

Multi in unum

Analyse von Hans Zenders "Dialog mit Haydn"

Seminararbeit im Bereich *Satztechniken des 20. Jahrhunderts*

bei Herrn Prof. York Höller

Andreas Beschorner

26. Juni 2002

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Werkgliederung	4
2.1	Variation und Destruktion	5
3	Abglanz im Fadenkreuz	11
3.1	Kritische Betrachtung	11
4	Anlehnung an Haydn	12
5	Anhang Haydn	15

1 Einleitung

Vielerlei in einem - diese Phrase beschreibt einen der wesentlichen Aspekte im kompositorischen Schaffen von Hans Zender. Dass seine Werke nicht auf ein isoliertes ästhetisches System beschränkbar sind ergibt sich als direkte Konsequenz aus der Tatsache, dass seine Arbeit in vielen Epochen, Gattungen und Konzepten ihre Basis hat. Ist dies in ethnologisch-geographischer Hinsicht ein Eklektizismus aus europäischen und außereuropäischen Einflüssen, so zeigt sich das historische Analogon in der Auseinandersetzung mit streng parametrisierten Strukturordnungen, freien Modellkompositionen (70er Jahre), den sukzessiven Epochen von der Renaissance bis zur Postmoderne sowie im Rückgriff auf elektronische Klangmedien.

Das Nebeneinander verschiedener oder deduktiv verbundener Ebenen findet seinen Höhepunkt wohl in der Oper *Stephen Climax*¹ von 1979 (überarbeitet 1984). Neben dieser Gleichzeitigkeit sind aber weitere Punkte von erheblicher Bedeutung, welche in ihrer begrifflichen und semantischen Ebene in direkter, logischer Verbindung zum "Nebeneinander" oben genannter Paradigmen stehen: Die Prinzipien der *Collage* und der *Variation*. Grundgedanke dabei ist das sich Bewußtmachen der Vergänglichkeit, die als unweigerliche Implikation mit sich führt, dass Geschehnisse nicht in absoluter Art und Weise wiederholt werden können. Zender beschreibt diese Art von Zeitverständnis insbesondere in seinem Buch *Wir steigen niemals in denselben Fluss*.

Zenders Werk "*Dialog mit Haydn*" für zwei Klaviere und drei Orchestergruppen von 1983 ist diesen Maximen insbesondere verhaftet, wie die vorliegende Analyse herauszustellen beabsichtigt. Der erste Teil geht kurz auf die Orchester- und Klavierdisposition ein, um danach anhand musikalischer Aspekte eine Gliederung der Komposition vorzuschlagen. Es schließt sich eine kurze, kritische Betrachtung des Werkes an. Abschließend erfolgt ein direkter variationstechnischer Vergleich mit der Symphonie Nr. 94 G-Dur von Joseph Haydn, an welche sich die Reminiszenz des Werkes richtet. Zwei kurze Beispiele dienen dabei über das bereits in der Analyse dargelegte hinaus stellvertretend für das gesamte Werk.

Es ist zuguter letzt noch eine Anmerkung zu den fehlenden Literaturhinweisen nötig. Da bezüglich des analysierten Werkes bisher keine Sekundärliteratur verfügbar ist, wurde die vorliegende Analyse eigenständig ohne Referenzen erstellt. Ausnahmen sind die im Text kenntlich gemachten Äußerungen des Komponisten selbst, sei es – seinerseits – in schriftlicher oder mündlicher Form. Ich bitte um Kenntnisnahme und Verständnis.

¹Nach dem gleichnamigen Schriftwerk von James Joyce.

2 Werkgliederung

Einhergehend mit der dialektischen Anlage des Werkes sind drei Orchestergruppen sowie zwei Klaviere in, wie es der historischen Entwicklung entspricht, unterschiedlichen Stimmungen vorgesehen: Gruppe 1 und Klavier 1 in 891 Herz (jeweils angegeben für den Ton a'), Gruppe 3 und Klavier 2 in 869 Herz und Gruppe 2 in 880 Herz. Orchestergruppe 1 und 3 umschließen von den Seiten her die in mittlerer Höhe gestimmte Gruppe 3, die Klaviere sind jeweils (an der Seite der entsprechenden Gruppen) zwischen je zwei solcher Gruppen platziert. Die Gegenüberstellung der Frequenzen 891 und 869 repräsentiert dabei, mit einer Abweichung von etwa 1.28%, das syntonische Komma ($\frac{81}{80}$) (869 Hz zu 880 Hz um nur etwa 0.016%), welches in diesem Werk eine maßgebende Rolle spielt: Abschnitt 2.1 erläutere kurz, inwieweit diese perzeptuell graduellen Differenzen das Opus prägen.

