernière de ce recueil en la majeur dont le «Allegro staccato» s'avance par grands pas d'octaves qu'on retrouvera plus tard encore plusieurs fois.

Les «Trois Grandes Symphonies» de 1765 demandent le quatuor, ensuite deux hautbois ou clarinettes et deux cors ad libitum. A côté d'une symphonie en fa majeur notons une en la-bémol majeur, ton relativement rare pour une symphonie, les deux à quatre mouvements avec Menuets. Quoique composant à l'aide d'un violon et porté, par conséquent, tout naturellement à faire prévaloir l'élément mélodique, cette mélodie symphonique de Gossec montre, à la comparer avec celle des symphonistes viennois, un souffle quelque peu court, à motifs très simples et brefs, rappelant en ceci un peu la manière de Pergolèse, mais peut-être avec moins de grâce et de souplesse.