

Jürgen Brauner:

Die Klaviertrios von Haydn zwischen denen von Mozart und Beethoven – rückständig oder progressiv?

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. 33 – 49.

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.

Die Klaviertrios von Haydn zwischen denen von Mozart und Beethoven – rückständig oder progressiv?

„Meine Freiheit besteht also darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe.“

Igor Stravinskij, *Musikalische Poetik* („Über die musikalische Komposition“) ¹

Es ist merkwürdig, dass die Klaviertrios von Joseph Haydn eigentlich bis heute einer ästhetischen Rechtfertigung bedürfen – ein Phänomen, das bei den etablierten und ungleich bekannteren Werkgruppen der Streichquartette oder Symphonien undenkbar wäre. Vor allem im Hinblick auf die zeitlich benachbarten Werke Mozarts und Beethovens galten die Haydn-Trios schon bald als überholt, schon gar nicht als stilbildend, weil sie nie einen festgelegten Satzkanon ausgebildet haben und zudem einer Satzstruktur verpflichtet bleiben, die spätestens an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert veraltet war: der der begleiteten Klaviersonate. Das Klavier repräsentiert in dieser Form der Kammermusik praktisch immer das gesamte musikalisch-strukturelle Geschehen, während die Streicher – insbesondere das Violoncello – eine untergeordnete, scheinbar entbehrliche Funktion der Klangverstärkung und des Kolorits übernehmen und im technischen Anspruch meist relativ bescheiden gestaltet sind.² Haydn selbst bezeichnete seine Klaviertrios – wie zahlreiche Briefe dokumentieren – schlicht als „Clavier Sonaten“³ oder als „Sonaten fürs Clavier mit Begleitung einer Violine“⁴, wenngleich er sich damit nur einer weit verbreiteten terminologischen Indifferenz anschloss.⁵

¹ Stravinskij, *Schriften und Gespräche* I, Mainz 1983, S. 213.

² Zum Typus der begleiteten Klaviersonate vgl. grundlegend: William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill 1963, S. 98–105; Hans Hering, *Das Klavier in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Orientierung*, in: *Die Musikforschung* 23 (1970), S. 22–37; Ronald R. Kidd, *The Emergence of Chamber Music with Obligato Keyboard in England*, in: *Acta musicologica*, Bd. 44 (1972), S. 122–144; David Fuller, *Accompanied Keyboard Music*, in: *The Musical Quarterly*, Bd. 60 (1974), S. 222–245.

³ Vgl. z. B. den Brief an den Verleger Artaria vom 10. Dezember 1785, Bartha Nr. 72.

⁴ Vgl. z. B. den Brief Haydns an Marianne von Genzinger (20. Juni 1790), Bartha Nr. 149.

⁵ Selbst in den Klaviertrios Mozarts, in denen die Streicher relativ autonom geführt sind, findet man in zahlreichen Druckausgaben bis ins 19. Jahrhundert hinein sinngemäß die Bezeichnung: *Sonate für Klavier „avec accompagnement d'un violon et violoncelle“*.

Über die Ursachen für diese vordergründig konservative Haltung Haydns, die nicht so recht in das Bild des innovativen, stilbildenden Komponisten passen will, ist schon des öfteren spekuliert worden⁶. Die klangliche Unzulänglichkeit der damaligen Fortepianos kann es wohl kaum gewesen sein, zumal Mozart und Beethoven zu gleicher Zeit Werke verfassten, in denen eine weitgehende Autonomie der Streicher verwirklicht ist. Auch ein lediglich kommerzielles Interesse Haydns an der Gattung und ein daraus folgender allzu routinierter Umgang damit ist auszuschließen: Das widerspräche Haydns Naturell im Allgemeinen und dem musikalischen Wert der Gruppe im Besonderen. Es war der Markt dieser Zeit, der – wie Vergleichszahlen belegen – nach Stücken dieser Art verlangte, und den der geschäftstüchtige Haydn gern bediente⁷. Ein Brief Haydns an den Wiener Verleger Artaria, mit dem er diesem drei neue Quartette oder „mit einer Violin, und Violoncello begleite[te] Clavier Sonaten“ anbietet, weil er sich in einer Situation befinde, „wo er etwas geld gebrauche“⁸, macht das augenscheinlich, aber auch eine Äußerung an anderer Stelle, wo er Artaria zum baldigen Druck einer Dreierserie Klaviertrios drängt, „weil schon viele mit Schmerz darauf warten“⁹. Musik dieser Art hatte bestimmten Regeln zu gehorchen: Sie musste spielfreudig, kurzweilig und, was die Besetzung anbelangt, flexibel sein: Der Cellopart war so angelegt, dass er bei Ermangelung eines Spielers notfalls wegfallen konnte, und selbst der Pianist alleine vermochte einen weitgehend kompletten Eindruck der kompositorischen Architektur zu erlangen¹⁰.

