

László Somfai

Joseph Haydn und das Clavier – eine subjektive Einführung

In: Internationales musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & Das Clavier“. Im Rahmen der Haydntage Eisenstadt 13.–15. September 2000. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg Feder und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 1. Tutzing, Hans Schneider 2002, S. 9 - 18.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

This work may only be used for personal, non-commercial purposes.

Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.

The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.

Joseph Haydn und das Clavier – eine subjektive Einführung

Es war kein Zufall, dass ich in den 1980er Jahren die Entscheidung traf, mein Buch über Haydns Klaviersonaten, das ursprünglich auf Ungarisch geschrieben worden war (1979),¹ im Interesse der größtmöglichen Publizität nicht auf Deutsch, sondern in den USA auf Englisch zu veröffentlichen. Abgesehen davon, dass die heutigen deutschen oder österreichischen Musikwissenschaftler bzw. Pianisten meist Englisch lesen können, was umgekehrt nicht immer der Fall ist, sah ich größere Chancen für ein ungewöhnliches Buch, dass es auf dem musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Gebiet der USA einige Wellen schlagen würde – eine Hoffnung, die sich übrigens nur teilweise erfüllte. Mein Buch, das nach langem Hin und Her 1995 erschien, deutete schon im Titel an, dass es nicht ausschließlich der Musikwissenschaft, aber auch nicht der Praxis allein zugeordnet war.²

Ich vertrat die Meinung – sie scheint mir heute noch aktueller zu sein –, dass auf dem Gebiet von Haydns Klaviermusik das Instrument (das „legitime“ kontra „ideale“ Tasteninstrument) und die Aufführungspraxis am wenigsten erschlossen sind, obwohl diese Gebiete allen anderen Themen vorangehen, infolgedessen die Forschungen des Musikhistorikers mit diesen beginnen sollten. Im Gegensatz zu solchen ausgezeichneten, eher traditionellen wissenschaftlichen Büchern wie z. B. Peter Browns Arbeit³ oder dem für die ganze Aufführungspraxis der Wiener Klassik bahnbrechenden Buch von Sandra Rosenblum⁴ sollten meines Erachtens die Quellen im Interesse Haydns strikter und chronologisch kritischer untersucht werden, um aus den Informationen, die sich auf Haydns und Mozarts Zeit oder die Wiener Praxis im allgemeinen beziehen, die für seine Clavier-Kompositionen spezifisch relevanten auszufiltern. Was die Werkanalyse anbelangt, so vertrete ich ebenfalls unorthodoxe Ansichten. Ich halte die ausführliche Analyse einzelner Meisterwerke – sei sie in der Art Schenkers, ausgesprochen „neo-Schenkerian“ oder einer anderen Richtung folgend – für eine Gattung, die vor allem im Lehrer-Schüler Ver-

¹ László Somfai, *Joseph Haydn zongoraszonátái*, Budapest 1979.

² László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn. Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, Chicago/London 1995.

³ A. Peter Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style*, Bloomington, Ind. 1986.

⁴ Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music. Their Principles and Applications*, Bloomington, Ind. 1988.

hältnis funktioniert; in diesem Sinne pflege ich sie selbst. Demgegenüber müsste man bei Haydn meiner Ansicht nach über die gattungsspezifischen gemeinsamen Züge und Satztypen einer Gruppe von Werken – z. B. eines Sonaten- oder Trio-Opus –, nicht weniger auch über die stufenweise Herausbildung einer typischen Satzstruktur sprechen, um auf diese Weise zu erfahren, welche weiteren Stücke man neben dem gegebenen Satz aufschlagen muss, um den Archetyp, das Heranreifen der Struktur und eventuell die späteren Variantenformen des Typus zu sehen. Ich glaube, dass in dieser Hinsicht nicht einmal so gründliche Studien wie Elaine Sismans Buch⁵ das letzte Wort gesprochen haben, um so weniger, als gewisse Strukturen, unter ihnen gerade die Variationssatzformen, in Haydns Klaviermusik eine gattungsspezifische Entwicklung aufweisen.