“Dialog mit Haydn” ist, so der Komponist², eine Sammlung von Abschnitten, deren gemeinsame Basis der 2. Satz der Symphonie Nr. 94 G-Dur³ ist. Die genaue Abfolge entstand erst als letztes, so dass man dementsprechend nicht von einer dem Werk zugrundeliegenden Variationsprinzip übergeordneten Großform sprechen kann⁴. In Anlehnung an den ersten Satz der Symphonie Haydns, dem ein einleitendes Adagio vorangestellt ist, beginnt auch Zenders Werk mit einer kurzen, langsamen *Präsentation*. In letzterer wird das Hauptmaterial bereits vorgestellt: Sie beginnt z.B. mit dem c' als obersten Ton in den Violinen der ersten und zweiten Orchestergruppe, welches (eine Oktave tiefer) auch Anfangston des Themas des zweiten Satzes der Symphonie Haydns ist. Verschleiert tritt es ebenfalls im Schlagzeug, gespielt auf 3 unterschiedlich hohen Becken, auf, und wird abgespaltet und intervall- sowie rhythmusverändert von den Flöten der ersten und dritten Orchestergruppe in Takt 7 aufgegriffen; in Takt 11 erklingt es gestreckt (trotzdem als c-e-g) in den Oboen der ersten Orchestergruppe. Über das konkrete Tonmaterial hinaus wird die Ausdifferenziertheit der Spieltechniken, welche im Laufe des Werkes das Konzept der Veränderung mitträgt, bereits in der Introduction etabliert. Mit Takt 13 beginnt der erste Abschnitt. Anzumerken bleibt noch die Orchestrierung, die sich mit 2.2.2.2, Streichern und Pauke im wesentlichen an derjenigen der Klassik orientiert. Durch den Komponisten Infrage ge-

²Insel Hombroich, 11.05.2002

³Symphonie mit dem Paukenschlag

⁴In einem Brief an Christof Blitter beschreibt Hans Zender, dass “sich durch die Anordnung der vielen (ganz verschieden langen) Fetzen doch auch andeutungsweise eine Sonatenform herauslesen” lasse. Dies ist einsehbar, da das intensive Spielen mit dem Material natürlich an Durchführungskonzepte erinnert. Als bewußt angelegtes Formprinzip tritt eine Sonatenform jedoch erkennbar nicht in den Vordergrund. Bei dem bereits zitierten Gespräch auf der Insel Hombroich verneinte der Komponist ebenfalls die Frage, ob selbiges konzeptionell (auch in nur geringer Ausprägung) formgebend war.

stellt⁵ wird sie, abgesehen von der Konzeption der multiplen Orchestergruppen, durch die Hinzunahme der Harfe. Im weiteren soll in der Analyse nur an exemplarischen Stellen direkt auf den Notentext eingegangen werden. Der Grund dafür ist eine sehr detailreiche, auf kleinmotivischen Elementen aufbauende Werkstruktur, so dass eine nahezu taktartige Beschreibung lediglich verwirrend wird und den Gesamtkontext aus dem Auge zu verlieren neigt. Wenn im folgenden von *Hauptthema* die Rede ist, so werden, insofern nicht anders vermerkt, die ersten zwei oder, je nach Kontext, die ersten 4 Takte (das ist die aufsteigende und absteigende Terzstruktur des Haydnschen Themas) referenziert. Da die der Analyse zugrundeliegende Partitur Zenders keinerlei Orientierungs- und Gliederungsmerkmale aufweist (Tatknümmern oder Buchstaben) werde ich die Seitenzählung der Partitur selbst sowie dazu passend seitenweise Taktzählung benutzen⁶.

2.1 Variation und Destruktion

Das Opus besteht aus vielen kurzen Abschnitten, welche teilweise zu größeren Bereichen zusammengefaßt werden können. Grundlage der hiesigen Einteilung sind letztlich musikalische Indizien sowie, natürlicherweise, subjektive Entscheidungen anhand der Partitur und einer Aufnahme des Werkes. Der erste Abschnitt des mit "Dialog" übertitelten zweiten Teiles des Werkes umfaßt die Seiten 8 bis 13. Haydns Thema erstreckt sich über insgesamt 32 Takte im 2/4-Takt, wobei die Takte 1-8 sowie 17-24 wiederholt werden. Man kann dies, die Wiederholung unbeachtend, als Doppelperiode auffassen. Erkennbar wird das Thema bei Zender erstmals ab Takt 3 auf Seite 10, wo in den jeweils ersten Violinen der Orchestergruppen die ersten vier Takte sehr nah am Original erklingen. Ein durchgängiges Prinzip des gesamten *Dialoges* wird bereits in der metrischen Versetzung der Gruppen gegeneinander erkennbar: Gegeneinandersetzung von ähnlichem in direkter Konfrontation auf verschiedenen musikalischen Ebenen. Ich möchte dies kurz näher erläutern. In der Orchestrierung werden verschiedene Stimmungen verwendet, welche gleichzeitig Verwendung finden. Die durch die recht nahen Frequenzbereiche entstehenden "Schwebungen" sind auch auf andere Parameter ausgedehnt. So treten z.B. lokale Verschiebungen in Rhythmik und Metrik auf, Intervalle werden in verschiedenen Stimmen bei gleicher Materialidee unetrschiedlich gestreckt oder gestaucht und Klangfarben sowie Spielarten variieren in di-

⁵Dieses *Infragestellen* ist nicht als eine den klassischen Klangapparat abwertende Kritik, sondern als ein dem Gesamtkonzept strikt verhaftetes, dialektisches Prinzip zu verstehen. Dieser Grundsatz wird im weiteren Verlauf der Arbeit stillschweigend als bekannt vorausgesetzt, so dass derartige Formulierungen außer einer textuellen Hervorhebung keiner zusätzlichen Kommentare mehr bedürfen.

⁶Hans Zender: Dialog mit Haydn, 1983. Verlegt bei Boosey und Hawkes

rekter Gegenüberstellung. Der Dialog wird also bei vielen Parametern umgesetzt. Der Grund dafür, den ersten Abschnitt bis Seite 13 inklusive zu setzen, liegt hauptsächlich bei zwei formalen Aspekten: Zum einen beendet eine notierte Fermate eben diesen Bereich, während vorherige (der Partitur zu entnehmende) Doppelstriche z.B. durch Überbindungen einzelner Instrumente eine gewisse Zusammengehörigkeit erhalten. Zum anderen wird das zweite Grundkonzept in Verbindung mit einer Schlagzeugreminiszenz (thematisch-motivische Arbeit wie auf den Seiten 8 und 9) durch die zwei Klaviere eingeführt: Die Allintervallereihe. Als serialistisches Konzept in gestreckter Form prägt es in direkter Konfrontation mit dem Thema Haydns (Schlagzeug, in über mehrere Takte gedehnter Form in den Streichern und Bläsern der zweiten und dritten Orchestergruppe) und den grundlegenden Liegeakkorden der ersten Orchestergruppe den Abschluss des ersten Abschnittes. In Abstrakter Form wurde das serielle Prinzip, diesmal bezogen auf das Vorkommen der zwölf Töne an sich, bereits auf Seite 9, ebenfalls in den beiden Klavieren, vorgestellt: Chromatisch versetzte Dur-Akkorde (teilweise gebrochen) in Oktavlage durchlaufen sukzessive das gesamte temperierte Tonspektrum. Das Material ist letztendlich eine Abspaltung aus Haydns *Maggiore*-Variation (Violine 1 Abschnitt I, siehe Anhang Haydn).