Vor diesem musiksoziologischen Hintergrund entwickelte Haydn jedoch einen durchaus originären Stil, der sich von der herkömmlichen Form der begleiteten Klaviersonate, was Struktur und musikalische Substanz anbelangt, ebenso abhebt wie von dem von Streichquartett oder Klavierkonzert beeinflussten Klaviertriosatz Mozartscher Prägung, der später als Modell für Beethoven oder Hummel diente. Seine Klaviertrios verharren weder in der Unverbindlichkeit und Oberflächlichkeit der zahlreichen Klaviersonaten mit Streicherbegleitung *ad libitum*, wo – etwa bei Cle-

⁶ Vgl. z. B. Charles Rosen, *Der klassische Stil*, München/Kassel 1983, S. 398 ff.; Basil Smallman, *The Piano Trio. Its History, Technique, and Repertoire*, Oxford 1992, S. 33 f.; Jürgen Brauner, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*, Tutzing 1995 (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 15), S. 91–96.

⁷ Vgl. dazu Katalin Komlós, *The Viennese Keyboard Trio in the 1780s. Sociological Background and Contemporary Reception*, in: *Music & Letters*, Bd. 48 (1987), S. 225–228. Das Klaviertrio wurde, was die Zahl der Veröffentlichungen in Wien anbelangt, nur von der Gattung des Streichquartetts übertroffen.

⁸ Brief vom 10. August 1788, Bartha Nr. 107.

⁹ Brief vom 29. März 1789, Bartha Nr. 118.

¹⁰ Zur Verquickung von Funktion und Faktur im Klaviertrio des 18. Jahrhunderts vgl. auch Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 442 f.

menti oder Dussek – ein Streichersatz mehr oder weniger mechanisch dem Klaviersatz „angeheftet“ wird¹¹, noch nähern sie sich der strukturell und klanglich sehr ausgewogenen und ökonomischen Schreibweise Mozarts, die Haydn unzweifelhaft kannte und problemlos hätte übernehmen können¹². Als Beispiel für die dem Streichquartettsatz angenäherte Schreibweise Mozarts seien hier – ohne weiteren Kommentar – einige Takte aus dem Mittelsatz des 1788 entstandenen C-Dur-Klaviertrios KV 548 zitiert¹³ (siehe im Anhang zu diesem Aufsatz das Notenbeispiel 1).

Das Eingangs-Adagio des A-Dur-Klaviertrios Hob. XV:9, das Haydn 1786 zusammen mit den Trios in F-Dur Hob. XV:2 und Es-Dur Hob. XV:10 als Op. 42 beim englischen Verleger Forster herausgab, tendiert mit seiner außergewöhnlich selbständigen Führung der beiden Streichinstrumente in diese Richtung und wird deswegen – gleichsam als Beleg für die Emanzipation des Streicherapparats bei Haydn – häufig zitiert. Es ist aber für Haydns Idee des Klaviertrios nicht repräsentativ und markiert einen letztendlich doch nicht beschrittenen Weg¹⁴.

Der langsame Mittelsatz des im Oktober 1790 als Op. 61 bei Artaria erschienenen Trios in As-Dur Hob. XV:14 stellt viel eher ein Musterbeispiel für Haydns spezifische Schreibweise dar, bei der der Pianist zwar immer die Fäden zusammenhält, die Streicher aber dennoch unentbehrlich mitwirken. Es handelt sich hier um ein vordergründig einfaches dreiteiliges Stück, dessen Rahmenteile von einer berückend schönen, bereits auf Schubert verweisenden Violinkantilene geprägt sind (Notenbeispiel 2). Die Violine hat hier eindeutig die führende Rolle inne, doch begnügt sich der Pianist nicht mit einer standardisierten, stereotypen Begleitformel, sondern bettet die Melodie in eine ausdrucksvolle, wiegende Terzfolge, deren Oberstimme durchaus ebenfalls melodische Qualität besitzt und den rhythmisch differenzierteren und spannenderen Violinpart als eine Art innere Stimme ergänzt. Der Klaviersatz ist jedoch noch mehr als ein lediglich weicher Klanghintergrund: er zeichnet in subtiler Weise den Spannungsverlauf der Violinmelodie nach und verstärkt damit ihren berückenden Eindruck. Die achttaktige Anfangsphase hebt mit zwei ausdrucksvollen aufsteigenden melodischen Gesten der Violine an, jeweils

¹¹ Finscher bezeichnet die dürftige Satzstruktur solcher Klaviertrios treffend als „restringierten Code“, ebd., S. 445.

¹² Mozarts fünf Wiener Klaviertrios in Standardbesetzung (KV 496, 502, 542, 548, 564) entstanden in den Jahren 1786–1788.

¹³ Weitere Musterbeispiele dieser Art: Klaviertrio G-Dur KV 496, 1. Satz, T. 83 ff., 2. Satz, T. 17 ff.; Klaviertrio E-Dur KV 542, 1. Satz, T. 74 ff., T. 192 ff., 3. Satz, T. 234 ff.