Wie Sie sehen, habe ich bis jetzt ausschließlich englische Bücher erwähnt, auch wenn man ihnen natürlich vereinzelte unlängst geschriebene deutsche Dissertationen und zahlreiche bedeutende deutschsprachige Studien in Fachzeitschriften und Festschriften hinzufügen könnte. Andererseits soll die Reihe mit dem in England erschienenen Buch der ungarischen Musikologin Katalin Komlós fortgesetzt werden,⁶ die ihre auch in Bezug auf Haydn relevanten Erfahrungen nach der Untersuchung und dem Ausprobieren von etwa siebenzig Hammerklavieren in spielbarem Zustand (Flügel und Tafelklaviere) zusammenfasst. Dazu gehören auch die auf der Cornell University geschriebene Dissertation und ein längerer Aufsatz von Tom Beghin,⁷ der heute einer der besten Kenner von Haydns Gebrauch der Rhetorik ist. Beide sind zugleich konzertierende Künstler, Hammerklavierspieler (Fortepianisten). Im Grunde genommen, wenn ich meine aufrichtige Meinung äußern darf, ist es schade, dass jetzt nicht Dr. Komlós oder Dr. Beghin meine Stelle auf diesem Podium innehaben.

Im Folgenden werde ich einige skizzenhafte Gedanken im Zusammenhang mit drei Themengebieten vortragen: mit dem Notentext, mit dem Instrument und mit dem Aufführungsstil, unter Berücksichtigung der teilweise abweichenden Gesichtspunkte der Forschung und der Interpretation bzw. der Pädagogik. Wenn dabei die Sonaten für Klavier solo mehr zu Wort kommen als die begleiteten Sonaten (das heißt die Trios), die Klavierkonzerte und Klavierstücke, so hat das vor allem damit zu tun,

⁵ Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, Mass. 1993.

⁶ Katalin Komlós, *Fortepianos and Their Music. Germany, Austria, and England, 1760–1800*, Oxford 1995.

⁷ Tom Beghin, *Haydn as Orator. A Rhetorical Analysis of His Keyboard Sonata in D Major, Hob. XVI:42*, in: Elaine R. Sisman (Hrsg.), *Haydn and His World*, Princeton 1997, S. 201–254.

dass die als authentisch geltenden etwa fünfzig Sonaten nach meiner Ansicht Schlüsselwerke zu Haydns Klaviermusik im weiteren Sinne sind. Ihre stilistische und typologische Vielfalt bzw. Originalität erreichen ein Maß, das höchstens an den Sinfonien und Streichquartetten Haydns gemessen werden kann; sogar die sonst großartige Reihe der reifen Klaviertrios bewegt sich in einem engeren Stilkreis.

DER NOTENTEXT

Der Notentext ist eine scheinbar abgeschlossene Frage, da die historisch-kritische Gesamtausgabe „Joseph Haydn Werke“ (und in gewissen Fällen die Henle-Urtextausgabe, siehe die Klavierstücke) von den meisten Werken einen zuverlässigen Notentext zur Verfügung stellen. Die Ausgabe der Sonaten (herausgegeben von Georg Feder) ist seit 1970 vollständig, die der Trios seit 1986, die drei Klavier- (Cembalo-) Konzerte erschienen 1983, die frühen Concertini und Divertimenti im Jahre 1987 usw. Das heißt, von der Ensemble-Musik gibt es bereits bessere Ausgaben als die Doblinger-Ausgaben, die einen früheren Forschungs- und Editionsstandard vertreten. Für die Solo-Klaviersonaten verwende ich aber nach wie vor die Bände der Wiener Urtextausgabe (hrsg. von Christa Landon, 1964–1966) als alternative Ausgabe (teils als eine Art zeitgemäße „instruktive Ausgabe“) und gelegentlich auch die Bände von Howard Ferguson „Haydn: Selected Keyboard Sonatas“ (1985).⁸ Im Fall von vier berühmten Sonaten ziehe ich die zweifarbig gedruckte instruktive Ausgabe von Paul Badura-Skoda (1982) zu Hilfe.⁹ Als Nachschlagewerk kann man sogar Könemanns Urtext der Sonaten und besonders der Klavierstücke empfehlen (Sonaten, Band 1–3: 1995, Klavierstücke, Band 1–2: 1997), obwohl ich mit meinem ehemaligen Schüler Miklós Dolinszky in gewissen textkritischen Entscheidungen nicht einverstanden bin.