Es folgt Abschnitt zwei von Seite 14 bis Mitte Seite 18, welcher als Schwerpunkt genau dieses Material aufgreift: Kanonisch eingeleitet durch die zwei Klaviere, im weiteren Verlauf auch akkordisch verwendet, sowie solistisch (ebenfalls metrisch verschoben) in Violine 1 und 17 erklingt es zusammen mit dem verfremdeten Hauptthema (Streichapparat der zweiten Orchestergruppe). Beendet wird dieser Abschnitt wiederum durch das konträre serielle Allintervallmodell in den beiden Klavieren, dass sich neben eine, dieses mal durch künstliche Flageolets in den Streichern stark verklärte Fläche, gesellt. Durch diese hohe Register wird ein entscheidender Unterschied zum Ende des ersten Abschnittes gesetzt. Das vorher im Schlagzeug auftretende Hauptthema wird von Trompeten und Horn übernommen, die durch Dämpfung in formelle Analogie zu den Streichern gesetzt werden. Auch die im Vergleich vorhergehenden Teil ausgedünnten Klaviern passen sich diesem Gestus an.

Teil drei erstreckt sich bis Seite 29 inklusive und kann in zwei Unterbereiche (bis Ende Seite 23/ ab Anfang Seite 24) unterteilt werden. Die bleibende Instrumentierung (bis Ende Seite 26) sowie Überbindungen der einzelnen Abschnitte sind die primären Aspekte, die die vielen Kleinabschnitte als zusammenhängend erscheinen lassen. Die Verwendung von diatonischen Skalen wird, eingeleitet durch eine chromatische Abstraktion des Hauptthe-

mas (z.B. S. 21, Takt 5 in Vcl. 4-6) bis Ende Seite 25 unauffällig vorgestellt (S. 24, letzter Takt, 1. Klavier). Ebenso verhält es sich mit dem Ende des Hauptthemas von Haydn (Seite 19, letzter Takt, und Seite 21, Takte 6 und 7 in Oboe & Klarinette 1 und 2, Umkehrung S. 21, letzter Takt, Oboen 3 und 4; Vierteltönig auf S. 22, Takte 6 und 7 in den Streichern der dritten Orchestergruppe). Der erste Unterabschnitt schließt wiederum mit der varrierten Allintervallreihe, diesmal nur im ersten Klavier. Der Liegeton erklingt in den Violinen und Celli der dritten Orchestergruppe und der Anfang des Hauptthemas in Fagott 1 und 2 sowie im zweiten Klavier, in welchem jetzt auch deutlich das bereits vorgestellte Abschlussatzmotiv desselbigen erklingt. Der zweite Teil zeigt einen deutlichen Fakturwechsel (dichtere Orchestrierung) ab Seite 27. Dieser wird jedoch negiert durch die Spielart (col legno) des gesamten Streicherapparates (siehe Notenbeispiel auf Seite 7), der somit auch die anscheinende Kulmination bei der Verarbeitung des Hauptthemas kaschiert. So bleiben Skalenelemente sowie Schlußmaterial des Themas bis zum Ende des dritten Teiles vorwiegend unerkennbar, geben eine verklärte Vorschau auf andere (aufgrund der "unbestimmten" Reihenfolge der Abschnitte vermeide ich hier eine zeitliche Festlegung wie "spätere" oder "frühere") Variante. Abschließend sei darauf aufmerksam gemacht, das, klanglich, vom Anfang bis zum Ende von Teil drei eine kontinuierliche Ausdünnung stattfindet: Beginnend mit der Reduzierung der Orchesterdichte, dann durch punktuellere Kompositionsweise sowie schließlich durch die bereits beschriebene Spielart der Streicher (ebenso Zupfen u.a. bei den Klavieren). Lediglich das Ende, hauptsächlich ab Seite 29, setzt durch reguläres, akzentuiertes Spielen der dritten Orchestergruppe einen klaren Schlusspunkt.

Der vierte Abschnitt genügt in etwa der Form A (Seiten 30 bis 32 Mitte) - B (bis Seite 35, vorletzter Takt) - A' (bis Seite 36 plus Coda bis Mitte Seite 38), beendet durch eine Fermate. Mit deutlichem Fakturwechsel (vor allem durch die Spielarten bedingt) fällt der direkte Bezug zu den Minore/ Maggiore Variationen von Haydn auf (Oboen und Klarinetten 1 und 2; brillante C - Trompeten 1 und 2 auf Seite 30, Flöten 3 und 4 auf Seite 31, Takt 2 bis 5). Die Allintervallreihe verselbständigt sich hier erstmals vollständig und erfährt eine ebenso kleinelementige Entfremdung wie das Themenmaterial (S. 30, Marimba in Takten 5 bis 8, Seite 31 beide Klaviere in den Takten 2 bis 6). Der Eindruck vieler unabhängiger, nebeneinander spielender Solisten entsteht und wird im Mittelteil durch die vollkommen unterschiedlichen Ebenen (Klavier 1 mit Tremolo, Klavier 2 mit Sept/None-Folgen, Pizzicati-Chromatik in einigen Violoncelli, etc.) verstärkt. Satzteil A' varriert rhythmisch und in der intervallstruktur das im Teil A explizierte Themenmaterial,

1. Klav.

2. Klav.

1.2. Fl.

1.2. Ob.

1.2. Klar. (B)

1.2. Fag.

1.-3. Viol.