¹⁴ Vgl. dazu die eingehende und erhellende Analyse bei W. Dean Sutcliffe, *The Haydn Piano Trio. Textual Facts and Textural Principles*, in: Sutcliffe (Hrsg.): *Haydn Studies*, Cambridge 1998, S. 275–290.

mit dem Ton *h* ansetzend, doch immer wieder in diesen zurückfallend, wobei die zweite Phrase weiter nach oben drängt, was die Spannung erhöht. Erst im fünften Takt löst sich die Spannung, und die Melodie steigt – auch rhythmisch beruhigt – vom Spitzenton *gis*“ in vier Takten wieder zum Ausgangston der Phrase ab. Der Klaviersatz setzt den beiden Spannung erzeugenden zweitaktigen Gesten zwei ebenso lange, aber insgesamt absteigende Phrasen entgegen. Erst im zweiten Teil der Melodie (T. 5 ff.), wenn sich die Spannung im Spitzenton löst, geht das Klavier mit der Melodie der Violine in Oktaven konform. Auch das Cello unterstützt diesen Prozess: Im ersten, Spannung aufbauenden Abschnitt markiert es jeweils nur den Anfang der beiden Ausgangsphasen, während es im zweiten Abschnitt eine durchgehende und vom *E* allmählich aufsteigende Melodielinie intoniert, die anfangs zusammen mit der Violine einen Ambitus von über drei Oktaven umfasst.

Schon diese wenigen Takte gewähren einen charakteristischen Einblick in Haydns Interpretation des Genres. Sie zeigen, welche klangliche Raffinesse sich hinter einer vordergründig unspektakulär wirkenden Satzstruktur verbirgt, in der alle Instrumente musikalisch sinnfällig und fern jeglicher Routine in den musikalischen Spannungsverlauf eingebunden werden.¹⁵ Vergleicht man diesen Beginn mit dem Anfang des langsamen Satzes aus Muzio Clementis Klaviertrio in G-Dur Op. 27 Nr. 3 – Teil einer 1791 beim Londoner Verlagshaus Longman & Broderip erschienenen¹⁶ Dreierserie –, so zeigen sich deutliche satztechnische und auch musikalische Unterschiede¹⁷ (Notenbeispiel 3). Auch hier führt die Violine, doch verdoppelt oder oktaviert sie in den musikalisch identischen Eckteilen des Themas lediglich den Diskant des Klaviers (T. 1–8 bzw. 15–22), während das Cello zu Beginn und am Ende der Eckteile mit dem Klavierbass *colla parte* geht. Im Mittelabschnitt, wo das Cello pausiert, reduziert sich die Aufgabe der Violine auf die klangliche Verstärkung des Kla-

¹⁵ Charles Rosen führt die berückende Wirkung dieser Stelle u. a. auf die vorrangige „Verwendung von Akkorden in Grundstellung“ und auf „die Vermeidung komplexer Vielstimmigkeit“ zurück (Der klassische Stil, S. 403) – eine scheinbare Einfachheit, die sich auch in der Instrumentation widerspiegelt.

¹⁶ Von Clementi sind insgesamt 18 Klaviertrios aus der Zeit von 1788–1796 überliefert; vgl. dazu Alan Tyson, *Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi*, Tutzing 1967.

¹⁷ Haydn selbst besaß eine Reihe Klaviertrios von Clementi. Im Nachlassverzeichnis taucht unter der Nr. 319 der Vermerk auf: Clementi, „3. Son. for the Clav. with Violin and Vlllo. Op. 28“, vgl. H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works*, Bd. 5, London 1977, S. 397. Auch in Haydns Bibliotheksverzeichnis findet man unter der Nr. 121 eine nicht näher bezeichnete Reihe Clementischer Trios, vgl. Landon, ebd., S. 308. Zu den zahlreichen Klaviertrios, die in den 1790er Jahren in London veröffentlicht wurden, vgl. die Zusammenstellung bei Howard L. Irving, *The Piano Trio in London from 1791 to 1800*, Diss. Louisiana State University 1980, S. 41–44.

vierorgelpunkts. Es kommt hier nicht – wie bei Haydn – zu einem spannungsvollen Miteinander aller Instrumente, sondern der Streicherapparat erscheint dem Klaviersatz ohne besondere klanglich-dramaturgische Funktion einfach aufgesetzt. Lediglich die dreiteilige Anlage des Themas wird durch den Wechsel der Instrumentation markiert.

