

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

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 11 (1950)

Heft: 12

Artikel: Die "Oxfordsinfonie" von Joseph Haydn [Schluss]

Autor: Cherbuliez, A.-E.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-956023>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Service d'information musicale (voir «Sinfonia» No 11/1950)

Quelle section S. F. O. serait en état de louer à la société soussignée le matériel complet du

Concerto pour violon et orchestre de C. Saint-Saëns?

Prière d'écrire, au cas échéant, à l'adresse suivante:

Orchestergesellschaft Küsnacht und Zürich:
aux soins de M. J. Eberwein, Zürich 57, Langackerstraße 54.

Die „Oxfordsinfonie“ von Joseph Haydn

(Schluß, vgl. «Sinfonia» 1950, Nr. 11)

Es ist sehr zu beachten, daß der scheinbar vierstimmige Satz ab 7 in Wirklichkeit ein dreistimmiger ist, da Bratschen und Celli von da an (bis 12) völlig einstimmig gehen; die Einstimmigkeit zwischen zwei oder sogar mehr als zwei Instrumentengruppen spielt in dieser Sinfonie eine ziemlich große Rolle und muß sowohl als genaue Intonationsübereinstimmung, wie auch, was nicht unwichtig ist, als Verschmelzung der Klangfarben (baritonale Wärme des Cellotones mischt sich mit der leicht näselsnden, an die alten Violen erinnernden, etwas dumpferen Viola-Klangfarbe zu einem einheitlichen neuen «Farbton») verstanden und geübt werden. Die Chromatik in den 1. Violinen (= VI), den Violen (Vla) und den Celli (C) in 11 ist zu beachten. In 13 herrscht harmonisch der durch die Töne es-g-cis gegebene übermäßige Sextakkord, bis zum Schluß der Einleitung weitergeführt in der erweiterten Form des übermäßigen Quintsextakkordes (es-g-b-cis); die hier genannten Töne müssen also jedesmal recht deutlich herauskommen. Es ist wichtig (und nicht ganz leicht in der praktischen Ausführung), den Fagott- und Horneinsatz in 15 und die Oboeneinsätze in 17—19 präzise nach «1», bzw. auf «2» zu bringen (sogar auf guten Schallplatten kommen die Oboen zu spät!).

Im anschließenden Allegro spiritoso begegnet uns zunächst die einfachste und typischste Form der «Homophonie» (Oberstimmenmelodik mit klanglich-dynamisch untergeordneten Begleitstimmen mit vorwiegend harmonisch-akkordischem Charakter, 21—24). Der Nachsatz des Hauptthemas ist, wie so oft bei den Klassikern, sehr kräftig, rhythmisch straff und spielfreudig gemeint und dementsprechend auszuführen. Zu empfehlen wäre es, die 16tel-Läufe in VI I und II (25—28) nicht im «Lärm» des Forte untergehen zu lassen und womöglich so zu gestalten, daß der Uebergang der 16tel von einer Instrumentengruppe zur anderen hörbar bleibt — die klangliche Fläche dieser Stelle wird dadurch sinnvoll gegliedert und belebt. Genaues Einpassen der einfallenden 16tel von Trompete (Tr) und Pauke (P) mit den Streicher-16teln in 28, der entsprechenden Stellen in 32 muß separat geübt werden. Die Ausweichung nach D-dur ab 36 bedingt ein klares und sauberes Spielen des cis.

In bezug auf das Partitur-«Lesen» sei noch bemerkt, daß man sich über die (der C-Lage entsprechende) Lage im Tonraum der Hörner (= Corni = Co) Rechenschaft geben soll. Das Horn transponiert fast ausnahmslos nach unten, die Trompeten (außer bei der A- und B-Stimmung) nach oben. Der Co-Einsatz in 15 verlangt also die realen Töne d' (1.Co) und d (2.Co). Von unten nach oben in der Partitur erklingen demnach in 15 die Töne: D, d, g' (Vla), b, d''' (VI I), d, d', d (Fagotte = F), b' und b'' (Oboen = O), d''' (Flöte = Fl). Das d ist also in den Tönen D, d, d', d''' vertreten, das b als b, b', b'' usw.

In 41 kann man sich fragen, welche klangliche Rolle die einsetzende Fl in bezug auf die unisono verlaufende VI-Figur zu spielen hat; die natürlichste Antwort dürfte sein, daß die Fl hier eine klangliche Auflichtung zur VI-Motivik bilden soll. Dies bedingt, daß die Fl besonders zart (was in der Höhe eben nicht leicht ist) einsetzt und den Violinton nur quasi «versilbern» soll. Zu vermeiden wäre hier also, daß der zu massive Einsatz der Fl gewissermaßen die melodische Führung an sich reißt und die VI-Stelle nur als tiefoktavierende «Grundierung» der Fl-Melodie wirken würde!

