

Joseph Joachim Raff

(geb. Lachen bei Zurich, 27. Mai 1822 - gest. Frankfurt/Main, 24. Juni 1882)

»Frühlingsklänge« Symphonie Nr. 8 in A-Dur op. 205

Erstaufführung: Donnerstag, 15. März 1877, Kurhaus Wiesbaden
Städtisches Orchester, Wiesbaden
Dirigent: Louis Lüstner
Erstausgabe: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, Leipzig 1877

Vorwort

Zwischen 1859 und 1879 schuf Raff elf Sinfonien. Das ist bemerkenswert angesichts der Grösse, des Umfangs und der durchgängig hohen Qualität dieser Werke, besonders, wenn man bedenkt, dass sie nicht seine einzigen Hauptwerke waren (für Orchester und andere Besetzungen), die er in dieser Periode schuf. Wenn auch inoffiziell, müssten zwei Ergänzungen des Werkkatalogs in Betracht gezogen werden: eine „verlorene“ Sinfonie in e-Moll (WoO 18 / 1854), aus der zwei Sätze in Raffs Erster Orchestersuite op. 101 (1863) weiterleben, dann eine in Form und Gehalt voll entwickelte Sinfonie – bis auf die Tatsache, daß sie für zehn Instrumente geschrieben wurde. Diese Sinfonietta op. 188 (1873), wie Raff sie nannte, mag wohl die erste Komposition dieses Typs gewesen sein, nicht nur wegen der Verwendung des Begriffs „Sinfonietta“ (also Symphonie in kleinem Maßstab), sondern zugleich der Instrumentierung wegen, die sich einer eher traditionellen österreichischen Freilicht-Serenade annahm und sie in eine ernsthafte sinfonische Unternehmung wandelte. Insofern eines dieser inoffiziellen Werke verloren ist, auf das andere sich nur in verkleinerter (und nicht nummerierter) Form bezogen wird, werden wir unsere Betrachtungen auf die herausragenden Charakteristika der offiziellen Folge der elf Sinfonien beschränken und uns einen Überblick verschaffen. Abschließend werden wir zwei der Werke genauer betrachten, von denen eines in dieser Ausgabe vorliegt.

Konventioneller Lehrmeinung folgend teilen sich Raffs Sinfonien in zwei Kategorien, in betitelte „Programm“-Werke und abstrakte Kompositionen ohne Titel. Die Tatsache, dass Raff nicht nur acht seiner Werke Titel gibt, sondern auch fast alle darin vorkommenden Sätze individuell bezeichnet, legt nahe, ihn in die Schublade der „Programm-Musik“ zu stecken. Tatsächlich aber ist die wahre Natur des Verhältnisses zwischen äußeren, „programmatischen“ Elementen und der inneren musikalischen Substanz seiner Sinfonien eine bis heute offene Frage. Näher an der Sache hingegen ist, dass die bereits genannten Gruppen sich deutlicher unterscheiden in Aufführungsdauer und Umfang im Allgemeinen. Raff, der nie damit zufrieden war, sich von einer Komposition zur nächsten zu wieder-holen, hatte zudem den schöpferischen Instinkt, recht beständig zwischen längeren und kürzeren Werken zu wechseln im Laufe seiner Karriere als Symphoniker.

Die erste der Gruppen besteht aus Werken mit mehr als vierzig Minuten Aufführungsdauer, die Sinfonien der zweiten Kategorie bewegen sich zwischen 30 und 35 Minuten. In der Abfolge der Sinfonien stellt sich das folgendermassen dar:

- Nr. 1 „An das Vaterland“ - länger -
- Nr. 2 - kürzer -
- Nr. 3 „Im Walde“ - länger -
- Nr. 4 - kürzer -
- Nr. 5 „Leonore“ - länger -
- Nr. 6 (kürzer)
- Nr. 7 „In den Alpen“ - länger -
- Nr. 11 (8) „Der Winter“ - kürzer -
- Nr. 8 (9) „Frühlingsklänge“ - länger -
- Nr. 9 (10) „Im Sommer“ - länger -
- Nr. 10 (11) „Herbstzeit“ - kürzer -

Im Allgemeinen neigen die kürzeren Werke dazu, die „schwierigeren“ zu sein, ihre knappe Präsentation und kompakteren Formen stehen im Widerspruch zur vorherrschenden Gigantomanie, die im späten 19. Jahrhundert das musikalische Denken bewegte. Die umfangreicheren Sinfonien sind beim zweiten Hinhören nicht weniger kompakt in ihrem Aufbau, wenn auch entspannter in ihrer Art und breiter in den Umrissen. Angemerkt sei, daß es sowohl lange wie auch kürzere „betitelte“ Sinfonien gibt, dagegen keine langen ohne Titel.