1. Br.

2.-4. Br.

1.-3. Viol.

1.-3. Kb.

dolce

mp

dolce *mf*

mp

pppp

mf

pppp

mf

pppp

mf

f

non vibr.

mf

mf

f

♩ = 50 → 100 → 50 → 100 → 50 → 100 → 50 → 100 → 76

3) tubato (extreme Tempeschwankungen)

sub. 100

76

Die gestreckte Allintervallreihe (Klaviere)

die vorher sukzessiven Klavierakkorde weniger Töne werden zu komplexeren Akkorden zusammengefaßt. Der manirierte Klangeindruck des ersten Teiles bleibt trotz wegfallender Trompete durch die dichte Streicher- und Holzbläserstruktur und das impulsive Klavierspiel erhalten. Die Coda opponiert diesem Gestus durch Koinzidenz zum punktuellen Charakter des B-Teils, verstärkt durch geräuschhafte Spieltechniken.

Die Prinzipien des Werkes sind nun soweit klar, dass ich nur noch auf besondere Ereignisse oder insbesondere neues Material etablierende Episoden eingehen werde, ansonsten lediglich die Abschnitte skizziere.

Insofern erstreckt sich der fünfte Abschnitt bis Seite 42 und fällt vor allem durch seinen perkussiven Charakter (Klaviere und Marimbaphon) auf. Die schon vorher angespielten Elemente (siehe Notenbeispiel Seite 13) aus Haydns Symphonie werden in den Klavieren durch Sextakkorde extrem exponiert. Die Seiten 41 und 42 sind klanglich unterschiedlich (beachte z.B. Oboen 1 und 2) und machen wegen ihres aphoristischen Materialkonglomerats den Eindruck einer Überleitung⁷.

Abschnitt 6, hervorgehoben durch einen erneuten Fakturwechsel und auffallende Verwendung kompletter tonaler Skalen und parallelen Sexten und Terzen entzieht sich vor allem der punktuellen Technik vorheriger Abschnitte.

Variation sieben hebt ansatzweise den Konzertcharakter des Werkes hervor. Zwar sind in den Klavieren keine virtuosen oder exponierten, großräumigen Strukturen realisiert, dennoch treten sie zu den sehr reduziert und sporadisch eingesetzten Orchestergruppen in Kontrast und erhalten somit kurzzeitig einen solistischen Aspekt. Negiert wird diese Wirkung jedoch direkt durch die verlangte Dämpfung des mittleren Klavierregisters und anderer ähnlicher Effekte.

Teil 8 ähnelt von der Form her Teil vier: A (bis Seite 54, Takt 2) - B (bis Seite 57 Mitte) - A' (bis Seite 58 Mitte) und Überleitung (bis Seite 61, Takt 3). Die eigentlich trennende Fermate wird hier durch die Ähnlichkeit (direkte, dicht orchestrierte Verwendung des Hauptthemas) überwunden. Flagollet- und Naturtöne (S. 53, Streicher der 3. Orchestergruppe innerhalb der Glissandi; S. 56, T. 2, verschiedene Streicher) treten als prägendes Variationskonzept hervor.

Der letzte eigentliche Teil erstreckt sich bis Seite 66 Mitte. Eingeleitet durch eine vorangehende Generalpause beginnt quasi die Kadenz der beiden Klaviere, während jenes Instrument, das das Thema erstmalig vorstellte als solistischer Counterpart in Kontrapunkt

⁷Diese Annahme würde zumindest den früheren Kommentar Zenders, dass sein Werk annähernd Sonatenform aufweist, unterstützen.

zur dichten Akkordstruktur der Pianisten tritt: die Pauke als Repräsentant der Schlagzeuggruppe und als letztmalige Referenz auf die *Symphonie mit dem Paukenschlag*. Schon durch kurze Unterbrechungen mit Haydnschem Diktus vorbereitet (z.B. S. 63, Klarinetten 1 und 2, T. 3-4) bieten die Takte 2 bis 6 auf Seite 65 einen letzten erkennbaren Rückgriff auf klassische Elemente wie Terzeinteralle, Terzparallelen und sich aus dem verwendeten Skalenmaterial ergebende Tonalität. Dann leitet ein Übergang (bis Seite 66 Mitte) den langsam verklingenden Abspann ein.

3 Abglanz im Fadenkreuz

Das Ende ist ein sich langsam metrisch verschiebender, rhythmischer Kontrapunkt der verschiedenen Orchestergruppen, welcher auch innerhalb dieser umgesetzt wird. Durch seine Langsamkeit und Ausdehnung sowie die *endless-loop*-artigen Wiederholungen erweckt er das Gefühl, den Dialog nie enden lassen zu wollen. Auch wenn eigentlich keiner mehr etwas zu sagen hat.

3.1 Kritische Betrachtung

Filigrane, handwerkliche Feinarbeit kann man *Dialog mit Haydn* nicht abschlagen. Auch die Grundgedanken der synthetischen Anlage des Werkes – beispielsweise die verschiedenen gestimmten Instrumentengruppen, die durch ihren natürlichen Einsatz nicht den Eindruck einer unpassenden Effekthascherei, sondern ein praktisch ausgewogenes, ideologisches Konzept realisieren; ebenso die meist problemlose Verschmelzung klassischer Zitate (bzw. deren Verfremdungen) mit aktuellen Spielmethode – sind interessant umgesetzt worden. Dennoch ergeben sich Fragen, die auch (oder insbesondere) nach mehrfachem Hören keine Antwort erhalten. Warum gerade Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag, einer der “Schlager” der Klassik? Ebenso evoziert die stark punktuelle Kompositionsmethodik über die lange Zeit und die recht große Anzahl der Abschnitte des Stückes gewisse Probleme: Das Werk kann die Spannung nicht halten. Dies liegt vermutlich auch an der auf die Dauer zu feingliedrigen, ins Kleindetail sich verlierende Auseinandersetzung mit dem Material, die in Kombination mit der ohnehin schon als Variationstypus angelegten Gesamtform des Werkes den größeren Kontext und Zusammenhang verliert. Das gilt vor allem deshalb, weil eben dieses Prinzip zu dogmatisch, vielschichtig und damit undurchsichtig auf allen Ebenen realisiert wird: Rhythmus, Kanonik, Intervallstruktur, Klang- und Spielarten, Einsatzabstände

der Instrumente, etc. Die, bis auf wenige Abschnitte, durchweg recht ähnliche Faktur (da gerade wegen dieser Polytechniken keine wirkliche Ausdifferenzierung und Partitionierung mehr entstehen kann) belegt diesen Höreindruck. Die verschiedenen Stimmungen der Orchestergruppen sind größtenteils nicht wahrnehmbar; auch andere Konzepte sind in der ansich schon großen Menge der Techniken klanglich gar nicht erfaßbar oder finden in der Form keine wirkliche Rechtfertigung: Dazu gehören z.B. die "launischen" Obertoneinwürfe in Abschnitt Acht, die nicht weiterverfolgt werden, oder der gesamte Abschnitt 6, der ansich einen zum Stück nicht passenden Eindruck hinterläßt. Eine Einschränkung der Mittel und eine nicht zu starke Verlobung mit Kleinstelementen hätten das Stück meiner Meinung nach wesentlich interessanter werden lassen.

4 Anlehnung an Haydn

Abschließend soll die Nähe zu Haydns Werk anhand darzulegender Ähnlichkeiten in der Thematik/ Motivik und den Variationskonzepten/ der formellen Anlage noch einmal exemplarisch an zwei Beispielen herausgearbeitet werden. Die Anlehnung z.B. an Haydns *Maggiore*-Variation (siehe Anhang Haydn) wird durch nachfolgendes Notenbeispiel (Seite 13) deutlich, mit Referenz auf die beiden Klaviere und die 1. Solo-Violine. Bewegen wir uns von einer Begleitfigur zum Hauptthema, ebenfalls mit Blick auf die *Maggiore*-Variation: Seite 14 zeigt Zenders direkte, fast zitathafte Umsetzung. Auffallend ist die Uminstrumentierung der Streicherbegleitfigur (Haydn) zur Klarinette hin (Zender), wobei letzterer hier vollkommen auf Streicher verzichtet!

