

**„...es hat sehr vieles zu bedeuten...“**

**Zum „Inhalt“ der Sonate Es-Dur, Hob. XVI:49 von Joseph Haydn**

Die Entstehungsgeschichte der „Sonata per il Forte-piano“ (Hob. XVI:49) in Es-Dur ist aufgrund des Briefverkehrs Haydns mit Marianne von Genzinger ungewöhnlich gut dokumentiert. Die Beziehung zwischen dem Komponisten und der Arztgattin (ihr Mann war der Leibarzt des Fürsten Esterhazy, wenn dieser in Wien weilte) war eine sehr freundschaftliche und scheint zudem eine durchaus innige und über die gemeinsamen Interessen und die Begeisterung für die Musik hinausgehende gewesen zu sein. Während seiner Wienaufenthalte besuchte Haydn regelmäßig die musikalischen Salons der hochkultivierten Gastgeberin und der oft zitierte Brief Haydns vom 9. Februar 1790 aus Estoras (Esterháza) ist besonders aufschlussreich, was sowohl die persönlichen Umstände Haydns zu dieser Zeit, als auch seinen vertraulichen Ton gegenüber der „WohlEdelgebohrenen, Sonders Hochschätzbarsten Allerbesten Frau von Genzinger“ betrifft:

*„Nun - da siz ich in meiner Einöde – verlassen - wie ein armer waiß - fast ohne menschlicher Gesellschaft – traurig - voll der Errinerung vergangener Edlen täge - ja leyder vergangen - und wer weis, wan diese angenehme täge wider komen werden? diese schöne gesellschaften? wo ein ganzer Kreiß Ein herz, Eine Seele ist - alle diese schöne Musicalische Abende - welche sich nur dencken, und nicht beschreiben lassen - wo sind alle diese begeisterungen? - - weg sind Sie – und auf lange sind Sie weg. wundern sich Euer Gnaden nicht, daß ich so lange von meiner Danksagung nichts geschrieben habe! ich fände zu Hauß alles verwürt, 3 Tag wust ich nicht, ob ich CapellMeister oder Capelldiener war, nichts konte mich trösten, mein ganzes quartier war in unordnung, mein Forte piano, das ich sonst liebte, war unbeständig, ungehorsam, es reizte mich mehr zum ärgern, als zur beruhigung, ich konte wenig schlafen, sogar die Traume verfolgten mich, dan, da ich an besten die opera le Nozze di Figaro zuhören traumte, wegte mich der Fatale Nordwind auf, und blies mir fast die schlafhauben von Kopf; ich wurde in 3 tagen um 20 Pfd. mägerer, dan die guten wiener bisserl verlohren sich schon unterwegs, ja ja, dacht ich bey mir selbst, als ich in mein. Kost Hauß stat den kostbahren Rindfleisch, ein stuck von einer 50 Jährigen Kuhe, stat den Ragou mit kleinen Knöderln, einen alten schöpsen mit gelben Murcken, stat den böhmischen Fason, ein ledernes Rostbrätl, stat den so guten und delicaten Pomeranzen, einen dschabl oder so genanten graß Sallat, stat der backerey, düre Äpferspältl und Haslnuß - und so weiter speisen muste, - ja ja dacht ich bey mir selbst, hätte ich jezo manches bisserl, was ich in wienn nicht habe verzöhren können - hier in Estoras fragt mich niemand, schaffen Sie Cioccolate - mit, oder ohne milch, befehlen Sie Caffé, schwarz, oder mit Obers, mit was kan ich Sie bedienen bester Haydn, wollen Sie gefrornes mit Vanillie oder mit Ananas? hätte ich jez nur ein stück guten Parmesan Käß, besonders in der Fasten, um die schwarzen Nocken und Nudln leichter hinab zu tauchen; ich gabe eben heute unsern Portier Commission mir ein baar Pfund herabzuschücken:  
Verzeihen Sie allerbeste gnädige Frau, daß ich Ihnen das allererstemahl mit so ungereimt. gezeug, und der Elenden schmirerey die Zeit abstehe, verzeihen Sie es ein. Mann, welchen die*

*Wiener zu viel gutes erwisen haben, ich fange aber schon an, mich nach und nach an das ländliche zugewöhnen, gestern studirte ich zum Erstenmahl, und So zimlich Haydnisch.“<sup>1</sup>*

Trotz des Elends in der Einöde von Esterháza, das Haydn auch in anderen Briefen immer wieder anspricht und nach den glücklichen Tagen in Wien besonders schmerzlich empfunden zu haben scheint, klingt auch sein (schwarzer) Humor in den Schilderungen unüberhörbar durch. In den folgenden Briefen zwischen Marianne von Genzinger und Haydn spielt die Sonate eine besondere Rolle und bietet aufgrund dieser Belege Möglichkeiten der semantischen Interpretation der Musik, die bei anderen Werken nicht in diesem Maße gegeben ist.

Die rekonstruierbare Entstehungsgeschichte der Sonate ist folgende:

Im Februar 1790 verstirbt die Gemahlin des Fürsten und Maria Anna de Jerlischek (in Haydns Briefen „Mademoiselle Nannette“ genannt) übernimmt die Haushaltsführung. Sie beauftragt Haydn im Juni mit der Komposition einer Klaviersonate für Marianne v. Genzinger. Haydn verwendet zwei bereits im Jahr zuvor komponierte Sätze (die schon für Marianne bestimmt waren) und ergänzt sie mit einem neugeschriebenen, langsamen Mittelsatz (Adagio e cantabile). Haydn bittet Marianne, den Umstand der Verwendung bereits existierender Musik für diesen Auftrag geheim zu halten. Obwohl die Sonate zur Gänze „bloß auf ewig“<sup>2</sup> für Frau Genzinger geschrieben ist, trägt sie die Widmung "composta per la stimatissima Signora Anna de Jerlischek".<sup>3</sup> Am 24. Juni spielt Haydn die Sonate Frau Jerlischek im Beisein des Fürsten vor und erhält dafür (trotz Bedenken Haydns, das Werk könnte aufgrund seiner „schwürigkeit“<sup>4</sup> nicht gut ankommen) eine goldene Tabakdose.