Es ist keine Frage, dass es ein großer Gewinn sowohl für die Forscher als auch für die Pianisten wäre, wenn von mehreren Sonaten und Trios Faksimileausgaben existierten, natürlich mit entsprechendem Kommentar, da das autographe Manuskript, ohne die Anleitung eines Haydn-Forschers, den Berufsmusiker zu fraglichen oder fehlerhaften Folgerungen führen kann (man denke nur an die Länge der Bögen; was ein Staccato-Strich oder -Punkt ist; was die scheinbar unterschiedliche Artikulation zwischen dem ersten Auftreten und der Fortsetzung bzw. der Exposition und der Reprise bedeutet: absichtliches Variieren oder bloß ein abkürzungsähnlicher, „come-sopra“-artiger Hinweis). Die ‚neue Welle‘, wo-

⁸ 23 Sonaten, Vols. 1–4, London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1985.

⁹ 4 Klaviersonaten. Interpretations-Ausgabe, Paris: Leduc, 1982.

nach gerade die anspruchsvollsten Interpreten nicht nach der alle guten Quellen berücksichtigenden Gesamtausgabe arbeiten, sondern nach der Xerokopie irgendeiner Einzelquelle, wie es in der Aufführung von Johann Sebastian Bachs Werken schon gang und gäbe ist, hat die Haydn-Interpretation noch kaum erreicht. Obwohl die Objektivität der Editionsphilosophie der „Joseph Haydn Werke“, die übrigens weit dauerhafter ist, als z. B. die der Neuen Mozart-Ausgabe, im Kreis der Fachleute hoch geschätzt ist, gewinnt jeder Pianist etwas, wenn er versucht, mindestens ein, zwei Sonaten Haydns auf Grund der Kopie des Autographs oder der oft problematischen Erstausgabe oder, wenn beide vorhanden sind, nach beiden einzustudieren. Für den Unterricht ist es geradezu empfehlenswert, dem Schüler mindestens an einem Werk beizubringen, wie er selbst den Urtext sowohl im Hinblick auf Verzierungen als auch auf die Artikulation zu seiner eigenen ‚instruktiven Ausgabe‘ einrichten kann. Überdies soll er dazu ermutigt werden, bei der öffentlichen Aufführung Haydn nach Möglichkeit nicht aus dem Gedächtnis, sondern aus den Noten zu spielen, so dass im Verlauf des kreativen Wiederlesens ein inspirierter Diskurs mit dem Werk selbst und nicht mit dessen memorierter Form zustande kommen kann.

Ich spreche hier über den ‚Text‘ und sein möglichst richtiges ‚Lesen‘. Die Forschung betrachtet es nicht als ihre Aufgabe, und mit Recht nicht, dafür zu sorgen, dass eine historisch-kritische Gesamtausgabe auch im richtigen Lesen der einzelnen Sätze und Einzelheiten ein Wegweiser sei. Es mag jedoch den Notenleser irreführen, wenn man die Aufmerksamkeit nicht auf gewisse spezifische Notationsphänomene lenkt und im Notenband selbst keinen Hinweis auf den chronologischen Kontext macht, auch wenn die wissenschaftlichen Ausgaben diese Philosophie vertreten. Seit zwei Jahrzehnten betone ich, dass in jeder heute erscheinenden Haydn-Ausgabe klar zum Ausdruck gebracht werden sollte, ob der Komponist in dem gegebenen Werk schon die scharf punktierte Schreibweise mit zwei Punkten verwendete (die Haydn wegen der zunehmenden Zahl der gedruckten Ausgaben seiner Werke und im Interesse der ‚Liebhaber‘-Benutzer seit ungefähr 1780/81 einführte),¹⁰ oder ob die alte Routine immer noch gültig war, wonach der ‚Kenner‘ sowieso wusste, wo er doppelt oder schärfer zu punktieren habe.