1. Klav. *mf* *f* *mf* *8va* *pp* *mf-f*

2. Klav. *f* *mf* *pp* *f*

1.2. Fl. *mf*

1.2. Ob. *mf*

1.2. Klar. (B) *mf*

1.2. Fag. *mf*

1. Solo *rubato* *f* *pp* *ppb* *p* *pp*

Viol. 1. *f* *pp* *ppb* *p* *pp*

2-4. *pp* *ppb* *p* *pp*

5-8. *pp* *ppb* *p* *pp*

1.-4. Br. *pp* *ppb* *p* *pp*

1.2. Vol. *pp* *ppb* *p* *pp*

3. *pp* *ppb* *p* *pp*

Kb. 1. *pp* *ppb* *p* *pp*

2.3. *pp* *ppb* *p* *pp*

p = pp

$\frac{2}{4}$ $\text{♩} = 60 \rightarrow 160 \rightarrow 60 \rightarrow 140 \rightarrow 52 \rightarrow 120$ $\text{♩} = 76$ *rit. - - a tempo | rit. - (♩ = 76)*

Schlagz.

9. Solo *accel. - - rit. - - accel. - - rit. - - (molto) accel. - -* *pp* *mf* *mf* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *arco* *arco*

9-10. *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.*

11-13. *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.*

14-16. *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.*

5-8. Br. *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.*

4.-6. Vcl. *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.* *ppizz.*

p *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *p*

$\frac{2}{4}$ $\text{♩} = 60 \rightarrow 160 \rightarrow 60 \rightarrow 140 \rightarrow 52 \rightarrow 120$ $\text{♩} = 76$ *rit. - - a tempo | rit. - (♩ = 76)*
(extreme Temposchwankungen)

5 Anhang Haydn

Fl. *a 2*
Ob. *a 2*
Fg. *a 2*
Cor.
Tr.
Timp.
VI. I
VI. II
Vla.
Vic.
e Cb.

Andante

Flauti
Oboi
Fagotti
Corni in [C Do]
Trombe in [C Do]
Timpani in [C G Do Sol]

Andante

Violino I *ten.*
Violino II *ten.*
Viola
Violoncello e Contrabasso *p*

Minore

Fl. I. *a2*
 Ob. *a2*
 Fg. *a2*
 Vl. I. *a2*
 Vl. II. *a2*
 Vla. *a2*
 Vlc. *a2*
 e. Ob. *a2*

50

60

Fl. I. *a2*
 Ob. *a2*
 Fg. *a2*
 Tr. *a2*
 Tr. *a2*
 Vl. I. *a2*
 Vl. II. *a2*
 Vla. *a2*
 Vlc. *a2*
 e. Ob. *a2*

70

70

Maggiore

Ob. *p*
Fg. *p*
Vl. I *p*
Vl. II *p*
Vla. *p*
Vic. e Ch. *p*
Fl. *mf*
Ob. *mf*
Fg. *mf*
Vl. I *mf*
Vl. II *mf*
Cb. *mf*

Fl. *mf*
Ob. *mf*
Cor. *mf*
Vl. I *mf*
Vl. II *mf*
Fg. *mf*
Cor. *mf*
Tr. *mf*
Trimp. *mf*
Vl. I *mf*
Vla. *mf*
Vic. e Ch. *mf*
Fl. *mf*
Ob. *mf*
Cor. *mf*
Vl. I *mf*
Vl. II *mf*
Fg. *mf*
Cor. *mf*
Tr. *mf*
Trimp. *mf*
Vl. I *mf*
Vla. *mf*
Vic. e Ch. *mf*

Fl. I. a₂
Ob.
Fg. a₂
Tr.
Cor.
Tm.
Timp.
VI. I.
VI. II.
Vla.
Vlc. & Cb. a₂

140

Fl. I. 1.
Ob. p
Fg. p
Tr. p
Cor. p
Tm. p
VI. I. p
VI. II. p
Vla. p
Vlc. & Cb. p

150