Nach Erhalt der Sonate bedankt sich Marianne v. Genzinger bei Haydn am 11. Juli in einem Brief und bittet um eine technische Erleichterung im langsamen Satz:

*„Die Sonate gefählt mir überaus wohl, eine einzige sache wünschte ich das könte abgeehndert werden (wen solches der schönheit des Stükes nichts benimt), nemlich das, welches im 2tn Theill des Adagio über die Hand mus gespillet werden, weilen ich solches nicht gewöhnet bin, so kömt es mir schwer an, bitte also mir zu erinern, auf was art solches zu verändern were.“<sup>5</sup>*

Haydn verspricht ihr eine entsprechende Bearbeitung, die aber nie erfolgt.

Die Erstausgabe der Sonate erscheint im August 1791 bei Artaria in Wien und im Februar 1792 bei John Bland in London.

Im Folgenden wird versucht, die kompositionstechnische Analyse auf die Grundlage der Inventio (im Sinne der Ars inveniendi) der Sonate, wie sie aus der Korrespondenz mit Marianne von Genzinger hervorgehen, zu stellen, um mögliche inhaltliche Aussagen zum Werk zu machen und damit auch der Semantik seiner „Sprache“ auf die Spur zu kommen.

---

<sup>1</sup> „Joseph Haydn - Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen“, hg. von Denes Bartha, Kassel 1965, Bärenreiter, S. 228

<sup>2</sup> Haydns Brief vom 20. Juni 1790

<sup>3</sup> Im Manuskript sind deutliche Spuren einer Überklebung dieser Widmung zu sehen.

<sup>4</sup> Haydns Brief vom 27. Juni 1790

<sup>5</sup> Interessanterweise beanstandet Genzinger nicht die technisch viel anspruchsvolleren Überkreuzungen der Arme im ersten Satz (T. 42 – 48).

## 1. Satz:

Allegro,  $\frac{3}{4}$  Takt, Es-Dur

„diese Sonate ist Ex Es, ganz neu, und bloß auf ewig für Ihro gnaden bestimmt“<sup>6</sup>

Auch in Anbetracht der üblichen Höflichkeitsfloskeln der Zeit ist diese Art der Widmung doch ungewöhnlich und zeugt (wie auch die weiteren Zitate) von einer tieferen Beziehung zu der Widmungsträgerin.

Abb. 1: Hauptthema, erster Satz

Das ausbalancierte, zwölftaktige Thema (Abb. 1) besteht aus einem viertaktigen Vordersatz, der von einem achttaktigen Nachsatz beantwortet wird. Trotz der Ausgewogenheit ist das Thema in sich dialektisch: die Halbsätze unterscheiden sich grundsätzlich voneinander. In den ersten beiden Takten herrscht instrumentale Spielfreude vor (Sechzehntelfiguren mit springenden Bässen), die beiden Folgetakte sind kantabler Art und die begleitenden Terzen ergänzen die Melodie zum harmonischen Muster des Fauxbourdon. Dieses Spiel wiederholt sich im Nachsatz (Auftakt zu T. 5) auf der Dominante und beide Sätze enden mit einer *Interrogatio* (aufsteigende Dreiklangszerlegungen am Ende der Phrasen in T. 4 und T. 8). Die doppelte Länge des Nachsatzes kommt aufgrund der Wiederholung der *Interrogatio* als Prolongation zustande: die Dreiklangszerlegung es – g – b in T. 8 wiederholt sich in Vergrößerung in der folgenden Sechzehntelkette, die in den ersten Tönen jeder Vierergruppe eben diese Zerlegung (es – g – b) eine Oktave höher und damit mit zusätzlichem Nachdruck bringt. Die zu erwartende, abschließende Antwort bildet - drei Oktaven tiefer - die lapidare Dreiklangsbrechung abwärts im Bass (T. 12).

Das Frage-Antwortspiel und die dialektische Gestaltung sind integrative Bestandteile klassischer Formung und entsprechen auch der Erwartungshaltung der Zuhörer. Dennoch

<sup>6</sup> Haydns Brief vom 20. Juni 1790

kommt ihnen im Lichte der Entstehungsgeschichte und dem Verhältnis des Verfassers zur eigentlichen Widmungsträgerin eine besondere Bedeutung zu, wie noch zu zeigen sein wird. Dem Hauptthema folgt nun eine sog. Überleitung, die eine neue Gestalt ins Spiel bringt, die sich zwei Oktaven emporschwingt, um dann mittels einer *Anaphora*<sup>7</sup> das Erreichen der Doppeldominate besonders hervorzukehren (Abb. 2).



Abb. 2: *Anaphora* (ab T. 20) als Ende der Überleitung zum Seitenthema

Das Seitenthema, eingeleitet durch die spielerische Figur des Beginns des Hauptthemas, setzt diese Spielfreude aber mittels hurtiger Albertibässe, Sechzehntelläufen und abwärtsfallenden Achteln auf seine eigene Weise fort.



Abb. 3: Einleitung und Beginn des Seitenthemas

Nach der, das Seitenthema abschließenden Kadenz, folgt noch ein zweiter Gedanke, der einen besonders starken Dialogcharakter hat, der auch optisch deutlich zum Tragen kommt (Abb. 4): die Unterstimme wird, wie die Oberstimme, mit der rechten Hand gespielt, was spieltechnisch das Überkreuzen der Arme notwendig macht. Eine folgende, übermütige Variante dieses Dialogs ab T. 38 mündet aber rasch in hüpfende Achteln, die sich als *Dubitatio*<sup>8</sup> entpuppen: der lustige Dialog erfährt durch die labile harmonische Fortsetzung ein zweifelhaftes, abruptes Ende („Trugschluss“) und mündet in eine Generalpause (*Aposiopesis*).