Ein ähnlicher Fall ist die Notierung eines Schnellers mit kleinen Noten in der G-Dur-Sonate Hob. XVI:39 (T. 18, siehe im Anhang zu diesem Aufsatz Notenbeispiel 1), der einzigen Stelle in Haydns Klaviersonaten, wo diese dreinötige Verzierung ausgeschrieben ist. Paul Badura-Skoda und all jene, die Haydn von dem vermeintlichen Klischee der Beeinflussung

¹⁰ Somfai, *The Keyboard Sonatas*, S. 87–91.

durch C. Ph. E. Bach befreien wollen, haben diese unkommentiert gebliebene Stelle zum Beweis (?) dafür benutzt, dass der mit Zickzack geschriebene Pralltriller auch eine dreinötige Verzierung sein kann.¹¹ Diese Stelle beweist aber gerade das Gegenteil, wenn sie im Kontext aller Ornamentzeichen Haydns untersucht wird. Der Pralltriller besteht bei Haydn natürlich aus vier Noten (obwohl seine erste Note an die vorangehende Note gebunden werden kann); Haydn konnte den dreinötigen Schneller nur so, mit kleinen Noten, eindeutig notieren. Und wenn er den Schneller als motivischen Stoff verwendete, einmal auf ‚betontem‘, ein anderes Mal auf ‚unbetontem‘ Taktteil, oder sich die Figur als Non-legato-Passage vorstellte, notierte er sie mit Noten normaler Größe (Notenbeispiel 2).¹² Denn Haydn hatte einen genialen Sinn dafür, so zu notieren, dass der Spieler auch die ungewöhnlichsten Einzelheiten seiner Stücke beim Prima-vista-Spiel richtig verstehen konnte.

Hierher gehört auch die Frage der zwei Originalfingersätze, die in den Sonaten vorkommen und in der JHW-Ausgabe korrekt gedruckt sind. Für den damaligen wie auch für den heutigen Notenleser enthielten sie aber durchaus wichtige Informationen. Im Allegro di molto der Es-Dur-Sonate Hob. XVI:45 von 1766 (T. 20, Notenbeispiel 3) – dem Jahrzehnt, in dem Carl Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“ (I. Teil, 1. Hauptstück, § 90) „nur zwey Finger“ bei der Wiederholung in schnellem Tempo zuließ – schlug Haydn den Fingersatz 3–2–1 für die repetierten Noten vor. Das ist der einfachste Hinweis dafür, dass das Tempo doch sehr schnell genommen werden soll und kann. Sein zweiter Fingersatz, dessen Deutung ich für noch wichtiger halte, stammt aus den 1780er Jahren, aus der zweisätzigen D-Dur-Sonate Hob. XVI:42 (T. 23, Notenbeispiel 4). Was heutzutage in jeder Klavierklasse naheliegend ist, nämlich dass ein schönes Legato mit einem 3–2–1–3–2–1 Fingersatz, einem Positionswechsel der rechten Hand nach jedem dritten Ton, gespielt werden kann, wäre zu Haydns Zeit, insbesondere wegen der Forzando-Akzentzeichen, keinem eingefallen. Man hätte es in Dreiergruppen, mit gleichem Fingersatz, mit Akzenten und – was aus beidem automatisch folgt – in schönem inegalen Rhythmus gespielt. Haydn wollte aber trotz ausgeschriebener Forzandi einen gleichmäßigen Rhythmus erreichen, was man auf keinerlei Weise hätte einfacher mitteilen können. Die Tragweite dieses Fingersatzes wird natürlich nur dem auffallen, der sich die historische Aufführung angeeignet und das etüdenartige gleichmäßige Klavierspielen vergessen hat, so dass er jetzt, obwohl die Anweisung *Andante con espressione* ist, zum Augenzeugen einer der Neuerun-

¹¹ Paul Badura-Skoda, Beiträge zu Haydns Ornamentik, in: *Musica*, Bd. 36 (1982), S. 409–418.