Auffallend ist 47 aus folgendem Grunde: zum ersten Male in diesem Werk liegt ein Akzent auf dem sonst im Dreiertakt unbetonten 2.Taktteil, was natürlich eine besondere Akzentuierungsvorschrift verlangt (fz = Sforzato = kurzer deutlicher Akzent auf der betreffenden Note, aber nur auf ihr, und zwar sofort wieder zurückgehend auf die herrschende Grundtonstärke, hier forte, so daß das fz als quasi ff auszuführen ist!). Dieser auffallende Akzent geht nun Hand in Hand mit einem auffallenden, auch noch nie (in diesem Werk) vorgekommenen Akkord, dem H-dur-Akkord (als Sextakkord, auf Dis aufgebaut), der hier die Rolle einer Neben- oder Zwischendominante, nämlich zur 2. Stufe der Paralleltonart e-moll spielt. Man sieht hier wieder, mit wie sparsamen Mitteln die alten klassischen Meister große Wirkungen hervorbringen. Sequenzartig wird dieser Akkord beantwortet in 49 durch die Nebendominante der Dominante (d.h. durch den A-dur-Akkord als Sextakkord). Die beiden Baßtöne der genannten Zwischendominanten (Dis in 47 und Cis in 49) sind mit großer Prägnanz zu spielen. Ab 51 geht die musikalische «Fortspinnung» auf dem Wege einer «Sequenz» vor sich, die zwar etwas frei gestaltet ist, aber doch ganz deutlich das Sequenzprinzip, nämlich die Wiederholung eines melodischen oder harmonischen «Modells» regelmäßig an- oder absteigend (hier fallend), meist stufenmäßig (wie hier, vgl. besonders O ab 51 mit h/a, a/g, g/fis, ferner VI I und II mit ihren eigenen Figuren), gewöhnlich 2mal, zeigt. Zu beachten: die Bindung der Terzenviertel der O in 58 und deren Nichtbindung in 60, wobei noch vor zu «gehackter» Ausführung des eingezeichneten Staccatos in VI und O gewarnt sei. Ab 61 ebenfalls ein typisch «klassisches» Uebergangsglied zwischen 1. und 2.Thema, mit der beliebten «kräftigen» Note, dem energischen und rhythmisch sehr gestrafften Absatz 61—72. Separat sind die 16tel der VI I und II, dann die Instrumente mit dem punktierten Achtelrhythmus zu üben (Fl, O, Co, Tr, P, Vla, V und Kontrabässe = Cb). Heikel: das ais in 67 als chromatische Untersekunde zu h; bemerkenswert: das b in 69 als energisch und überraschend wirkende erniedrigte 6. Stufe in D-dur (Vorahnung des romantischen «Molldur»

oder «harmonischen» Dur). Technisch schwer: der Unisonolauf ab 65 bzw. 66 in Streichern, F und Fl, verteilt auf 4 Oktaven (!), nämlich vom D bis zum d''' reichend.

Ab 73 hört man eine Art Kombination von 2. Thema (zierlich, rokokomäßig-tänzerisch, in D-dur, der Dominante der Haupttonart) und Schlußsatz der Exposition. Die langen Vorschläge in der Melodie (72, 74, 76, 78) nehmen die Hälfte der Hauptnote in Anspruch, die ganze Figur muß also als eine Gruppe von 4 16teln gespielt werden. Warum aber hat der Komponist dann nicht viel einfacher diese 4-16tel-Gruppe gleich so hingeschrieben? Der Unterschied beruht in folgendem: als «langer» Vorschlag (wenn auch nur ein 16tel lang!) hat die erste Note der Gruppe einen größeren Ausdruckswert wie als einfacher Beginn einer Gruppe von 4 gewöhnlichen 16teln; man sollte also hier eine ganz kleine, fast unmerkliche Dehnung und ganz leichte Akzentuierung anbringen. Damit ist zugleich gesagt, daß diese Stelle unter keinen Umständen überstürzt und hastig gespielt werden darf. Ein ruhiges, d.h. etwas ruhigeres Tempo als vorher ist zu empfehlen, das aber in 79 auf «2» wieder anziehen muß. Zu beachten: der schwierige Einsatz der 1. Vl allein im forte auf «2» in 79, der nicht zaghaft und schwach gegenüber dem im nächsten Viertel einsetzenden Gesamtorchester (nur ohne Pauken, die erst in 80 kommen) klingen darf, also besondere Vorbereitung und Übung benötigt.

Nach dem Doppelstrich beginnt die Durchführung, die Verarbeitung des im 1. Teil, d.h. der «Exposition» dargebotenen thematischen Materials, und zwar zunächst in drei interessanten Abschnitten: zuerst kommt das nun forte gespielte Kopfmotiv von 72 an die Reihe (83—87), dann, in einem herrlichen drei- und vierstimmigen Holzbläasersatz, das auf- und absteigende, in Terzen verdoppelte Motiv aus dem 2. Takt des Hauptthemas (vgl. 22, unter Zusammenziehung der hintereinander ertönenden Töne fis/a, g/h, a/c', h/d' usw.), aber nach e-moll und a-moll verlegt und in 94 wieder nach G-dur zurückkehrend (88—95), endlich schließt sich die großartige kontrapunktische, polyphon-imitierende Behandlung des 1. Themataktes (vgl. 21!) an, die diesen Themakopf mit einem feurigen Temperament in den verschiedensten Zeitabständen (z.B. 1 Takt, 95/96; 1 Achtel, 99; 3 Achtel, 100; 2 Viertel, 103—107) durch die Streichergruppen hindurchjagt, zuerst noch vermischt mit dem Kopfsthema aus 72 (vgl. 95—98). Dieser dritte Abschnitt dauert von 95 bis 110, und muß klanglich ganz anders behandelt werden, als die vorerwähnten homophonen Abschnitte, nämlich mit dem Bestreben, jeder Stimme die gleiche klangliche Bedeutung zu geben wie der Nachbarstimme. Dabei ist zu beachten, daß ein natürliches, akustisches Gesetz zur Folge hat, daß, je tiefer im Tonraum eine Melodie liegt, sie desto undeutlicher und dumpfer tönt. Man hat also Grund und Interesse, die tiefer liegenden Melodien besonders deutlich, sauber, rhythmisch sehr prägnant und dynamisch etwas kräftiger zu intonieren als die höher gelegenen. Es sei in diesem Sinne besonders hingewiesen auf folgende Einsätze: C und Cb in 97, Cb in 100, C und Cb in 103 und 105, sowie in 108. Ab 110 wiederholt sich, von e-moll aus, die Stelle 61 ff., formal als Abschluß der Durchführung gedacht, zuletzt noch in feurigster Weise (sempre forte!, 117) in d-moll «wühlend» (114—117).

Auf kurzer Strecke treffen wir demnach hier eine Reihe von durchaus verschiedenen Satzarten, die man auch in der Interpretation ganz verschieden behandeln sollte:

1) Mehrfaches Unisono (66—69, 83—84; vor allem ein Problem der tadellosen Intonation, gemeinsamer Strich- und Phrasierungsarten, präzisester rhythmischer Arbeit);

2) echte Homophonie (72—82, 85—88, 115—124; fast durchwegs Oberstimmenmelodik, harmonisch-akkordische Begleitung, klanglich zwischen Melodiestimme und Begleitstimme zu differenzieren, auch dynamisch entsprechend zu behandeln);

3) echte imitierende Polyphonie (98—110; die Stimmen sind klanglich und dynamisch gleichberechtigt, synkopische Einsätze, wie 99 nach «1», 100 nach «1» und «2», 101 nach «1», «2» und auf «3» usw., müssen mit zusätzlichen Akzenten versehen werden, das «Eindunkeln» nach der Tiefe zu ist in der Interpretation zu berücksichtigen);

4) akkordisch gehaltene Tuttistellen, die in breiten «Klangflächen» sich entfalten, eine «pastose», d.h. wie mit breitem Pinselstrich hingemalte Darstellung erfordern und vom Dirigenten in ihrer harmonischen Struktur genau studiert sein müssen, damit die Intonation beim Ueben bewußt erhalten bleibt (61 bis 64 mit der Folge d-moll, B-dur, g-moll, A-dur; 110—114 mit Es-dur, C-dur, Dominantseptakkord von C-dur, Dominantseptakkord von F-dur, Dominantseptakkord von d-moll; 212—217 mit Es-dur, As-dur, Dominantseptakkord von Es-dur, Dominantseptakkord von c-moll, c-moll, verminderter Septakkord von D-dur als Zwischendominante von G-dur);

5) solistische Einschübe im Tutticharakter des Orchestersatzes (Fl 76—82, O, F 88—95), die — natürlich — einmal mit besonderer klanglicher Delikatesse behandelt werden müssen, zudem aber auch eine besondere Durchsichtigkeit der gleichzeitig erklingenden Tuttistimmen erfordern (76—78; Streicher in 88—92).

In 125 beginnt der dritte Teil des Satzes, die sogenannte «Reprise», d.h. die Wiederaufnahme des «normalen» Themenabschnittes, diesmal im Zeichen der Erhebung beider Themen auf eine gemeinschaftliche höhere Ebene, welche die Klassiker auf tonartlichem Boden gefunden haben, indem sie nunmehr im allgemeinen beide Themen in der Haupttonart bringen. Dies bedingt aber begreiflicherweise notwendig eine Umgestaltung der Ueberleitung zwischen beiden Themen mit sich, da diese Ueberleitung vor allem (allerdings nicht ausschließlich, da sie noch «stilistisch» zwischen den beiden Themen-«Welten» vermitteln soll und endlich auch gewisse Aufgaben im Rahmen der formalen Anlage und des Periodenbaues des Satzes zu erfüllen hat) modulatorischen Sinn in der Exposition hatte, weil es galt, von der Haupttonart (hier G-dur) zur Tonart des 2. Themas («Seitentonart», hier D-dur) überzuleiten (vgl. 47—71). Die Ueberleitung in der Reprise hat aber diese modulatorische Aufgabe an sich nicht mehr, da beide Themen nunmehr in der Haupttonart stehen (vgl. 125 ff. und 191 ff., beide in g-dur). Diese neue Ueberleitung beginnt mit dem Hauptthema in g-moll in 145, fügt dann ganz neue, z.T. geheimnisvoll harmonisch ausgebaute Abschnitte ein (vor allem die schöne Stelle 148—155) und endet in 190. Dirigier-

technisch bringt die Reprise im wesentlichen nichts Neues; die für die Exposition gemachten obigen Bemerkungen gelten auch für sie. Besonderes Feingefühl von Dirigent und Spielern verlangt die erwähnte Stelle 145—155 mit solistischer Fagottpartie (146—147), der anschließende «Orgelpunkt» in der Mittelstimme (fis', in VI, fis'' in O, dazu auch a, a'' in VI II, VI I, O I und Fl); bei welchem die chromatische Baßstimme wichtig ist (148—154), das «Dialogisieren» zwischen (mehrfach besetzter!) VI und solistischer Flöte mit dem Kopf des 2. Themas (159—165), die anschließende, den Kopf des 1. Themas polyphon-imitatorisch durchführende Stelle bis 169, der kräftig gehaltene Abschnitt (unter dem hochliegenden, von VI I, Co, P, Fl durchgehaltenen d, d', d'') 175—180 (man nennt solche Partien «liegende Stimmen»).

Wir beabsichtigen, in einem späteren Artikel die drei folgenden Sätze der Oxfordsinfonie, ebenfalls mit dem besonderen Gesichtspunkt der für Dirigenten von Liebhaberorchestern besonders wichtigen Bemerkungen zu behandeln, allerdings in kürzerer Art und für jeden dieser drei Sätze unter Bevorzugung bestimmter solcher Gesichtspunkte.

A.-E. Cherbuliez.

La musique française représentée dans la Bibliothèque centrale de la S.F.O.

(Suite)

Le contraste le plus absolu à la «Marche hongroise», sa vigueur, son feu, est donné par la fameuse «Danse des Sylphides» que **Berlioz** a insérée dans sa «Damnation de Faust», page adorablement instrumentée et comme baignée dans une lumière douce, dans un timbre vaporeux et exquisément nuancé.

Notons encore, pour revenir un instant à **Auber**, que l'Opéra comique «Fra Diavolo» (1830) est représentée à la Bibliothèque de la S.F.O., outre par son ouverture, par une sélection et une fantaisie.

On n'hésite plus à reconnaître le génie méridional, méditerranéen de **Georges Bizet** (1838—1875) quoiqu'il fût né Parisien. Son langage musical, selon la célèbre expression de Nietzsche qui l'adorait, ne «transpire» jamais, il est lucide et pourtant chaud de cœur, vif de tempérament, dramatique et même tragique là où la scène le demande, car Bizet est homme de théâtre par excellence. L'ouverture de «Djamileh» (1872), une fantaisie et deux Suites de «Carmen» (1875), cet «opéra-comique» au drame réel, jouant en Espagne au moyen d'une musique de caractère français, une fantaisie des fins et délicieux «Pêcheurs de perles» (1863, pour ainsi dire inconnus en Suisse) le prouvent, ainsi que les charmantes suites caractéristiques extraites de la musique de scène du drame parlé de Alphonse Daudet «L'Arlésienne» (1872). Bizet a aussi écrit de la musique purement instrumentale en dehors du théâtre, telle que «Roma», une suite de concert (1869) où il donne un tableau sonore de la ville éternelle dans la-