Bei aller Vielfalt im Äusseren bleibt Raffs Instrumentierung konstant von der ersten bis zur letzten Sinfonie. Mit Ausnahme einer gelegentlichen Piccolo-Flöte kommen zusätzliche Holzbläser niemals zum Einsatz. So besteht die übliche Raffsche Besetzung aus zwei (manchmal drei) Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten. Das Blech besteht aus nur vier Hörnern, zwei Trompeten und drei Posaunen (keine Tuba), das Schlagwerk aus Pauken und (sollte es vorkommen) Triangel und/oder kleiner Trommel. Während die Streicher häufig geteilt sind oder im Concertanten Stil (Soli mit Ripieni) zur Verwendung kommen, werden andere, unkonventionellere Saiteninstrumente wie Harfe oder Klavier nicht eingesetzt. Das Bemerkenswerte an den solchermaßen beschränkten Möglichkeiten ist, dass Raff diesem Orchester regelmäßig und vorhersagbar vielfältigste Farben und Texturen abringt. Klangfarbe ist für ihn ein primäres kompositorisches Element, gleichrangig mit Melodie, Harmonie und Rhythmus. Erinnert man sich an seine frühere Arbeit an Liszts Ton-Gedichten, die insgesamt mit grösseren und komplexeren Instrumentierungen einhergehen, hatte Raff es gelernt, ebenbürtigen Reichtum an Farbe, Textur und polyphoner Dichte mit bescheideneren Mitteln zu erlangen. Jenseits pragmatischer Erwägungen zur Aufführungspraxis ist es eine weit schwierigere Sache, ein kleineres Ensemble größer klingen zu lassen, als es in Wirklichkeit ist, aber Raff zaubert es leichthändig hervor, mit fast Mozartscher Entspantheit. Diese Fähigkeit im Umgang mit dem Orchester rückt ihn als orchestralen Klangmaler auf gleiche Höhe mit nahen Zeitgenossen wie Rimsky-Korsakov, Tschaikowsky, Berlioz und Wagner. Und dennoch: durch den gesamten Zyklus seiner Sinfonien hindurch klingt das Orchester nie anders als das typische Raffsche Orchester.

Äußerlich wenigstens hält sich Raff an die traditionelle viersätzigige Struktur, wie sie in der Mitte des 19. Jahrhunderts üblich war. Das aber ist eine sehr täuschende Beobachtung, lernt man doch früh, dass nichts in einer Raff-Sinfonie so einfach und offensichtlich ist, wie es auf den ersten Blick erscheint. Jedes Werk ist unverwechselbar in Charakter und Herangehensweise an Inhalt und Form. Nichts ist vorhersagbar, alle sind sie frisch und aufregend. Dieser letzte Punkt ist von Interesse insofern, als Raffs eigenständigstes Werk, welches eigentlich seine 8. Sinfonie hätte

sein sollen, posthum aber als 11. Sinfonie veröffentlicht wurde, als Reaktion die Komposition eines Gegenstücks inspirierte, seine heute als Achte bekannte Sinfonie.

Im Frühjahr 1876 schrieb Raff das Werk, das man heute als Der Winter kennt, die originelle 8. Sinfonie, in a-Moll. Dieses hochkonzentrierte Werk war Nachfolger von In den Alpen (Sinfonie Nr. 7), Ruffs extrovertiertester Sinfonie, aber es begibt sich auf neue Wege. Versteht man den Titel Der Winter wörtlich, so wirkt der erste Satz Der erste Schnee wie eine aufgewühlte, kahle und schwierige musikalische Landschaft, eher Schneesturm als sanftes Tanzen der Schneeflocken. Knappe, markige Motive, Themen voller Reue und Schmerz, reich synkopiert, wie auch ganze Bereiche kunstvoll ausgestalteter Figuren und fugierten Kontrapunkts wirbeln umher in einem fast expressionistischen (!) Bewusstseinsstrom. Bruchstückhafte Ideen unterbrechen einander in verwirrten Monologen - selbst die harmonische Sprache bietet einige fast atonale Abschweifungen auf, Seite an Seite mit angestrenzter Diatonik. Dies ist einer von Ruffs dunkelsten, und - in gewisser Hinsicht - vielschichtigsten sinfonischen Sätze. Alles vollzieht sich mit einem hoch verdichteten, fast unwirklichen Gefühl für Zeit.

Der zweite Satz, geschrieben in der parallelen Tonart A-Dur, brüchig glitzernd, hat eine auf Tschaikowsky weisende Anlage - scheinbar nimmt er Wirkungsweise und Methoden seiner Balette voraus („Schwanensee“, nicht vor Februar 1877 aufgeführt). Der Satz, der im Gesamtzusammenhang einer Gavotte ähnelt, besteht aus einem Thema und fünf Variationen, die gegen a-Moll fortschreiten und gelegentlich den wirbelnden Schnee des ersten Satzes in Erinnerung rufen. Das Trio - es erhebt sich sozusagen aus dem Schnee - versucht eine positivere, hymnische Note (in C-Dur) einzuführen, die aber schnell wieder verschluckt wird von der Schwermut des c-Moll. Was an Wenigem vom ursprünglichen Thema später wieder auftaucht, erscheint in a-Moll. Die Rückkehr zum A-Dur in letzter Minute klingt mehr wie ein emotionales Wimmern denn sonst irgend etwas. Die Schroffheit dieser Bewegung wäre eines Sibelius wert. Sonderbarerweise gibt Raff diesem Satz keinen Titel, vielleicht trotz dessen facettenreicher, widersprüchlicher Charakter einer literarischen Übertragung.

Der dritte Satz Au Camin (Am Kamin) bewegt sich zur entfernt verwandten Medianttonart F-Dur (bezogen auf das A-Dur des zweiten Satzes). Hier verbindet Raff ein barcarolle-haftes »Klumpfen« der Streicher mit einem elaborierten Fugato der Bläser, eine sehr ungewöhnliche musikalische Konstruktion trotz der eher lyrischen zentralen Episoden. Später vertauschen sich die Rollen, so dass - während die Bläser klumpfen - die Streicher auch dann noch »fugieren«, wenn die frühere, leidenschaftliche Lyrik wiederkehrt. Aber wie schon der zweite Satz endet auch der dritte abrupt.

Der vierte Satz Carnevale scheint schon wieder an Tschaikowsky zu erinnern, insbesondere an das Finale seiner zweiten Sinfonie, im Ton wie in der Vorgehensweise. Behalten Sie aber im Gedächtnis, daß die letzte Fassung von Tschaikowskys Sinfonie nicht vor 1879 geschrieben wurde - zu diesem Zeitpunkt lag Ruffs Stück schon seit drei Jahren in der Schublade, nicht aufgeführt. Darüberhinaus hatte Raff in der Zwischenzeit schon drei weitere Sinfonien geschrieben. Die balletthaften Züge kehren im Schlusssatz wieder, mit höchst unverbundenen und oft irritierenden Veränderungen der Perspektive. Raff wechselt Tonarten, Tonartbezeichnungen, instrumentale Farben, thematisches Material und Takte wie in einer „Schnellfeuer“ - Filmmontage. Zum Ende

hin ballt sich eine gewaltige Ladung an Energie zusammen, die in einen fröhlichen und geräuschvollen A-Dur-Abschluß hineinexplodiert.

Nach Vollendung dieser Sinfonie legte Raff die Partitur zur Seite und gab sie weder zur Veröffentlichung noch zur Aufführung frei. So blieb es auch, bis schließlich Ruffs Freund, der Dirigent Max Erdmannsdorfer, die Sinfonie bei C.W.F. Siegel's Musikalienhandlung in Leipzig vorlegte, wo sie schließlich 1883 posthum veröffentlicht wurde. Konventionellen Darstellungen dieses Vorgangs zufolge habe Erdmannsdorfer das, was man für ein unvollendetes Werk hielt, durchgesehen und ergänzt. Ich vermute, dass Erdmannsdorfer, der im Namen seines Freundes handelte, lediglich Korrektur las und die Einzelheiten der Veröffentlichung dessen überwachte, was nun als Sinfonie Nr. 11 op. 214 bezeichnet wurde, zusammen mit der Erstellung des obligatorischen vierhändigen Klavierauszugs. Tatsächlich ist das Werk selbst, trotz seines dunklen Charakters, »Raff pur« von der ersten bis zur letzten Note - trotz vieler verblüffenden Unterschiede zu den sieben vorhergehenden Sinfonien. Letztendlich könnte es die sehr ungewöhnliche Natur des Stückes gewesen sein, die Raff zu der Erkenntnis veranlasste, dass es - vielleicht - das Publikum abschrecken könne. Im Lichte der Tatsache, daß Ruffs Stern bereits zu sinken begonnen hatte, mag das der Grund dafür gewesen sein, das Werk gänzlich zurückzuhalten. Aber selbst wenn die Selbsterkenntnis der Schwierigkeiten dieses Werks der wirkliche Kern von Ruffs „kreativer Krise“ war, so ist dennoch wichtig, festzuhalten, dass er es nicht vernichtete. Zu unser aller Gewinn.

Drei Monate nach Abschluss der Arbeiten an seiner ersten „achten“ Sinfonie machte sich Raff an die nächste, Frühlingsklänge, die schließlich die „wirkliche“ Achte sein sollte. Nachdem Raff aber nun die Schwelle überschritten hatte in die expressionistische, frei fließende Welt durchkomponierter Methoden, die er für seine unterdrückte Winter-Sinfonie verwendete, sollten viele seiner Konstrukte und Konzepte auf andere Weise in den verbleibenden drei Sinfonien wieder auftauchen. Das Zweite Violinkonzert aus der gleichen Schaffensperiode, ebenfalls in a-Moll komponiert, weist eine nicht ganz zufällige Missachtung konventioneller Strukturen auf - in ähnlicher Weise nähert es sich einer relativistischen Haltung gegenüber der dramatischen Form und der Verwandlung seines Materials an, selbst wenn es äußerlich wärmer daherkommt.

Die Frühlingsklänge-Sinfonie wurde im Sommer und Herbst des Jahres 1876 geschrieben. Wie auch ihr unnummerierter Vorgänger, so besteht die neue Sinfonie aus vier Sätzen, hier allerdings alle mit individuellem Titel. In nahezu jeder Hinsicht repräsentiert das neue Werk eine Kehrtwendung ins genau Entgegengesetzte der korrespondierenden Sätze von Der Winter. Selbst auf der Ebene der Tonartwahl für die einzelnen Sätze ist der bewusste Akt der Umkehrung nicht von der Hand zu weisen. Während der erste Satz der originalen Achten unmissverständlich in a-Moll steht, bewegt sich der erste Satz der neuen Achten - gleichwohl auch er in a-Moll beginnt - in ziemlich schneller Abfolge aus dem Ungewissen in ein sonnenhelles A-Dur. Von diesem Zeitpunkt an ist alles Freundlichkeit und Anmut, nicht Kummer und Zähneknirschen. In weit größerem Umfang als sein Gegenstück in Der Winter definiert dieser Satz den Terminus „durchkomponiert“ schlechterdings als Funktion seines gemächlichen und nahtlosen Dahinfließens. Hier - als kompositorisches Prinzip - verzehrt eine einzelne musikalische Figur innerhalb einer gegebenen Idee nach und nach ihre eigene Substanz und verwandelt sich darauf in das nächste thematische Element. Diese hörbare

Entsprechung zur filmischen Überblendung ereignet sich wieder und wieder während des gesamten Satzes. Man ist sich kaum bewußt, daß Raff, zumindest äußerlich, die Sonatenform als strukturellen Überbau aufrechterhält. Auf diese Weise führt er eine Reihe außerordentlich unterschiedlicher Ideen vor, die sich aus Etwas heraus in ein Nächstes hinein entwickeln.

Das originale Scherzo des zweiten Satzes war in der Paralleltonart A-Dur gehalten, mit Abschweifungen in ein sehr dunkles c-Moll. Der neue zweite Satz In der Walpurgisnacht wendete sich zum parallelen a-Moll hin und beginnt auf einem für Raff weit vertrautem Territorium - dem koboldhaften »Hobgoblin«-Scherzo. Ganz anders als der ursprüngliche zweite Satz, der unmittelbar mit einem klar umrissenen Thema begann, läßt sich der neue Satz unbestimmt an mit fragmentarischen Stücken und Brocken von Material, das nur sehr zögerlich zu deutlicher Thematik und Tonalität zusammenwächst. Im weiteren Verlauf greift er Hornrufe und den strapazenreichen Ritt von Lenores daktylischem Reiter auf, einhergehend mit einem Heer weiterer, neuartiger Details. Der beständige Wechsel von Perspektive und Fokus, mit dem er der zurück-gehaltenen Achten dicht auf den Fersen folgt, ist mehr als nur zufällig. Inmitten all des Gewühls, des Grotesken und Geheimnisvollen, und jenseits einiger sehr direkten, wenn auch durchtriebenen Referenzen an den wirbelnden Schnee des zweiten Satzes der Original-Sinfonie beginnt Ruffs kraftvollste und leidenschaftlichste Schöpfung sich zu zeigen, Stück für Stück. Gleichzeitig findet eine sehr gekürzte Reprise statt, die es der Musik schließlich erlaubt, sich in vollem »Technicolor« rückhaltlos zu entfalten. Modal harmonisiert mittels einer Hin-und Rückbewegung zwischen Tonika A-Dur, Moll-«Dominante» (e-Moll), Moll-Subdominante (d-Moll), der kleinen Sechste (F-Dur) und der kleinen Septime (g-Moll), erschafft Raff einen ausgeprägten harmonischen Geschmack spanisch-maurischer Prägung, der mit nichts in der zeitgenössischen Musik des damaligen Deutschland vergleichbar ist. Am Ende jedoch wird das alles verdrängt durch eine alles vorhergehende verzehrende a-Moll-Coda, wohl einem von Ruffs virtuosesten orchestralen Wutausbrüchen.

Wo der originale dritte Satz sich um eine Terz abwärts bewegt, vom A-Dur zum F-Dur, da erhebt sich im Gegenteil der neue dritte Satz Mit dem ersten Blumenstrauss von a-Moll nach C-Dur. Anders als die ungewöhnlich gebauten Texturen und die polyphonen Schichtungen des originalen dritten Satzes ist der neue Satz reinste Lyrik und gebändigtes, aber geradliniges Arioso. Raff verkleinert das Orchester, indem er auf Trompeten, Posaunen und Pauken verzichtet. Tatsächlich kommt das komplette Orchester innerhalb der 256 Takte kaum in einem einzigen Takt zum Einsatz! Fast der gesamte Satz wird von einem Geist beherrscht, der einem Schumann-Lied entstammen könnte, andererseits von rein Ruffscher Gestaltung ist. „Intimität“ ist hier das Schlüsselwort. Aber auch hier, wie in Der Winter, erahnt man aus der Zukunft bereits Tschaikowsky´s Echo, vor allem in der antiphonalen Schreibweise zwischen Streichern und Bläsern, und sogar innerhalb der Bläser (also Hörner und Fagotte gegenüber Flöten, Oboen und Klarinetten) - manchmal durch eine musikalische Wendung, durch einen Takt, ein anderes Mal innerhalb eines Taktes. Der zentrale Abschnitt bewegt sich wieder in einem Mediantenschritt abwärts nach As-Dur (sehr weit entfernt vom bestimmenden A-Dur der Sinfonie) und steuert mehrere kleinere Höhepunkte auf dem Wege an. An manchen Punkten scheint jeglicher Sinn für Tonalität verloren - Raff vertraut sich stark dem Mittel gemeinsamer Modulation an, dem man des öfteren in der russischen Musik begegnet, ab Borodin, später insbesondere bei Glasunov und Rimsky-Korsakov. Ruffs Innigkeit erreicht ihren Höhepunkt in der sehr langen, erlesen schönen

Coda, in der er die Wirkung von Harfenobertönen imitiert, indem er - auf der Dominante G - eine einzelne Flöte und das Pizzicato der zweiten Geigen unisono erklingen lässt, wie das ferne Läuten einer Glocke. Während geteilte erste Geigen und geteilte Bratschen gemeinsam mit den Celli erst ganz gegen Ende wieder ins Spiel kommen, durch weitere Bläser gelegentlich unterstützt, arbeitet sich die Musik durch eine lange Reihe gewöhnlicher Modulationen, die auf bereits in diesem Satz gehörten thematischen Fragmenten gründen, und landet schließlich auf der Tonika C.

Während sich das originale Finale um eine Terz aufwärts bewegt, von F-Dur nach A-Dur, entwickelt sich das neue Finale *Wanderlust* um eine Terz abwärts nach A-Dur über C-Dur, dann E-Dur und endlich nach A-Dur. Hier, wie bereits im originalen Schluss-Satz, scheint Raffs osteuropäische (sprich: russische) Vorausahnung eher den Holz- und Blechbläsern zuzuneigen, wie man es später in einer früher Glasunov-Sinfonie hören wird, oder bei Rimsky-Korsakov mit seinen *Scheherazade*-gleich wirbelnden Streichern. Man darf nicht vergessen, daß Raff seine Sinfonien bereits zu einem Zeitpunkt abgeschlossen hatte, als Glasunov noch keine einzige geschrieben hatte (und man auf Rimsky-Korsakovs Suite noch mehr als zwölf Jahre warten musste).

Raff beginnt sein Finale exakt dort, wo der dritte Satz endete, nämlich beim „fernen Läuten der Glocke“. Nun aber hat sich die Harmonie nach E verschoben und funktioniert sowohl als Terz zum C-Dur (des vorhergehenden Satzes) wie auch als Tonika des neuen Satzes in A-Dur. Die „neuen Glocken“ aber haben sich gewandelt von einem fernen Unisono zu mächtigeren Oktaven. Nach und nach fügen sich triolische Andeutungen, Stückchen und Teile thematischer Ideen zusammen zu schwirrenden Streichertriolen und eindringlichen Rhythmen der Holzbläser, eine Entwicklung, die dem zweiten Satz entliehen sein könnte. Obgleich diese widersprüchlichen musikalischen Ideen eine beachtliche dramatische Schubkraft erzeugen und alles auf eine gewichtige musikalische Aussage hindrängt, vermeidet es Raff doch merkwürdigerweise, anzukommen und sich deutlich in der Grundtonart zu verankern, eine Technik, die er später wieder und ganz unerwartet als strukturelles Prinzip in seinem zweiten Violinkonzert einsetzen würde. Am Ende der Exposition dieser Sonatenstruktur hat sich die Tonalität doch deutlicher artikuliert, aber in der dominantischen Tonart E-Dur. Später dann, nachdem das originale Expositionsmaterial während seiner Reprise angepasst wurde, artikuliert sich die Tonika dann doch noch unmissverständlich - erst nach 475 durchspielten Takten wird A-Dur endlich zweifelsfrei etabliert. Das ist typisch für Raffs irreführenden Humor, wo die Dinge klingen, als wären sie innerhalb des Rahmens der Normalität, sieht man ab von der Tatsache, dass sie darüberhinausgeschossen sind. Ein weiterer sehr merkwürdiger und schließlich vorausschauender Aspekt des vorliegenden Satzes ist sein Sinn für die vielschichtige Organisation der musikalischen Zeit. Das Dreiermetrum ist mit $MM = 80$ für die punktierte halbe Note bezeichnet. So weit, so gut. Das Tempo ist so langsam, dass es als ganztaktig pulsierend empfunden werden kann, jedoch nicht so langsam, dass die dreiteiligen Triolen einerseits und der opponierende Fandango-Rhythmus andererseits (ein Viertel, gefolgt von vier Achteln - dieselbe rhythmische Signatur, rückläufig, wie im Zweiten Violinkonzert) nicht auch die Empfindung eines schnellen dreiteiligen Pulsierens zulassen würden. Es ist dies die so ziemlich gegenteilige Wirkung zum Finale von *Der Winter* mit seinen dicken, schwer aufstampfenden Duolen (mit überdies alternierenden Triolen im Dreier- und Zweier-Metrum). Dort hat man den Eindruck einer kinematographischen (oder balletthaften) Fragmentierung, und hier spürt man

ein ununterbrochenes Fließen, in welchem verschiedene Schichten in den Fokus rücken und wieder aus ihm verschwinden.

Für den Schluss hat sich Raff eine letzte humoristische Wendung aufgespart. Zu dem Zeitpunkt, da sich die Reprise auflöst, bleiben noch weitere ungespielte 300 Takte übrig, fast ein halber Satz. Diese sehr lange Coda könnte einer zweiten Entwicklung dienen, ist aber tatsächlich eine Folge von Haydnischen »falschen Schlüssen«, von denen jeder einzelne den Satz zu beenden scheint, dann aber sich in eine andere Richtung verliert. Schließlich und endlich - nach einem *più mosso* - schwingt sich die Sinfonie erwartungsgemäß noch einmal auf und beschließt ihren Flug wohlverdient auf A-Dur.

Avrohom Leichtling, 2004

Mit Dank an Mark Thomas für zusätzliches Material

Übersetzung: Peter Dietz, 2004

Von netter Erlaubnis von Musikproduktion Jürgen Höflich nachgedruckt, Enhuberstrasse 6-8, München, D-80333, Germany. Phone +49 (0)89 522081, Fax +49 (0)89 525411, hoeflich@musikmph.de, www.musikmph.de