¹² Somfai, *The Keyboard Sonatas*, S. 79–80.

gen des ‚Zukunftsmusikers‘ Haydn wird: wie man mit Ausdruck, mit Akzenten, jedoch im gleichmäßigen Rhythmus spielen kann. Ich betone: Ich spreche vom Musiktext und nicht von der Interpretation.

DAS INSTRUMENT

Das zweite Thema, das Instrument, ist eine heiklere Frage, obwohl die Forschung auf diesem Gebiet fast alles unternommen hat. Diesmal werde ich keinen Überblick geben über das mit Dokumenten belegbare Tatsachenmaterial (das heißt die Folgerungen, die aus den Instrumentbezeichnungen der Handschriften und der Ausgaben, aus der Klaviatur, den dynamischen Zeichen und der Textur gezogen werden können). Selbst wenn (nach den Forschungen von Eva Badura-Skoda) das Vorhandensein des Hammerklaviers im Wiener Umkreis früher datierbar ist, als von der älteren Literatur angenommen wurde, vertrete ich immer noch das, was ich in meinem Buch geschrieben habe.¹³ Nur füge ich höchstens auf Grund der Forschungen von Katalin Komlós hinzu, dass die Aufführung der Werke für Hammerklavier solo auf einem Tafelklavier – nicht als auf einem Ersatz-, sondern auf einem Idealinstrument – eine Realität ist, die die historische Aufführung bis jetzt nicht ernst genommen hat.

Demgegenüber möchte ich kurz und mit einer gewissen Ungeduld eine Reihe von Tatsachen vortragen, wie ich sie sehe. 1975 war ich, zusammen mit mehreren hier anwesenden Teilnehmern, Zeuge eines Durchbruchs, der sich im Rahmen des Washingtoner Haydn-Fests, vorwiegend durch Malcolm Bilsons Solo- und Trioaufführungen auf dem Hammerklavier zeigte. Während der vergangenen zweieinhalb Jahrzehnte haben wir leider einen enttäuschend kurzen Weg zurückgelegt. Meiner Meinung nach haben die miteinander verbündete Praxis und Forschung im Fall Haydns weniger getan als im Interesse der Klaviermusik Mozarts, Beethovens oder sogar Schuberts. Einige Beobachtungen:

Seit der in der Interpretation von Haydns Klaviermusik stattgefundene wesentliche Standpunktwechsel dem Hammerklavierspiel und der Sammlung von Fortepiano-Erfahrungen zu verdanken ist, haben die Pioniere leider nur einen Bruchteil des Repertoires auf Schallplatten eingespielt (sowohl Paul Badura-Skoda als auch Malcolm Bilson ungefähr ein Dutzend Sonaten und einige Klavierstücke).¹⁴

¹³ A. a. O., S. 23–29.

¹⁴ Die vorläufig einzige vollständige Hammerklavier-Aufnahme von Haydns Solo- Klaviermusik ist in künstlerischer Hinsicht alles andere als mustergültig (Lola Odiaga, bei Titanic bzw. Albany Records).

Die gewählten Hammerklaviere sind teilweise keine Idealtypen, sondern Instrumente, die der Hand des Künstlers angepasst sind. So spielt z. B. Badura-Skoda in den Astrée-Aufnahmen früherer, aber auch Londoner Sonaten auf seinem eigenen prächtigen Schantz-Hammerklavier¹⁵ – gebaut wenn auch nicht von Wenzel um 1789, sondern von Johann Schantz in späterer Zeit;¹⁶ Bilson trägt Früh- und Spätwerke gleichermaßen auf der Kopie eines Walter-Instruments vor, das er selbst verfeinert hat. (Hier folgten im Vortrag drei Klangbeispiele: der Anfang der Londoner C-Dur-Sonate Hob. XVI:50, die Haydn nach dem Kennerlernen der Broadwood-Fortepianos konzipierte – zuerst mit Badura-Skoda auf seinem Wiener Schantz-Instrument;¹⁷ ehrlich gesagt ist ein modernes Klavier nicht weniger transparent, wenn es András Schiff zum Erklängen bringt;¹⁸ aber Haydn dachte natürlich an ein Broadwood-Instrument, das ganz andere Vorteile und teils Nachteile hat: Tom Beghin spielt die C-Dur-Sonate auf einem John-Broadwood-Instrument von ca. 1815.¹⁹)