Doch zurück zum Adagio des As-Dur-Trios. Sein Mittelteil in der gleichnamigen Molltonart bildet zu den liedhaften Dur-Eckteilen einen denkbar großen Kontrast (T.17–32). War das Klavier dort der dezent mitgestaltende Träger der melodischen Entwicklung, so tritt es jetzt ganz entschieden mit raumgreifenden und zerklüfteten Melodieornamenten in den Vordergrund (Notenbeispiel 4). Es entwickelt sich eine improvisatorisch anmutende, exzentrische Satzstruktur, die man in den kammermusikalisch disziplinierten Mozart-Klaviertrios vergeblich suchen wird, die aber ein charakteristisches Wesensmerkmal des Haydnschen Klaviertrios darstellt. Trotzdem sind hier die Streichinstrumente nicht unbedeutend, sondern tragen durch Pizzicato-Akkorde, die die Begleittöne des Klaviers ergänzen und deren klangliches Spektrum weiter auffächern, maßgeblich dazu bei, dass das melodische Filigran des Klaviers einen kontrastierenden Klanghintergrund – gleichsam eine Perspektive – erhält und sich vor diesem improvisatorisch frei entfalten kann. Gerade an solchen Stellen zeigen sich auch die Vorzüge des Haydnschen Klaviertrios gegenüber der stilistisch eng verwandten Klaviersonate: Im Vergleich zu den ähnlich ornamental gestalteten und zerklüfteten langsamen Sätzen der beiden späten Klaviersonaten in Es-Dur Hob. XVI:52 und C-Dur Hob. XVI:50 z. B. entstehen hier eine größere Tiefenwirkung und ein unnachahmliches klangliches Kolorit.¹⁸

Was man bei einer solch rhapsodisch wirkenden Stelle leicht übersieht, ist der konstruktive Geist, der auch hier waltet. Trotz ihrer extrem divergierenden Oberflächenstruktur ist sie eng mit den liedhaften Eckteilen verknüpft und erweist sich schließlich als eine improvisatorische Paraphrase derselben. Wie ein Blick auf die übereinandergeblendeten Melodieverläufe erkennen lässt (vgl. Notenbeispiel 4), greift Haydn – soweit es in Anbetracht des Tonartenwechsels möglich ist – zumindest in den beiden Vordersätzen auf die gleichen harmonisch Progressionen und ähnliche melodische Schlusswendungen und Gerüsttöne zurück.

Aber auch über diese satztechnischen Überlegungen hinaus vermag das Adagio einen charakteristischen Eindruck von Haydns Idee des Klavier-

¹⁸ Eine ähnliche Wirkung erzielt Haydn z. B. im improvisatorisch anmutenden langsamen Satz des Klaviertrios Es-Dur Hob. XV:22, dessen Streicherstimmen erst nachträglich kolorierend hinzukamen, oder im Mittelteil (T. 17–28) des Adagios aus dem Klaviertrio fis-Moll Hob. XV:26.

trios zu vermitteln. Der enorme strukturelle Kontrast, der den Satz an sich prägt, offenbart sich – auf der Ebene der Tonarten – auch im Blick auf die beiden flankierenden schnellen Sätze, die in der Grundtonart As-Dur stehen: Haydn koppelt diese mit einem Mittelsatz in E-Dur – eine extreme Relation, die vor allem für die späteren Londoner Trios typisch ist¹⁹. Man muss sich fragen, ob es sich hier lediglich um einen extravaganten Wechsel des Klangvaleurs handelt oder ob dieser Wechsel tiefer greift und einer kompositorischen Logik unterliegt.

Ein Blick auf das Ganze zeigt, dass das Aufsuchen des weit entfernten E-Dur bereits in der harmonischen Disposition des ersten Satzes begründet liegt, dort vorbereitet und gleichsam legitimiert wird. Der erste Satz, ein umfangreicher monothematischer Sonatensatz von weit über 200 Takten Länge, wirkt in seiner improvisatorisch verschlungenen Anlage geradezu experimentell. Ungewöhnlich auch hier das enorme Tonartenspektrum, das insbesondere den Durchführungsabschnitt kennzeichnet und das schon den Haydn-Biographen Carl Ferdinand Pohl dazu veranlasste, von „interessante[n], kühne[n] Harmoniefolgen und Wendungen“²⁰ zu sprechen (siehe das Diagramm am Ende des Referats). Haydn beginnt die Durchführung mit einer Rekapitulation der Schlussgruppe (T. 83 ff.). Er geht – wie im Diagramm ersichtlich – von der Paralleltonart f-Moll aus und wechselt dann in den b-Moll-Bereich, um schließlich auf dem Dominantklang f-a-c unvermittelt abubrechen (T. 94). Die folgende zweitaktige Generalpause wirkt wie ein unschlüssiges Innehalten, ein kurzes Nachsinnen darüber, wie es weitergehen soll. Doch anstatt – wie zu erwarten wäre – nach b-Moll abzukadenzieren, öffnet sich trugschlüssig ein ausgedehntes Ges-Dur-Feld, eine improvisatorisch schweifende Klangfläche, über der sich die Violine in höchste Melodiebereiche aufschwingt (T. 97–116). Dieser durch zwei Generalpausen flankierte Einschub wirkt wie entrückt vom bisherigen Geschehen, das von dichter thematisch-motivischer Arbeit geprägt war. Doch das nun Folgende ist noch frappanter: Haydn verleiht dem scheinbar unmotiviert eingeschobenen Ges-Dur-Segment dominantische Funktion, deutet es enharmonisch um und schließt eine Scheinreprise in H-Dur an, die das Hauptthema praktisch komplett rekapituliert – ein enormer Beleuchtungswechsel, der dem Sonatenprozess eine völlig neue Richtung verleiht (T. 117–163). Erst nach knapp 50 Takten mit durchführungsartigen Abschweifungen, die bis in den D-Dur/h-Moll-Bereich führen (vgl. z. B. T. 143 ff.), folgt die reguläre Reprise in der Grundtonart As-Dur (T. 164 ff.).

¹⁹ Vgl. dazu die Auflistung bei Brauner, Studien zu Haydns Klaviertrios, S. 423.

²⁰ C. F. Pohl, Joseph Haydn, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 321.

Der Verlauf dieser Durchführung zeigt, dass der Wechsel in den Bereich der entlegeneren Kreuz-Tonarten – hier H-Dur – langfristig vorbereitet wird und auch den späteren, vordergründig unmotiviert scheinenden Wechsel des langsamen Satzes nach E-Dur auf niedrigerer Ebene bereits vorwegnimmt. Ganz allmählich tastet sich Haydn über f-Moll, b-Moll und Ges-Dur an das entfernte H-Dur heran, das als enharmonisch umgedeutetes „Ces-Dur“ lediglich einen weiteren Schritt im Quintenzirkel darstellt und von dem es später nur noch eines weiteren Schrittes zum Extrempunkt E-Dur (enharmonisch „Fes-Dur“) bedarf, das im langsamen Mittelsatz erreicht werden wird. Das Adagio erweist sich so als Zentrum, als Ziel- und Drehpunkt des gesamten Trios, und nicht als ein Akt harmonischer Willkür²¹.

Über diese großformale harmonische Logik hinaus besitzen die beiden Sätze auch eine ähnlich geartete Rückleitung in die Grundtonart As (Notenbeispiel 5). Beide Male verharret Haydn lange auf einem Dis-Dur-Klang, der als Dominante eines fiktiven „Gis-Dur“ enharmonisch zum folgenden As-Dur-Bereich vermittelt und der über einem Orgelpunkt mehrmals mit einem verminderten Klang alterniert und das Folgende spannungsvoll vorbereitet. Auch weitere Details wie z. B. die Melodieführung der Violine oder das auskomponierte Ritardando am Schluss sind ähnlich gestaltet. Bereitet die Passage im ersten Satz jedoch die regelrechte Reprise vor, so leitet sie am Ende des langsamen Satzes nahtlos in das Schluss-Rondo über, wodurch die Satzfolge als Ganzes zu einer kontrastreichen und äußerst spannungsvollen Einheit zusammengeschweißt wird.²²

Was lässt sich nach diesen Betrachtungen, die ihren Ausgangspunkt beim Adagio, dem Zentrum und harmonischen Extrempunkt des Klaviertrios nahmen, im Hinblick auf die ursprüngliche Fragestellung festhalten? – Gleichsam im Brennspeigel zeigen sich hier wesentliche Merkmale der Haydnschen Konzeption des Klaviertrios: eine starke Präsenz des Klaviers, die sich bis zur exzentrisch-bizarren Virtuosität steigern kann, eine unspektakulär, aber klanglich äußerst subtil eingesetzte Streichergruppe, die durchaus zu ihrem Recht kommt und dramaturgisch unersetzlich ist, und schließlich die Kombination von improvisatorischer Anmutung,

²¹ Im E-Dur-Klaviertrio Hob. XV:28 findet man – hier auf der Ebene des Kopfsatzes – eine ähnliche harmonisch entrückte Passage (Scheinreprise in As-Dur, T. 44), die sich aber bei einem Blick auf das Ganze als Zentrum des Satzes entpuppt, vgl. dazu Brauner, Studien zu Haydns Klaviertrios, S. 230–234.

²² Ähnliche über den Satz hinaus reichende Verknüpfungen findet man auch in den Londoner Klaviertrios in Es-Dur (Hob. XV:29) und g-Moll (Hob. XV:19); vgl. dazu Brauner, ebd., S. 426–428; bezüglich des Trios in C-Dur Hob. XV:27 siehe auch Ethan Haimo, Remote Keys and Multi-movement Unity. Haydn in the 1790s, in: The Musical Quarterly, Bd. 74 (1990), S. 247–252.

rhapsodisch-freier Wirkung mit exakter formaler Organisation, was sich in Details wie etwa den strukturellen Beziehungen zwischen Eck- und Mittelteil des E-Dur-Adagios dokumentiert, im zielgerichteten Aufbrechen konventioneller Formschemata im ersten Satz, aber auch in der planvollen Gestaltung und Proportionierung zunächst irritierender harmonischer Prozesse in größeren Zusammenhängen.

Wie der Blick auf dieses Klaviertrio zeigt, unterwirft sich Haydn nicht routiniert den Spielregeln der Modegattung „begleitete Klaviersonate“, sondern weitet sie – ohne sie jedoch zu verletzen – aus und interpretiert sie in seinem Sinne um. Hier dokumentiert sich Haydns künstlerisches Selbstbewusstsein und sein untrüglicher Sinn für musikalische Qualität, entsprechend seinem Motto: „Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muss entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben“²³. Der unzeremonielle, sehr private und nicht auf Öffentlichkeitswirkung angelegte Charakter dieser Kammermusikspielart scheint ihm dabei besondere Gelegenheit und Ansporn geboten zu haben, „Versuche [zu] machen“ und zu „wagen“ – um noch einmal Haydns Worte zu verwenden.²⁴ Seine Klaviertrios weisen zahllose Momente der Innovation, Originalität und des geistvollen Experiments auf. Sie sind mehr noch als Mozarts Trios, die in klassischer Ausgewogenheit gestaltet sind, progressiv im eigentlichen Sinne des Wortes, indem sie versuchen, neue, zum Teil sehr verschlungene und auch abseitige Wege zu „beschreiten“ – Wege, die in Mozarts Konzept des Klaviertrios undenkbar wären, weshalb diese, wie es Ludwig Finscher jüngst pointiert formuliert hat, im Vergleich dazu „fast eindimensional“ erscheinen²⁵. Gerade aufgrund der Nähe der Haydn-Trios zur Gattung der begleiteten Klaviersonate besteht eine enge konzeptionelle Verbindung zur Solo-Klaviersonate und zum Solo-Klavierstück, was sich in zahlreichen Details manifestiert²⁶. Diese Gattungen wiederum sind aufgrund ihrer Privatheit und Intimität eng mit der Improvisation und dem Experiment verknüpft – Charakteristika, die auch das Haydnsche Klaviertrio auszeichnen. Charles Rosen beschreibt das so:

„Darin, dass diese Trios im wesentlichen Solowerke sind, liegt auch der Grund für ihren größten Vorzug, nämlich ein bei Haydn fast einmaliges

²³ Georg August Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn (Reprint der Ausgabe Leipzig 1810), Leipzig 1979, S. 114.

²⁴ Zu den Begriffen „privat“ und „öffentlich“ vgl. Mary Hunter, Haydn's London Piano Trios and His Salomon String Quartets. Private vs. Public?, in: Elain Sisman (Hrsg.), Haydn and His World, Princeton 1997, S. 103–130.

²⁵ Finscher, Joseph Haydn und seine Zeit, S. 450.

²⁶ Man denke z. B. an die variable Anlage des Satzzyklus oder an die Vielfalt der Formtypen, die beide Werkgruppen kennzeichnet.

und überhaupt bei den drei Klassikern seltenes Improvisationsgefühl. Haydn brauchte als Komponist das Klavier zum Komponieren, und diese Trios zeigen ihn uns gewissermaßen bei der Arbeit.“²⁷

Doch trotz ihrer improvisatorischen Grundhaltung sind die Trios – und damit könnte man zu ihrem Wesen vordringen – kompositorisch immer äußerst planvoll und stringent angelegt. Das Prinzip der thematisch-motivischen Arbeit greift auch hier und verleiht ihnen Dichte und Substanz. Man könnte von einer Art organisierter Freiheit sprechen, die in diesen Kompositionen waltet.

So erweist sich das anfangs geschilderte Festhalten an der Konvention, der diesen Werken als Makel anhaftet – das heißt das Festhalten Haydns am Konzept der begleiteten Klaviersonate – paradoxerweise als eine fruchtbare Basis für sehr unkonventionelle, progressive, den herkömmlichen Rahmen sprengende kompositorische Lösungen, die allerdings – vor allem im Bereich der Klangregie und Satzstruktur – oft sehr sublim ausfallen und des genauen Hinhörens bedürfen. Rosens Feststellung, die Trios seien „im wesentlichen Solowerke“, erscheint in dieser Hinsicht zu pointiert und undifferenziert. Gerade die unspektakulär, aber sehr gezielt eingesetzte klangliche Dramaturgie stellt ein besonderes Wesens- und Gütemerkmal der Klaviertrios dar, das sie weit über vergleichbare zeitgenössische Werke dieses Genres hinaushebt²⁸. Finscher betont diesen Aspekt auch im Blick auf die Haydn'schen Streichquartette: Durch ihre „klanglich-strukturelle Subtilität stellen sich die Klaviertrios [...] auf die Ebene anspruchsvollster Kammermusik, also des Streichquartetts. In der Feinheit ihrer Nuancen heben sie sich zugleich vom Streichquartett ab. Musik für Kenner sind sie in vielleicht noch höherem Maße als jenes“²⁹. In diesem Sinne ist es zumindest fragwürdig, diese Werke ihrem ursprünglich zgedachten privaten Ambiente zu entreißen und im großen Konzertsaal zu präsentieren. Ihre Schönheiten und Facetten erschließen sich am besten in der Intimität und Privatheit einer aktiven, gemeinsamen klanglichen Realisation.³⁰

²⁷ Rosen, *Der klassische Stil*, S. 399.

²⁸ Neben dem hier besprochenen langsamen Satz des As-Dur-Trios Hob. XV:14 seien als weitere Musterbeispiele für eine raffinierte Klangregie der erste und zweite Satz des Trios in E-Dur Hob. XV:28 sowie der Mittelsatz des Trios in C-Dur Hob. XV:27 genannt.

²⁹ Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, S. 446.

³⁰ Vgl. dazu die äußerst anregende Untersuchung Mary Hunters (*Haydn's London Piano Trios*, S. 109–125, insbesondere S. 119–125), für die sich in den Haydn'schen Klaviertrios stärker als in den Streichquartetten „performance as a creative (or semi-creative) act“ verwirklicht, was sich u. a. in dem exzessiven Gebrauch der Variationstechnik, in zahlreichen Fermaten, die improvisatorisch gefüllt werden können, oder in speziellen Formen des Witzes – z. B. in Form von Anmerkungen – dokumentiert, die letztlich nur von den Ausführenden registriert

Bsp. 1:

W. A. Mozart, *Klaviertrio C-Dur KV 548, Andante cantabile*, T. 64–71.

und damit verstanden werden können. Ein Extrembeispiel, das Hunter nicht nennt, bildet in dieser Hinsicht der 1794 entstandene zweite Satz des es-Moll-Trios Hob. XV:31 (Jacob's Dream), in dem Haydn auf witzige Weise ein privates Erlebnis musikalisch verarbeitet. Die besondere Struktur dieses Satzes ist letztlich nur dann zu verstehen, wenn man von dieser Anekdote weiß. Vielleicht lag es an diesem sehr persönlichen Hintergrund, dass sich Haydn erst relativ spät (1803) entschloss, diesen Satz beim Wiener Verleger Johann Traeg zu veröffentlichen. Zu den verwickelten und kuriosen Entstehungsumständen dieses Satzes vgl. Brauner, Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn, S. 348–357.

Bsp. 2:

Adagio

The musical score is for Joseph Haydn's Klaviertrio in A major, Hob. XV:14, Adagio, measures 1-8. The score is in 3/4 time and A major. It features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The Piano part has a complex texture with many triplets and sixteenth notes. The Violin parts have more melodic lines with some triplets. The score includes first and second endings for measures 7 and 8.

Joseph Haydn, Klaviertrio As-Dur Hob. XV:14, Adagio, T. 1–8.

Bsp. 3:

Romance
Andante Allegretto

The first system of the musical score, measures 1-4. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a *dolce* marking and a *p* (piano) dynamic. The piano accompaniment also starts with a *p* dynamic. Both parts show a *cresc.* (crescendo) marking towards the end of the system.

The second system of the musical score, measures 5-8. The vocal line continues with a *p* dynamic and a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The piano accompaniment features a *fz* (forzando) marking in measure 6 and a *p* dynamic in measure 7. A repeat sign is present at the end of the system.

The third system of the musical score, measures 9-12. The vocal line begins with a *dolce* marking and a *p* dynamic. The piano accompaniment continues with a *p* dynamic. The system concludes with a repeat sign.

Muzio Clementi, Klaviertrio G-Dur Op. 27 Nr. 3, 2. Satz.

Bsp. 4:

Violine, T.1-4



Klavier/m.d., T.17-20



Tonika

Violine



Klavier

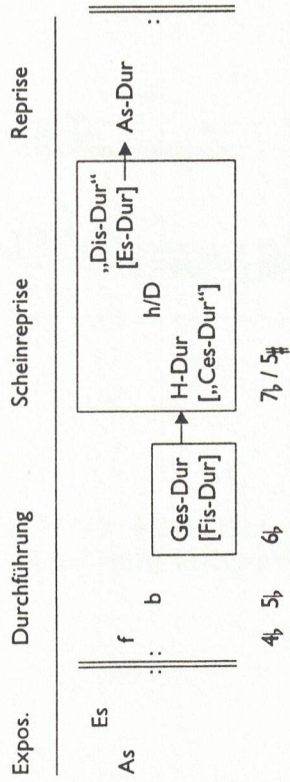


Dominante

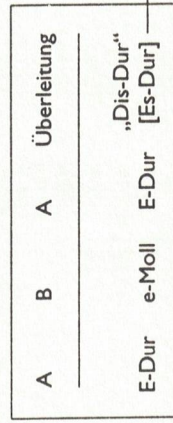
*Joseph Haydn, Klaviertrio As-Dur Hob. XV:14, 2. Satz,
melodische Beziehungen zwischen Mittel- und Eckteil.*

Joseph Haydn: Klaviertrio As-Dur, Hob. XV:14, Tonartendisposition

1. Satz (Allegro moderato)

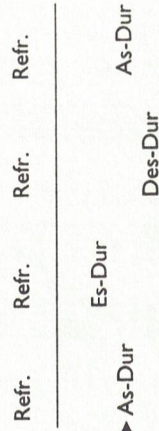


2. Satz (Adagio)



4_♯ („Fes-Dur“: 8_b)

3. Satz (Rondo, vivace)



1. Satz (Allegro moderato), T. 159-164 (Übergang Durchführung - Reprise):

2. Satz (Adagio), T. 56 ff. (Übergang zum 3. Satz):

Joseph Haydn, Klaviertrio As-Dur Hob. XV:14

1. Satz (Allegro moderato), T. 159–164 (Übergang von der Durchführung zur Reprise); 2. Satz (Adagio), T. 56 ff. (Übergang zum 3. Satz).

Diskussion (Leitung: James Webster)

Eva Badura-Skoda

Nicht nur für mich, sondern ich glaube auch für viele Musiker in Österreich sind die Haydn-Trios attraktiver als die Mozart-Trios. Deswegen war ich über eine Bemerkung von Ihnen sehr überrascht. Ich kann Ihnen außerdem nur zustimmen, wenn Sie feststellen, dass sie sehr progressiv sind, nur möchte ich nicht zustimmen, wenn Sie sagen, sie sollten nicht im Konzert gespielt werden.

Jürgen Brauner

Das war vielleicht etwas polemisch, eine mehr subjektive Einstellung. Vielleicht ist das in Deutschland ein bisschen anders als in Österreich.

James Webster

Der Gedanke des nicht in der Öffentlichkeit Spielens findet sich auch bei Charles Rosen. Er sagt irgendwas wie: So wunderbar diese Musik auch ist, als Konzertmusik ist sie verloren.

Sie haben in Ihrem Titel von den beiden Polen „rückständig“ und „progressiv“ und im Referat selbst von „konservativ“ gesprochen. Würden Sie es für vernünftig halten zu versuchen, über diese Werke zu sprechen, ohne solche Begriffe zu gebrauchen? Ihre eigentlichen Ausführungen schienen mir nicht solcher Begriffe zu bedürfen.

Jürgen Brauner

Ich denke schon, dass es die Pole „progressiv“ und „rückständig“ gibt. Ich meine das insofern – was ich auch in meinem Referat angedeutet habe –, als Haydns Klaviertrios grundsätzlich auf der Idee der begleiteten Klaviersonate beruhen, wenngleich sie diese sehr stark modifizieren, und dass dies Ende des 18. Jahrhunderts eine gewisse Rückständigkeit war, da sich die Faktur weiterentwickelt hat und Beethoven zumindest in dieser Hinsicht nicht an Haydn, sondern an Mozart anknüpft. Auf der anderen Seite, eben auf Basis dieser Satzstruktur, finden wir eine sehr progressive und geradezu experimentelle Haltung dieser Stücke, und ich bin fast der Meinung, dass eben die etwas zurückgenommene Spielweise der Streicher, anders als z. B. bei Mozart, wo man ja wirklich teilweise einen Streichquartett-Satz zu sehen glaubt, die improvisatorische Anlage dieser Werke gefördert hat.

László Somfai

Zu dem Thema, wie man sie stilistisch beurteilen soll und ob man sie öffentlich spielen kann oder soll oder nicht: Vorige Woche in Fertőd-Eszterháza habe ich das späte C-Dur-Trio gehört, hervorragend vorgetragen. Wenn man sich an Haydns Klavierkonzerte, an Haydns Violinkonzerte erinnert, ist eigentlich nichts so virtuos konzertartig, so erfolgreich wie einige spätere Trios. Das sind absolute Erfolgsstücke, wenn sie gut, mit voller Virtuosität gespielt werden. In der Triogattung gibt es eine riesige Entwicklung von den 1780er Jahren bis zu den Bartolozzi-Trios und anderen späten Stücken, was wir vielleicht oft nicht erkennen. Übrigens hat in dem C-Dur-Trio auch das Cello ganz hübsche Stellen; ich würde aber nicht unbedingt sagen, dass es eine Entwicklung für das Cello gibt. Und noch eine Fußnote: Die ganze Frage, ob die Cellostimme mit den zwei anderen gleichrangig ist oder nicht, ist zum Teil eine Placierungsfrage. Wenn der Cellist auf der linken Seite des Hammerklaviers sitzt, sozusagen im Hintergrund, dann ändert sich alles. Das ist eine Erfahrung aus historischen Aufführungen.

Ulrich Leisinger

Sie hatten vorhin davon gesprochen, dass es zwischen der Soloklaviermusik und dem Klaviertrio viele Verbindungen gibt. Können Sie uns noch ein bisschen zeigen, wo die entscheidenden Unterschiede liegen?

Jürgen Brauner

Es ist gar nicht so leicht, das aufzuzeigen, weil die Gemeinsamkeiten in der Tat sehr stark sind. Ich meine, der grundlegende Unterschied ist natürlich der der Besetzung und damit verbunden des klanglichen Kolorits. Ich habe es kurz angedeutet in meinem Referat, dass in dem Mittelteil des Adagios von Nr. 14 gerade durch die Pizzicato-Akkorde die äußerst improvisatorisch wirkenden Melodieornamente besonders gut herauskommen, was vielleicht in den Klaviersonaten, wo es auch ähnliche Stellen gibt, nicht der Fall ist. Also die klangliche Perspektive ist, denke ich, ein wesentlicher Vorteil dieser Werke. Ansonsten sind vielleicht viele Trios in ihrer Anlage etwas flächiger als die Klaviersonaten, etwas großformatiger, vor allem die späten Londoner Trios.