<sup>7</sup> nachdrückliche Wiederholungen eines kürzeren Abschnitts

<sup>8</sup> Zweifel, Ungewissheit durch unklare Fortsetzung

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The first system (measures 40-43) features a treble clef with a key signature of two flats and a sharp, and a bass clef. It includes dynamic markings *p* and *f*, and fingerings such as 3, 2, 5, 1, and 5. The second system (measures 44-46) continues the piece with a bass clef and a treble clef, showing a *p* dynamic and fingerings 1, 5, and 3. The third system (measures 47-49) has a bass clef and a treble clef, with a *p* dynamic and fingerings 4, 4, 3, 1, 3, 4, and 4. The fourth system (measures 50-54) includes a treble clef with a *dim.* marking and a bass clef with a *p* dynamic, featuring fingerings 5, 3, 3, and *p*<sup>2</sup>. The fifth system (measures 55-59) shows a treble clef with a *f* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic, including fingerings 3, 3, 1, 3, 5, 4, 1, and 4. The sixth system (measures 60-63) features a treble clef with a *p* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic, with fingerings 4, 1, 1, 1, 1, 4, 4, 1, 4, 1, 1, 1, 1, and 1. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Abb. 4: zweiter Seitengedanke (Dialog mit überkreuzten Armen) ab T. 42, *Dubitatio* T. 51f., anschließende *Aposiopesis* und „Ombrafigur“.

Diese plötzliche Stille, dieser Stillstand der Musik, ist im Autograph auf besondere Weise hervorgehoben: Haydn lässt die restliche halbe Notenzeile nach den Pausen unbeschrieben (Abb. 5).



Abb. 5: T. 43 – 52 im Autograph

Wie oft in der rhetorischen Praxis, folgt auch hier der *Aposiopesis* eine *Ellipsis* als eine unerwartete Form der Fortsetzung. Diese wird durch die rhythmische Figur  gebildet (ab Auftakt zu T. 54), die, auf dem Akkord des vorhergehenden Trugschlusses verharrend, aufgrund der isolierten Stellung und dem fehlenden motivischen Bezug, heutige Zuhörer zwangsläufig an das „Schicksalsmotiv“ der 5. Sinfonie von Ludwig van Beethoven erinnert. Auch in der, zeitlich zur 5. Sinfonie naheliegenden Sonate Op. 57 „Appassionata“ spielt dieses Motiv eine auffallende Rolle, und offenbar tat es dies auch schon in früheren Zeiten und bei anderen Komponisten. Anatol Leikin bezeichnet diese Figur in seinem Artikel<sup>9</sup> als *Ombra* und bezieht sich dabei auf Hermann Abert, der aber „*Ombra*“ nur als allgemeine Atmosphäre des Unheimlichen durch Bezug zu Szenen der Geisterbeschwörung in der neapolitanischen Oper beschreibt<sup>10</sup>, die mit verschiedensten musikalischen Mitteln (hauptsächlich eine spezifische Instrumentation betreffend) erzeugt werden kann – von einem konkreten rhythmischen Motiv ist nie die Rede. Der Einfachheit wegen soll aber im Folgenden dieser „Schicksalsrhythmus“ (○○○—) als *Ombra* weiterhin diese Bezeichnung im Sinne einer rhetorischen Figur behalten. Dem Zweifel nach dem herzlichen Dialog im Seitenthema folgt also eine Stille, die von einem unheimlichen, statisch pochenden „Zustand“ abgebrochen wird. Ein chromatischer Durchgang im Bass (T. 57) führt aber unbesonnen in den Vorhaltsquartsextakkord, aus dem sich nach dessen Auflösung ein letztes Motiv entwickelt, das die Exposition auf der Dominante beendet.

Zur Interpretation dieses offensichtlich im rhetorischen Sinne konzipierten Verlaufs könnten Zitate aus den Briefen Haydns durchaus hilfreich sein.

Der Dialog ab T. 42 kann als einer zwischen Haydn und Genzinger aufgefasst werden, oder als ein klingendes Beispiel für „*diese schöne gesellschaften? wo ein ganzer Kreiß Ein herz, Eine Seele ist - alle diese schöne Musicalische Abende - welche sich nur dencken, und nicht beschreiben lassen*“ stehen, die nun, zurück in der Einöde von Esterháza, verschwunden sind (T. 52): „- *wo sind alle diese begeisterungen? - - weg sind Sie - und auf lange sind Sie weg.*“

Die *Ombra* könnte durchaus für die Einsamkeit am Lande stehen, die Haydn dann aber - wie im Brief – mit einer Geste beiseiteschiebt: „*Verzeihen Sie allerbeste gnädige Frau, daß ich*

<sup>9</sup> Performing Expressive Rhetorical Devices in the First Movement of Haydn’s Piano Sonata in E-Flat Major, Hob. XVI:49, S. 288

<sup>10</sup> Abert, Hermann: „Niccolo Jommelli als Opernkomponist“, S. 122: „Ein bedeutender Teil jener „Bilder erschütterten, verzweifelten, gebrochenen Gemütszustandes, auf denen die Grösse der neapolitanischen Oper vornehmlich beruht, wird eben durch diese visionären Ombrazszenen repräsentiert.“

*Ihnen das allererstemahl mit so ungereimt. gezeug, und der Elenden schmirerey die Zeit abstehle, verzeihen Sie es ein. Mann, welchen die Wiener zu viel gutes erwisen haben, ich fange aber schon an, mich nach und nach an das ländliche zugewöhnen, gestern studirte ich zum Erstemahl, und So zimlich Haydnisch.“* Er findet sich im Leben, wie in der Sonate, mit seinem Schicksal ab – und zwar „So zimlich Haydnisch“: selbstbewusst und ohne Gram (T. 62f).

Doch auch eine andere Interpretation wäre möglich: Haydn äußert sich am 13. Mai 1790 in einem Brief an Marianne höchst besorgt, dass sein letztes Schreiben nicht bei ihr eingelangt sein soll. Nach Entschuldigungen und Mutmaßungen über das Verschwinden beruhigt er Marianne (und auch sich), dass im verlorenen Brief nichts gestanden hat „*als rechtschaffenheit*“. Die Angelegenheit ließ ihm aber keine Ruhe und er suchte nach Anhaltspunkten bzgl. des Verbleibes des verschollenen Briefes und fuhr deshalb auch nach Ödenburg (heutiges Sopron). Auch wenn alle Bemühungen erfolglos blieben, so schrieb er ihr noch im folgenden Brief vom 30. Mai 1790 bezüglich des Inhalts des verlorenen Briefes: „*Euer gnaden können derohalben nicht allein für das verflossene, sondern auch in Hinkunft ganz ohne Sorgen seyn, dan meine freundschaft, und Hochschätzung gegen Euer Gnaden (So zärtlich dieselbe ist) wird nichmals strafbahr werden, weil ich stets die Ehrfurcht über die erhabensten Tugenden Euer gnaden vor augen habe, welche nicht nur ich, sondern alle menschen, So Euer gnaden kennen, bewundern müssen:*“ Haydn machte sich offensichtlich Sorgen, Marianne könnte annehmen, dass der Inhalt des Briefes Persönliches enthält, das bei Bekanntwerden von kompromittierender Wirkung für sie sein könnte. Er hat Angst, sie würde möglicherweise deswegen ihren Briefverkehr einstellen und schreibt weiter: „*lassen sich demnach Ihro Gnaden nicht abschröcken, mich zu zeiten mit dero So angenehmen Brifwechsel zu trösten, indem mir dieser zur aufmunterung in meiner Einöde, meines öfteren sehr tief geckränckten Hertzens höchst Nothwendig ist; o könt ich nur eine viertl stund bey Ihro Gnaden seyn, um meine widerwertigkeiten auszuschütten, und von Euer Gnaden Trost einzuhauchen*“.

Welcher Art ist nun diese Beziehung zwischen dem Komponisten und der musikalisch begabten Arztgattin, dass der Verdacht im Raume steht, etwas „Strafbares“ könnte an dieser „zärtlichen“ Freundschaft sein? Diese Frage könnte auch Thema der eben behandelten Stelle der Exposition sein. Der spielerische Dialog mit überkreuzten Armen steht für die unbeschwerte Beziehung der beiden, die sich blendend (T. 49) verstehen - aber plötzlich kommen Zweifel auf (*Dubitatio* T. 51): ist es gesellschaftlich akzeptabel, diese Beziehung zu führen? Die Ombra-Figur (T. 53 f) hätte bei dieser Interpretation die Funktion des Grübelns bzw. der Vorstellung, was wäre, wenn jemand davon erführe ... die Bedenken werden aber weggewischt: es ist nichts Verwerfliches an ihrer Beziehung und das Schlussmotiv in T. 62 bestätigt das mittels der im forte vorgetragenen Terzeneinigkeit in den Oberstimmen (Abb. 6).

Die letzten 22 Takte der Exposition könnten also zweierlei bedeuten:

1. Erinnerung an die schöne Zeit in Wien (Dialog) – Bewusstmachung der gegenwärtigen Situation (*Dubitatio*) – Darstellung der Einöde in Estoras (*Ombra*) – optimistische Akzeptanz des Schicksals (Schlusswendung).
2. Dialog zwischen Haydn und Marianne (Dialog) – Zweifel an der Rechtschaffenheit ihrer Beziehung (*Dubitatio*) und den Folgen bei Bekanntwerdung (*Ombra*) – Beiseiteschieben der Bedenken: es ist nichts Verwerfliches daran (Schlusswendung) – es besteht nur eine Einigkeit im Herzen (Terzenmotiv T. 62).

Dieser neuen, melodischen Figur in Terzen der rechten Hand, die scheinbar nur den positiven Beschluss der Exposition einleitet, kommt in der Folge noch weitreichende Bedeutung zu.



The image shows a four-system musical score for piano in f-Moll. The first system (measures 107-110) features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of chords. The second system (measures 111-114) includes dynamic markings like *p* and *fz*. The third system (measures 115-118) shows a crescendo leading to a fortissimo section. The fourth system (measures 119-122) continues the fortissimo texture with various chordal structures and dynamic markings like *f* and *p*.

Abb. 7: Halbschluss in f-Moll (T. 107) und Durchführung der *Ombra*

An die folgende Atempause in Form einer weiteren *Aposiopesis* schließt die Durchführung der *Ombra* an (der typische Rhythmus der Figur kündigt sich schon davor in den T. 96, 101, 105 und 106 an), deren Kulminationspunkt eine dramatische Quintanstiegssequenz mit sforzato-Schlägen auf unbetonter Taktzeit bildet (siehe die Darstellung des akkordischen Ablaufs in Abb. 8). Ziel der Entwicklung ist die im forte hämmernde *Ombra* auf dem verminderten Septakkord der 7. Stufe von c-Moll (T. 122).

The diagram illustrates the harmonic progression of the Quintanstiegssequenz. The top staff shows the chord progression in f-Moll:  $6^{\sharp}_5$ ,  $6^{\sharp}_4/3$ ,  $6^{\sharp}_5$ ,  $6^{\sharp}_4/3$ ,  $6^{\sharp}_5$ ,  $6^{\sharp}_4/3$ . The bottom staff shows the corresponding bass line with notes:  $\flat$ ,  $\flat$ ,  $\flat$ ,  $\flat$ ,  $\flat$ ,  $\flat$ . The final two chords are marked with  $\flat_7$  and  $\flat_7$ .

Abb. 8: Harmonischer Verlauf der Quintanstiegssequenz

Eine hochdramatische Durchführung, die virtuosos Figurenspiel, unheimliche Stimmung und vagierende Harmonik mit schmerzhaften Dissonanzen in sich vereint. Wie die Rückkehr in die moderate Stimmung des Hauptthemas der folgenden Reprise überzeugend zu gestalten ist, zeigt eindrucksvoll Haydns kompositorische Meisterschaft: Ein Halbtonschritt im Bass genügt,

um den verminderten Septakkord in einen Dominantseptakkord in Es-Dur zu verwandeln und somit in die Grundtonart zurückzukehren (letzten beiden Takte in Abb. 8).

Dieser harmonische Übergang muss aber, um auch zu nachdrücklicher Wirkung zu gelangen, prolongiert werden und dafür verwendet Haydn eine Form der Abstraktion des Materials, wie man sie eigentlich nur von Beethoven zu kennen glaubt: der Ombra-Rhythmus wird mit der Sechzehntelfigur der aufsteigenden Terzen des Hauptthemas erst in Folge (Abb. 9, T. 126 - 127), und dann in simultaner Verdichtung zur Darstellung gebracht, als würde das abgespaltete Motiv-Material zweier wichtiger Protagonisten (Hauptthema und Ombra-Figur; der zuletzt gehörte Rhythmus und das kommende Motiv der folgenden Reprise in Verbindung) am Ende der Durchführung in seiner reinsten, abstrakten Form (quasi als „Formel“) mittels einer *Anaphora* (T. 128 – 129) präsentiert<sup>12</sup>.

Abb. 9: Abstrahiertes Material als „Formel“, Kadenz (Eingang) und Beginn der Reprise

Der dritte Anlauf der *Anaphora* mündet in einer Kadenz („a suo piacere“)<sup>13</sup> bzw. einem „Eingang“ zur Reprise über dem Sekundakkord, dessen Basston As den melodischen Vorhalt zum ersten Motiv des Hauptthemas bildet (Abb. 9). Die Konzentration des Materials (T. 126 – 129) wirkt wie eine Verdichtung im physikalischen Sinne, die sich in der freien Kadenz entlädt, die aufgestaute Spannung damit auflöst und in die Reprise überleitet.

Zwei Veränderungen in der Reprise gegenüber der Exposition sind auffallend: der Dialog mit den überkreuzten Armen fällt weg und reduziert sich auf eine einmalige Darstellung des Materials in der Oberstimme (T. 172 – 176). Ist der Dialog zwischen den Protagonisten zu

<sup>12</sup> Ob es sich bei der Verkürzung des Ombra- Rhythmus‘ auf drei Achtel dabei wirklich um eine neue Figur, nämlich die der *Figura corta*, handelt (siehe Leikin S. 289), sei dahingestellt.

<sup>13</sup> Zwischen den Läufen kündigt sich das Anfangsmotiv der aufsteigenden Terzbrechung des folgenden Hauptthemas bereits an.

einem Monolog geworden? Steht die monodische Darstellung des zweiten Seitengedankens für eine „einstimmige“, also vollkommene Übereinstimmung?

Die zweite Besonderheit betrifft die nun folgende Ombra-Figur: durch die kurzen Vorschläge, die ihr erst in der Oberstimme im piano (T. 181) und danach im Bass im forte (T. 182) vorangestellt werden, wirkt sie nicht mehr bedrohlich oder unheimlich, sondern auf groteske Weise komisch (Abb. 10).<sup>14</sup>



Abb. 10: „Groteske“ Version der *Ombra*

Die Schlussgruppe mit dem Terzenmotiv entspricht wieder gänzlich der Exposition.

Den Beginn der folgenden Coda (Abb. 11) bildet (wie schon in der Durchführung) wiederum das Terzenmotiv in der Oberstimme (T. 188), das nun in T. 190, dem Schlussakkord ins Wort fallend, einer weiteren Durchführung zugeführt wird. Im Unterschied zum tatsächlichen Durchführungsteil der Sonate (T. 65) verarbeitet Haydn es hier in der Coda aber anders: nicht im „intellektuellen“ polyphonen Satz, sondern durch Steigerungen, Unterbrechungen und Kontrasten auf rhetorisch-dramatische Art und Weise.

Besonders auffällig ist der, sich über eine Oktave erstreckende Fauxbourdon als ein Ziel der ersten Entwicklung des Terzenmotivs (T. 193 – 194). Nach der Fermate erscheint die Wiederaufnahme der *Gradatio* der ersten Überleitung, diesmal aber mit vertauschten Rollen: die Oberstimme übernimmt die ursprüngliche Begleitung, während die charakteristischen Sprünge nun in der Unterstimme sind (ab T. 196 mit Auftakt). Durch Abspaltung des abschließenden Oktavsprungs und mit dem ausdrücklichen autographen „cresc.“ kommt es zu einer starken Steigerung – die abrupt in eine weitere *Aposiopesis* mündet. Beruhigt wird diese letzte Szene mit dem Überleitungsmotiv (jetzt wieder in der ursprünglichen Ordnung), das ins Terzenmotiv überleitet und sich im Weiteren in einem Wechselspiel mit diesen beiden Motive ergeht.

<sup>14</sup> “Haydn proves that there is indeed but one step from the sublime to the ridiculous: he affixes rambunctious *acciaccature* to the short notes of the motif, thus turning the earlier ominousness into a joke.” (Leikin, S. 291)

Abb. 11: Coda des ersten Satzes

Das Ende überrascht aber wieder ganz „haydnisch“: eine „Wischbewegung“ in Form einer *Tirata* über eine Oktave plus Sext scheint das Vorhergehende vom Tisch zu fegen – Ausdruck eines Unwillens, den Schluss hinausgezögert zu haben oder, ähnlich wie in seinen Briefen, eine abrupte Selbstunterbrechung nach mehrmaligem Kreisen um dasselbe Motiv:

*„es ist doch traurig, immer Slav zu seyn: allein, die Vorsicht will es. ich bin ein armes geschöpf! stets gePlagt von vieller arbeith, sehr wenige erhollungsstunden, Freunde? was sag ich - einen ächten? es giebt ja gar keine ächte Freunde mehr - eine Freundin! o ja, es mag wohl noch eine seyn. Sie ist aber weit von mir. i nu, ich unterhalte mich in gedancken, Gott Seegne Sie, und mache, daß Sie auch meiner nicht vergesse!“<sup>15</sup>*

<sup>15</sup> Brief vom 27. Juni 1790

In der Coda offenbart sich schließlich die Wichtigkeit des Terzenmotivs, das ursprünglich als unscheinbare Schlussbildung am Ende der Exposition auftauchte. In der Durchführung gleich zu Beginn durch die polyphone Schreibart auf „gelehrte Weise“ diskutiert, erfährt es eine ausführliche weitere Verarbeitung in der Coda, diesmal aber mit deutlichem Dialogcharakter. Darf man darin ein musikalisches Emblem der Zuneigung zur „Herzensfreundin“ oder besser ihrer Beziehung zueinander sehen? Die erste Erscheinung nach der Ombra könnte den Sieg der Einigkeit der beiden (durch die parallelen Terzen) über das Dunkle (das Grüblerische bzw. die Einöde) meinen, die zu einer starken, selbstsicheren Kadenz führt. In der Durchführung kommt die Beziehung auch auf den Prüfstand der Vernunft (polyphoner Satz) und wird in den Modulationen von allen Seiten betrachtet, um in der Coda (die immerhin mit ihren 30 Takten zu den längsten Haydns gehört) zum abschließenden „Hauptthema“ zu werden. Die Abstrahierung des Motivs auf seine grundlegende Erscheinungsform (Abb. 12) macht deutlich, dass es auch in den folgenden beiden Sätzen eine Rolle spielt und ist damit ein weiterer Hinweis auf seine besondere Bedeutung.



Abb. 12: Abstrahiertes Terzenmotiv

Das erste Couplet im dritten Satz (Auftakt zu T. 25) ist ein unmissverständlicher Rückgriff auf dieses Motiv (Abb. 13).



Abb. 13: Terzenmotiv im 3. Satz

Und auch im Hauptthema des zweiten Satzes lässt es sich rudimentär im melodischen Verlauf der Oberstimme (Wechselnote mit folgendem Quartabstieg) wiederfinden (Abb. 14).



Abb. 14: Hauptthema des 2. Satzes

## 2. Satz:

Adagio cantabile,  $\frac{3}{4}$ -Takt, B-Dur

*„nur das Adagio hab ich erst ganz neu dazu verfertigt, welches ich aber Euer gnaden auf das alerbeste anEmpfehle, es hat sehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bey gelegenheit zergliedern werde, es ist etwas mühesam aber viel Empfindung,“<sup>16</sup>*

Dem, zu den bereits zuvor existierenden Ecksätzen neu komponierten langsamen Mittelsatz, scheint nach Haydns eigenen Äußerungen eine besondere, inhaltliche Bedeutung zuzukommen. Er legt den Satz Marianne besonders nahe und wünscht, ihn ihr bei Gelegenheit näher zu „zergliedern“, also zu „erklären“: es ist nicht leicht zu spielen („etwas mühesam“), zeigt aber viel „Empfindung“. Sind damit auch die Empfindungen gegenüber der „Herzensfreundin“ gemeint, die, im aufwendigen Klaviersatz verborgen, erklärt werden müssen?

Die Form entspricht der großen dreiteiligen Liedform A – B – A', mit zwei Themen im ersten Teil, und einem kontrastierenden Mittelteil. Letzterer beinhaltet jene Stelle, die mit überkreuzten Armen gespielt werden muss, für die sich Genzinger eine Erleichterung von Haydn in ihrem Brief gewünscht hat (siehe Brief vom 11. Juli 1790 weiter oben).

Der rhetorische Charakter ist auch in diesem, in Sechzehntelsextolen wogenden Dialog in b-Moll vorherrschend, gerät aber, im Gegensatz zum umrahmenden Teil, außergewöhnlich leidenschaftlich (Abb.15). Hier erscheinen, ganz im Kontrast zu den „zärtlichsten“ Gefühlen der „Hochschätzung“<sup>17</sup>, wie sie im ersten und dritten Teil anklingen, ganz andere, stärkere Gefühle gegenüber der Widmungsträgerin. Hat es etwas mit der Andeutung in Haydns Brief vom 20. Juni 1790 zu tun?

*„ich hätte Euer gnaden So vieles zu sagen, und So viel zu beichten (Hervorhebung TN), von welchen mich niemand als blos Euer gnaden allein loßsprechen könnten.“*

Beichtet Haydn hier eine Leidenschaft, die verborgen bleiben muss? Ist Marianne dies Stelle nicht nur „technisch“ zu schwer? Sie wünscht sich „Erleichterung“ – aber nur, „wen solches der schönheit des Stükes nichts benimt“.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Brief vom 20. Juni 1790

<sup>17</sup> Brief vom 30. Mai 1790

<sup>18</sup> Brief Genzinger vom 11. Juli 1790

Abb. 15: Dialog mit überkreuzten Armen im Mittelteil des 2. Satzes

Dieser „Ausbruch der Gefühle“ findet kein Ziel und muss, nach dreimaliger abwärtsstrebender Chromatik in der Oberstimme (*Anaphora* T. 72 – 74), gleichsam gewaltsam mit einem Aufschrei abgebrochen werden. Der extreme Abstand von fünf (!) Oktaven zwischen den beiden Schlussstönen spricht für sich: der höchste (T. 75) und der tiefste Ton (T. 76) der (meisten der) damaligen Claviere<sup>19</sup> wird im forte angeschlagen und bildet, die ganze Klaviatur umschließend, den „erschütternden“ Schluss dieses emotionalen Abschnitts (Abb. 16).

Abb. 16: Schluss des Mittelteils mit *Anaphora* und den klaviaturumfassenden Schlussstönen.

Es bedarf einer fünftaktigen, rhapsodischen Überleitung, um in die lyrische Klangwelt des ersten Teils zurückkehren zu können, der nun verkürzt und variiert wiederholt wird. Der Trugschluss in T. 108 leitet die Coda ein, die nach einem theatralischen Doppelpunkt auf dem Dominantseptakkord, einsetzt (Abb. 17).

<sup>19</sup> Der Hammerflügel von Anton Walter (1781) im Haydnhaus Eisenstadt hat eben diesen Tonumfang (F1 – f3).

Abb. 17: Coda des 2. Satzes

Thema der Coda ist eine Figur, die an das Überleitungsmotiv im ersten Satz erinnert – allerdings in seiner transformierten Form der dortigen Coda (vergleiche T. 196 in Abb. 11 und T. 110 in Abb. 17). Folgte der Steigerung im ersten Satz das Terzenmotiv als beruhigendes Zeichen der Einigkeit, so findet der Aufschwung hier (immerhin vom *a* bis zum *f3*) ein Ende in einem weiteren Trugschluss (T. 118). Was folgt nun diesem zweiten, rhetorischen Doppelpunkt? Eine „Wischbewegung“, ein „Vom-Tisch-fegen“ wie am Ende des ersten Satzes – diesmal abwärts und gefolgt von resignierenden Seufzerfiguren (man beachte die Verwendung der kleinen Sexte in der Ober- bzw. Mittelstimme) über pochenden Achteln, die in kurzen Pianissimo-Akkorden in tiefer Lage ausklingen.

Der noblen und galanten Form der lyrischen Stimmung in den Eckteilen des Satzes, steht der leidenschaftliche, an die Sturm-und-Drang-Periode erinnernde Gefühlsausbruch des Mittelteils im diametralen Gegensatz. Kämpfen da zwei Seelen in Haydns Brust? Ein Zustand, von dem ihn nur Marianne „lossprechen“ kann? Gefühle in Musik gegossen, die er ihr so gerne „bei Gelegenheit zergliedert“ hätte?

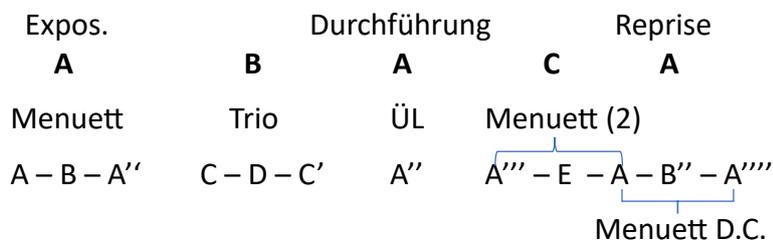
### 3. Satz:

Finale. Tempo di Minuet,  $\frac{3}{4}$ -Takt, Es-Dur

„(...) wunderbahr aber ist es, daß eben das letzte Stück von dieser Sonate den nemblichen Menuet und Trio in sich enthält, was Euer Gnaden in Ihren letzten brief von mir forderten.“<sup>20</sup>

Was im obigen Zitat konkret mit dem angesprochenen Menuett und Trio gemeint ist, kann nicht mehr rekonstruiert werden, ist aber als Hinweis für die formale Lösung des Finales sehr hilfreich. Das Hauptthema entspricht der symmetrischen Anordnung eines Menuett-Themas (A – B – A') mit je acht Takten pro Abschnitt (Abb. 18), und der folgende Teil ab T. 25 könnte das Trio des Menuetts (in gleicher Länge, Anordnung und denselben Wiederholungszeichen) sein. Die Fortsetzung (nach einer kurzen Überleitung) bildet auch die Wiederkehr (also das Da Capo) des „Menuettthemas“, allerdings folgt, statt dem zu erwartenden B-Teil, die Wiederholung des Hauptthemas in es-Moll. Und dieser Teil ist wie das ursprüngliche Hauptthema gebaut – allerdings mit einem völlig neuen B-Teil. Die nun zu erwartende Wiederholung des A-Teils erfolgt nun aber wieder im ursprünglichen Dur - und dies ist nun das „wirkliche“ Da Capo des Menuetts (senza repetitione). Recht „haydnisch“ wird mit den Hörerwartung eines gebildeten Hörerkreises gespielt. Eine kleine fünftaktige Coda beschließt diese eigenwillige Formstruktur.

Die deutliche Abweichung von der traditionellen Menuettform und die dynamische Entwicklung spricht in diesem Satz aber eher für das sog. „Sonatenrondo“, dass im 18. Jhdt. gerne für Finalsätze (vornehmlich in Konzerten) verwendet wurde. Das folgenden Schema soll die Hybridität dieser originellen Formlösung Haydns veranschaulichen (die Buchstaben in der obersten Reihe stehen für die Teile als Rondoform, die Buchstabenreihe darunter zeigt die Struktur nach dem Muster der Menuettform):



Eine Besonderheit des Hauptthemas dieses Satzes ist die großzügige Verwendung der Dissonanzen, die aber aufgrund des leichten und heiteren Charakters dem Hörer als solche kaum bewusst werden. Die Verwendung der 7. Stufe über dem Orgelpunkt in Takt 2 und 3 und der übermäßige Dreiklang als Vorhalt zum c-Moll Sextakkord in Takt 7, gemeinsam mit den dissonanten melodischen Figuren (*Saltus duriusculus* d – as in Takt 3 und der Sprung in den Vorhalt einen Takt später) sind ungewöhnlich und geben der scheinbaren Harmlosigkeit des Themas seine ganz spezifische Würze (Abb. 18).

<sup>20</sup> Brief vom 20. Juni 1790. Der Brief von Marianne, den Haydn hier erwähnt, ist nicht erhalten.

Finale  
Tempo di Minuetto



Abb. 18: Hautthema des Finales

Dass das „Trio“ das Terzenmotiv aus dem ersten Satz wieder aufgreift, wurde schon weiter oben erwähnt und ist ein weiterer Beleg, sowohl für die satzübergreifenden motivischen Beziehungen in den Werken Haydns, als auch für die Wichtigkeit, die er diesem unscheinbaren Motiv<sup>21</sup> zumisst. Eine charmante Geste der Überleitung zur Wiederholung des Hauptthemas bildet dieses Motiv und seine Umkehrung außerdem in T. 49 – 52 (Abb.19).



Abb. 19: Überleitung mittels Terzenmotiv

Das von Genzinger gewünschte Menuett mit Trio hat Haydn also somit tatsächlich „wunderbar“ in ein Rondo integriert und dadurch diesem Finale seine ganz individuelle Form verliehen.

Für Haydn dürfte bei der Komposition dieser Sonate ganz offensichtlich der „Locus descriptionis“, wie in Mattheson im „Vollkommenen Capellmeister“<sup>22</sup> beschrieben hat, zur Ideenfindung maßgeblich beigetragen haben. Mattheson beschreibt diese bestimmte Form der Inspirationshilfe als „die reichste Quelle, ja gar, meines wenigen Erachtens, die sicherste und wesentlichste Handleitung zur Invention (...), indem hieher das unergründlich=genannte Meer von den menschlichen Gemüths=Neigungen gehöret, wenn diese in Noten beschrieben oder abgemahlet werden sollen.“<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Dass es sich auch hier wieder um unbegleitete Terzen in der Oberstimme handelt, festigt die weiter oben geäußerte Annahme ihrer symbolischen Bedeutung.

<sup>22</sup> In Haydns Bibliothek befand sich ein Exemplar des „Vollkommenen Capellmeisters“.

<sup>23</sup> Mattheson, 2. Teil, 4. Kapitel, S. 127

Dieses „unergründliche Meer von menschlichen Gemütsneigungen“ ist natürlich Grundlage der meisten Musik, in diesem Ausmaß als Grundlage für Form, Motivik und Themengestaltung scheint dieser Locus topicus in diesem Werk aber eine ganz besondere Rolle gespielt haben. Das Wissen um die persönlichen Hintergründe des Autors während der Abfassung des Werkes und seine Beziehung zur Widmungsträgerin sind wichtige Bausteine zur Annäherung an Inhalt und Aussage der Komposition. Die Plastizität der Musik bekommt durch die „Geschichte“ eine zusätzliche Dimension, die der Semantik der Musik des 18. Jhdt. als „Klangrede“ entspricht.

Die Gefühle der Einsamkeit in der Einöde Estorias, die ihm nach seinen Wienaufenthalten besonders bitter wurde, und die Sehnsucht nach Gesellschaft wie der von Marianne v. Genzinger und die Erinnerungen (angenehme wie schmerzliche) an diese schönen Zeiten der Gemeinsamkeit, sind in die Sonate eingeflossen, die er ihr noch unbedingt vorspielen wollte:

*„o ich wolte wünschen, daß ich diese Sonaten nur ein baarmahl vorspiellen könnte, wie gerne wolt ich mich wider bequemmen eine zeit lang in meiner Einöde zu verbleiben. ich hätte Euer gnaden So vieles zu sagen, und So viel zu beichten, von welchen mich niemand als blos Euer gnaden allein loßsprechen könnten.“<sup>24</sup>*

Dazu kommt es aber nicht mehr: Am 26. Jänner 1793 stirbt Marianne v. Genzinger, erst 38jährig, überraschend. Mit den berühmten f-Moll Variationen (Hob. XVII:6) setzt Haydn einer seiner wichtigsten und innigsten Beziehungen ein letztes Denkmal.

#### Literatur:

Digitalisiertes Autograph der Sonate:

<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/1837453>

Digitalisierte Erstausgabe der Sonate bei Artaria:

[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP52562-PMLP01729-Haydn\\_-\\_Piano\\_Sonata\\_No.49\\_\(FE\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP52562-PMLP01729-Haydn_-_Piano_Sonata_No.49_(FE).pdf)

Abert, Hermann: „Niccolo Jommelli als Opernkomponist“, Verlag Max Niemeyer, Halle a. S., 1906

Assmann, Jan: „Ombra - Die musikalische Darstellung von Todesnähe in Mozarts Lucio Silla“ in: Michael Fischer, Johannes Honsig-Erlenburg, Ulrich Leisinger (Hg.), Mozart Lucio Silla. Ein frühes Meisterwerk, Salzburg 2013,

Haydn, Joseph: „Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen“, Dénes Bartha (Hg.), Bärenreiter 1965

Leikin, Anatole: “Performing Expressive Rhetorical Devices in the First Movement of Haydn’s

---

<sup>24</sup> Brief vom 20. Juni 1790

Piano Sonata in E-Flat Major, Hob. XVI:49" in: Federico Gon (Hg.), Haydn's Last Creativ Period, Brepols Turnhout 2021

Mattheson, Johann: "Der vollkommene Capellmeister", Hamburg 1739 (Faksimile Nachdruck Bärenreiter 1987)