Da in der Aufführung das Hammerklavier vorherrscht, ist die Palette der historischen Entdeckungsversuche meiner Ansicht nach bis heute ungleichmäßig. Ich dränge hauptsächlich nicht auf die Einbeziehung des Klavichords als eines von Fall zu Fall möglichen Instruments, sondern auf die Entdeckung des Cembalos als des Idealinstruments Nummer Eins für die vor 1780 entstandenen Stücke – ich denke natürlich an einmanualige Cembalos italienischen Typs. Denn die Art, wie ein Cembalist, ein Barockspezialist (diesmal Ton Koopman) auf einem Londoner Instrument von ungefähr 1800 von Joseph Kirkman senior über die „Genzinger-Sonate“ herfällt, im Interesse des Crescendos sogar den Venezianischen Schweller einsetzt und stellenweise ärgerlich willkürliche barockartige Ornamente verwendet, ist – obwohl es vielleicht auch zu Haydns Lebenszeit hätte vorkommen können – kein Suchen nach dem Idealinstrument und der Idealaufführung, sondern Manierismus;²⁰ Haydns Musik kann sogar auf einem Steinway stilgerechter gespielt werden.²¹ Meines Wissens sind drei Haydn-Gesamtaufnahmen in Vorbereitung (Projekte des Cembalisten Alain Curtis, des Fortepianisten Tom Beghin und von

¹⁵ Les Trois Dernière Sonates pour le Piano-Forte (LP), Astrée AS 83 (1981).

¹⁶ Es sei bemerkt, dass Badura-Skoda die C-Dur-Sonate auch auf einem Broadwood-Instrument einspielte (Harmonia Mundi HM 30634).

¹⁷ Les Trois Dernière Sonates pour le Piano-Forte (LP), Astrée AS 83 (1981).

¹⁸ Joseph Haydn, Piano Sonatas (2 CDs), Teldec 0630-17141-2 (1998).

¹⁹ Joseph Haydn, Sonaten (CD), Eufoda 1230 (1996).

²⁰ Joseph Haydn, Harpsichord Sonatas (LP), Philips 9500 975 (1981), die Sonate Hob. XVI:49 auf einem Joseph Kirkman sen.-Instrument von 1800 gespielt.

²¹ Joseph Haydn, Piano Sonatas (2 CDs), Teldec 0630-17141-2 (1998).

fünf Holländern unter der Leitung des Fortepianisten Bart van Oort),²² die von den Mitgliedern der Familie der Tasteninstrumente das vermutliche Idealinstrument der gegebenen Werke wählen (drei CDs von Alain Curtis sind schon erschienen).²³

Und eine praktische Frage: Im Interesse guter künftiger Haydn-Aufführungen müssten sich die jungen Musiker, aber auch die Konzertveranstalter und sogar das Publikum, daran gewöhnen, dass an einem Haydn-Abend zwei oder mehrere alte Instrumente auf dem Podium stehen. Wenn in einem gemischten Programm für ein bestimmtes Werk nur das moderne Klavier in Frage kommt, so sollte neben dem großen Steinway oder dem Bösendorfer mindestens ein kleineres Klavier von transparentem Bass für das Haydn-Spiel zur Verfügung stehen.

AUFFÜHRUNGSSTIL

Die vorigen Beispiele haben über die Instrumentenwahl hinaus auch auf die Probleme des Aufführungsstils hingewiesen. Ich glaube nicht, dass der Musikologe, der Haydn erforscht, den heiklen, wissenschaftlich nicht immer eindeutig zu beantwortenden Fragen der Interpreten reserviert aus dem Wege gehen kann. Auf diesem Symposium werden mehrere Beiträge die jüngsten einschlägigen Forschungsergebnisse bekannt machen; so kann ich mich wieder auf einige kritische Bemerkungen bzw. auf die Aufzählung weiterer zu erforschender Gebiete beschränken.

Was die Ornamentik und die freie Verzierung anbelangt, gibt es heute auf dem Gebiet der Solo-Klaviersmusik schon ziemlich gute Beispiele für eine kühne, in den Wiederholungen mit Geschmack verzierte Aufführung – Haydn als „early music“ steht hier wirklich in Blüte, obwohl die „willkürlichen Manieren“ oft übertrieben oder chronologisch stilfremd sind (z. B. Mordente in den Spätwerken; zu viel Doppelschlag in den Frühwerken; statt Mordent als Doppelschlag realisiertes „Haydn-Ornament“ auf betontem Taktteil, usw.). Einige verwenden Ornamente mit einer C. Ph. E. Bachs Art streng folgenden Rhythmisierung auch dort, wo Haydn an eine einfachere Verzierung dachte. Gleichzeitig wissen viele Pianisten bzw. Fortepianisten immer noch nicht, was für grundverschiedene Notationen Haydn für den Berufsmusiker bzw. den Dilettanten brauchte, und ergän-

²² Inzwischen wurde eines der drei Projekte beendet: Joseph Haydn, „Piano Sonatas complete“, STEMRA 99671/1–10, gespielt von Bart van Oort, Ursula Dütschler, Stanley Hoogland, Yoshiko Kojima und Riko Fukuda, auf Originalinstrumenten (Anonymus aus Wien, J. Kirchman, Broadwood) und auf Kopien von Walter- und Schanz-Hammerklavieren, im September 2000 aufgenommen.

²³ Von den jüngsten Hammerklavier-Aufnahmen sei die Serie von Ronald Breutigam erwähnt (bisher 20 Sonaten auf 4 CD): Bis-CD-992–994 und 1093 (1999–2000).

zen Noten auch dort, wo der Komponist selbst die zu improvisierenden Ausschnitte von vornherein ausschrieb.²⁴ Ziemlich selten entdeckt die historische Aufführungspraxis den ‚modernen‘ Haydn, der in gewissen Satztypen eine schroffe, vom Stil der Epoche abweichende, sehr rhythmische Aufführung erfand. Das gilt besonders für gewisse Sätze der 28 reifen Klaviertrios – selbstverständlich über die ideale Lösung der Rolle (und sogar der Placierung) der beiden Streicherpartner hinaus, was immer noch eines der Probleme ist.

Hinsichtlich der Tempo- und Charakterwahl kommen gute Tendenzen zur Geltung, obwohl man, vorwiegend auf modernen Instrumenten, aber auch in historischen Aufführungen hier in Mittel-Europa, viele allzu bequem (langsam) gespielte schnelle Tempi und schwerfällige 3/4-Takt-Charaktere hört (im langsamen Satz, Menuett und Presto gleichermaßen). Die innere Evidenz der Notation und das Studium verwandter Exemplare gewisser Satztypen, wie ich es in meinem Buch vorschlage, könnte dem Interpreten auch in dieser Hinsicht helfen.²⁵

In der Gliederung und Artikulation der musikalischen Satzstruktur und Form herrscht momentan noch Vorsicht bzw. Ungeschultheit, meist aber lässt sich der Klavierspieler von seinem Instinkt leiten. Ich erwarte viel von der Konferenz, welche die University of California in Los Angeles im April 2001 mit dem Titel „A Clever Orator: Colloquies and Performances Exploring Rhetoric in Haydn’s Chamber Music“ veranstaltet; dieses Kolloquium wird von Tom Beghin und seinen Kollegen organisiert.

Bis dahin haben wir aber das erst begonnene Symposium vor uns. Nehmen Sie meine unregelmäßige Einführung in dem Wissen und in der Hoffnung an, dass ein Großteil der aufgeworfenen Probleme in den nun folgenden musikwissenschaftlichen Vorträgen beantwortet wird.

²⁴ Somfai, *The Keyboard Sonatas*, S. 100–105.

²⁵ A. a. O., 143–149.

Bsp. 1:

Allegro con brio *f*(*z*)

Praller

Schneller

Bsp. 2:

Schneller

Praller

Bsp. 3:

tr.

Bsp. 4: