

Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt

Eisenstädter Haydn-Berichte

www.haydnstiftung.at

James Webster

Der Improvisationsstil in Haydns Klaviermusik

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. 111 – 142.

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.

Der Improvisationsstil in Haydns Klaviermusik

RHETORIK UND IMPROVISATION

Normalerweise wird Haydn als ein „klassischer“ Komponist betrachtet. Diese Ansicht ist zwar nicht falsch, aber einseitig¹. Sie überbewertet die Form, besonders die Sonatensatzform und verwandte Formtypen, sowie die sogenannte motivisch-thematische „Logik“, unterbewertet aber die gleichsam phänomenologischen Aspekte seiner Musik, das heißt die dynamische Entwicklung musikalischer Ideen und Gesten in der Zeit: Ungleichmäßigkeiten des Rhythmus und der Phrasierung, uneinheitliche Verläufe der verschiedenen musikalischen Parameter, Verschleierung der formalen Einschnitte, allzu schroffe Kontraste, oder die schon zu seinen Lebzeiten oft bemerkte Willkür bzw. „besondere Laune“, die heute eher als Ironie gedeutet wird².

Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist Haydns kompositorische Rhetorik. Unter Rhetorik werden hier nicht primär die sogenannten „Figuren“ verstanden, wie sie besonders in der Barockmusik vorkommen und durch Hartmut Krones und andere bei Haydn festgestellt worden sind³; auch nicht die expressive Kraft der Musik, an die Haydn völlig glaubte, wie die vielen Sinfonien mit „außermusikalischen“ Zügen beweisen⁴. Stattdessen sollen hier zwei weitere Aspekte der Rhetorik in Be-

¹ James Webster, Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music, Cambridge 1991, Schlusskapitel; Webster, Die 'erste Wiener Moderne' als Alternative zur 'Wiener Klassik'. Ein historiographischer Vorschlag, in: Zum Begriff der Wiener Klassik. Symposium Wien 2000, hrsg. von Gernot Gruber (im Druck). Ein Versuch, trotz dieser Kritik den Begriff 'klassisch' in Bezug auf Haydn zu rechtfertigen, wird im selben Band von Georg Feder unternommen.

² Mark Evan Bonds, Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony, in: Journal of the American Musicological Society, Bd. 44 (1991), S. 57–91.

³ Hartmut Krones, Das „hohe Komische“ bei Joseph Haydn, in: Österreichische Musikzeitschrift, Bd. 38 (1983), S. 2–8; Anke Riedel-Martiny, Das Verhältnis von Text und Musik in Haydns Oratorien, in: Haydn-Studien, Bd. 1 (1965–1967), S. 205–240; Gernot Gruber, Musikalische Rhetorik und barocke Bildlichkeit in Kompositionen des jungen Haydn, in: Der junge Haydn, hrsg. von Vera Schwarz, Graz 1972, S. 168–191.

⁴ Webster, Haydn's "Farewell" Symphony, Kap. 7; Richard Will, When God Met the Sinner, and Other Dramatic Confrontations in Eighteenth-Century Instrumental Music, in: Music and Letters, Bd. 78 (1997), S. 175–209; Horst Walter, Über Haydns "Charakteristische" Sinfonien, in: Das symphonische Werk Joseph Haydns. Referate des Internationalen musikwissenschaftlichen Symposions Eisenstadt 1995, hrsg. von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt 2000, S. 65–78.

tracht gezogen werden. Erstens wurde im 18. Jahrhundert jedes Instrumentalwerk in einem bedeutungsreichen Zusammenhang der Gattungsordnung, des Affekts und der sogenannten musikalischen Topoi – Tanz, Marsch, Seufzer, *stile antico* usw. – komponiert und rezipiert⁵. Zweitens war im 18. Jahrhundert der Sinn für die musikalische Form selbst ‚rhetorisch‘⁶: er ging von der Analogie zwischen der Folge der Ereignisse in einer Komposition und dem Verständnis der Rhetorik bei Aristoteles aus: „das Vermögen, bei jedem Gegenstand das möglicherweise Glaubenerweckende zu erkennen“⁷. Das mag abstrakt klingen, ist aber als Basis für überzeugende Deutungen verwendet worden⁸.

In diesem Aufsatz wird auf einen zentralen Aspekt der Rhetorik in Haydns Klaviermusik eingegangen: die Improvisation. Haydn selbst hob ihre Schlüsselrolle hervor, in seiner vielzitierten, von Georg August Griesinger übermittelten Beschreibung seiner Kompositionsmethode:

„Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Klavier. Ich setzte mich hin, fing an zu phantasieren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu soutenieren ... Das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt; sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat.“⁹

Also erfand Haydn seine musikalische Ideen durchs Fantasieren am Klavier. Das war selbstverständlich kein bloßes Spielen, sondern ein kompositorisch gezielter Akt der Improvisation. Was danach blieb, war die Entwicklung und das „Soutenieren“ dieser Idee – notabene einer einzelnen Idee – zu der schriftlich fixierten Komposition. (Nur muss man sich

⁵ Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York, 1980, Teil I–II; Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: "Le nozze di Figaro" and "Don Giovanni"*, Chicago 1983, Einleitung und Teil I; Krones, *Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips*, in: *Musiktheorie*, Bd. 3 (1988), S. 117–140.

⁶ Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge (Mass.) 1991, Kap. 2.

⁷ Aristoteles, *Rhetorik*, übersetzt von Franz G. Sieveke, München 1980 (Uni-Taschenbücher 159), S. 12 (I. Buch, 2. Kapitel, § 1; 1355^b).

⁸ Tom Beghin, *Haydn as Orator. A Rhetorical Analysis of his Keyboard Sonata in D Major, Hob. XVI:42*, in: *Haydn and his World*, hrsg. von Elaine Sisman, Princeton 1997, S. 201–254.

⁹ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 114. Die aufschlussreichste Behandlung des kompositorischen Prozesses bei Haydn bietet Hollace Ann Schafer, *"A Wisely Ordered Phantasia". Joseph Haydn's Creative Process from Sketches and Drafts for Instrumental Music*, Diss. Brandeis University 1987.

davor hüten, sich Haydns Begriff der „Idee“ allzu beschränkt im Sinn eines bloßen „Themas“ vorzustellen.) All das impliziert Kontinuität: nicht nur der Idee, sondern ebenfalls der Rhetorik: sonst „bleibt nichts im Herzen sitzen“. Diese Einstellung wird besonders von den vielen Kompositionen exemplifiziert, die jeweils auf einer einzelner Hauptidee basieren und neue Gestalten nicht primär durch das Aufstellen von an sich kontrastierenden Ideen, sondern durch das Variieren der Hauptidee gewinnen¹⁰.

Übrigens scheint dieses Wort Haydns in etwa die Ansicht Heinrich Schenkers zu rechtfertigen, nach der ein geniales Werk überhaupt nur durch Improvisation zu gewinnen sei:

„Eine solche Empfindung [für das Ganze, in allen seinen Schichten] kann auf künstlichem Wege nicht gezüchtet werden, und damit ist gesagt, dass nur die Erfindung aus dem Stegreif die Einheit der Auskomponierung gewährt. So wäre denn dem Begriff der Sonatenform [. . .] noch hinzuzufügen: Das ganze muß aus dem Stegreif erfunden sein, wenn es nicht nur eine Klitterung von einzelnen Teilen und Motiven im Sinne eines Schemas sein soll.“¹¹

In Schenkers der Sonatenform gewidmetem Aufsatz steht dieses Credo unmittelbar vor der ersten Analyse – derjenigen des ersten Satzes von Haydns g-Moll-Sonate Nr. 44.

HAYDNS KLAVIERMUSIK ALS ORT DER IMPROVISATION

Zu Haydns Zeit machten Klaviertrios und -sonaten¹² eine einzige, wenngleich mehrfach geartete Gattung aus; statt als „Kammermusik“ im modernen Sinn wurde das Klaviertrio noch als „Sonate mit Begleitung“ benannt und rezipiert. Diese Übergattung, wie man sie nennen möchte, wurde von allen anderen Gattungen durch die Kombination folgender Merkmale unterschieden: das Klavier selbst; die Ausführung ausschließlich durch Solisten und zumeist in privaten Kreisen (was sie vom Klavierkonzert unterscheidet); die Rückung des einzelnen Ausführenden ins

¹⁰ Vgl. die Ausführungen über Haydns C-Dur-Sonate Nr. 50 im Beitrag zu diesem Band von Harald Haslmayr. Das kommt auch in anderen Gattungen vor, bekanntlich z. B. im 1. Satz von Haydns B-Dur-Sinfonie Nr. 85 oder im Finale von Mozarts Streichquartett D-Dur KV 575.

¹¹ Heinrich Schenker, Vom Organischen der Sonatenform, in: Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch, Bd. 2, München 1926, S. 46; vgl. Die Kunst der Improvisation, ebd., Bd. 1, 1925, S. 11–40.

¹² Haydns Klaviertrios bzw. -sonaten werden durch die arabischen Nummern identifiziert, die sie im Hoboken-Verzeichnis, Gruppe XV bzw. XVI, tragen. Den musikalischen Beispielen werden ausschließlich die Texte der „Joseph Haydn. Werke“ zugrunde gelegt.

Mittelfeld und die damit verbundene Bevorzugung eines mehr oder weniger empfindsamen Stils; sowie eine bunte Vielfalt der Satzfolgen, spieltechnischen Anforderungen und ästhetischen Ansprüche¹³.

Im Gegensatz zu Sinfonien und Streichquartetten war die Klaviermusik von Haus aus potentiell improvisatorisch. Aber es sind konsequent drei verschiedene Bedeutungen des Begriffs „Improvisation“ zu unterscheiden. Erstens, der eben beschriebene improvisatorische Ursprung von Haydns musikalischen Einfällen, der im Prinzip auf alle Gattungen und Besetzungen gleichermaßen zutraf. Zweitens, die Improvisation bei der Aufführung: da die Soloklaviermusik von einer Einzelperson gespielt wurde, die imstande war, die ganze musikalische Textur wiederzugeben, war es im späten 18. Jahrhundert noch selbstverständlich, den geschriebenen Text durch Verzierungen, Veränderungen bei Reprisen, Eingänge usw. frei zu bereichern, solange der Faden des musikalischen Sinns bzw. der gute Geschmack gewahrt blieb. Das Klaviertrio unterschied sich in dieser Hinsicht nur wenig von der Solosonate: da der Klavierspieler zumeist die führende Rolle innehatte, während der Geiger sich zwar weniger, aber längerer konzertanter Stellen erfreute, konnten sich beide Ausführenden (meist abwechselnd) improvisatorische Freiheiten erlauben.

Das alles darf als wohlbekannt vorausgesetzt werden und wir gehen daher gleich zur dritten Bedeutung der Improvisation über, die das eigentliche Thema dieses Aufsatzes ausmacht: der Improvisationsstil in Haydns Klaviermusik¹⁴. Hier geht es um einen Aspekt des notierten, vollendeten Musikwerks, genauer gesagt um Ereignisse, die klingen, ‚als ob‘ sie von dem bzw. von den Ausführenden frei improvisiert wären. Die Implikationen dieser Einstellung sind unerwartet fruchtbar.

ARTEN DES IMPROVISATIONSSSTILS

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit können folgende Arten bzw. Erscheinungen des Improvisationsstils in Haydns Klaviermusik festgestellt werden:

I. ‚An sich‘ improvisationsähnliche Stellen, das heißt ausgeschriebene Passagen, die sonst vom Komponisten bloß angedeutet und vom Ausführenden tatsächlich improvisiert wurden: Eingänge, Kadenzten, „veränderte Reprisen“ usw.

¹³ A. Peter Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style*, Bloomington 1986; Webster, Haydn's "Farewell" Symphony, S. 188–191, 222–223; Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn. Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, Chicago 1995, S. 80–84.

¹⁴ Vgl. den in diesem Band enthaltenen Beitrag von Jürgen Brauner.

II. Allgemeine Stilmerkmale, die mit der Improvisation verwandt erscheinen, also Stellen, die an improvisationsnahen Gattungen wie Fantasie, Capriccio, Toccata erinnern; Themen, die mit immer neuen Varianten wiederkehren; Sätze, die unvollendet abbrechen und „attacca“ zum nächsten führen usw.

III. Der Improvisationsstil als rhetorische Formungsmittel: der Schein von übergroßer Freiheit, allzu schroffen Kontrasten, mangelnder Folgerichtigkeit usw.; die Vorstellung vom ‚Pfad verlieren‘; eine Änderung des Formtypus inmitten eines Satzes usw.

Diese Aspekte werden vom objektiven zum subjektiven Pol gereiht: lassen sich ausgeschriebene Eingänge und Kadenzten meist einwandfrei, Stellen im Toccata- und Fantasiestil durch Vergleiche mit Haydns Werken dieser Art mehr oder weniger klar feststellen, bleiben Erscheinungen wie „mangelnde Folgerichtigkeit“ zumeist Deutungssache des einzelnen Beurteilers.

I. ‚An sich‘ improvisationsähnliche Stellen

Ausgeschriebene **E i n g ä n g e** – ein Eingang ist die Verzierung eines mit einer Fermate versehenen Akkords, normalerweise eines Dominantsept-Akkords, der zu einem neu eintretenden Thema, Satzteil oder Satz überleitet – kommen überall in Haydns Klaviermusik vor und bedürfen hier keiner besonderen Erläuterung. Ein Beispiel ist im Anhang zu diesem Aufsatz in Notenbeispiel 9 zu sehen. Eine verwandte Erscheinung ist die melodische Fortspinnung über einem ausgedehnten Akkord, die ebenfalls eine Improvisationswirkung hervorbringt, besonders wenn sie mit einem (notierten oder impliziten) Ritardando verbunden ist¹⁵; ein Beispiel wird unten in Notenbeispiel 7 angegeben.

Ausgeschriebene **K a d e n z e n** sind insofern interessanter, als sie sich über mehrere Takte ausdehnen und daher das improvisationsähnliche Moment zu einem wesentlichen Bestandteil eines ganzen Satzes vorrücken lassen. Um als ‚Kadenz‘ zu gelten, müssen wenigstens die meisten ‚Zeichen‘ (im semiotischen Sinn) derselben, wie sie in einem Konzert zu finden wären, vorhanden sein: eine aus dem Zusammenhang fallende Vorbereitung; eine Pause auf der Dominante, vorzugsweise als Quartsext-Akkord harmonisiert; Anfang der eigentlichen Kadenz mit einer Prolongation des Quartsext-Akkords; fantasieähnliche Figuration; chromatische Molltrübung; die Wiedergewinnung der Dominante am Ende, mit einem Triller; sowie, danach, die Wiederherstellung des durch die Kadenz un-

¹⁵ Somfai, *The Keyboard Sonatas*, S. 82.

terbrochenen, ‚normalen‘ Satzverlaufs. Die etwas weitschweifende Definition ist notwendig, da die Meinungen darüber, was als ‚Kadenz‘ gelten soll, auseinandergehen: z. B. im überarbeiteten Finale von Mozarts F-Dur-Sonate KV 533/494 werden die Takte 143–169 manchmal als Kadenz beschrieben¹⁶; die Herausgeber dieses Werks in der NMA lehnen das aufgrund des Fehlens einer solchen Bezeichnung in den zeitgenössischen Quellen ab – aber ohne auf die Frage einzugehen, ob der Begriff musikalisch sinnvoll sei¹⁷. Der Anfang von Mozarts Einschub wirkt zwar wenig kadenzverdächtig; andererseits wird ab T. 152 die Dominante prolongiert, zunächst mit einem imitierenden, den Quartsext-Akkord prolongierenden Passus, dann mit immer virtuoser werdenden Figurationen, endlich (T. 169) mit dem ‚obligatorischen‘ Triller über dem Dominantsept-Akkord. Dagegen ist im Finale der B-Dur-Sonate KV 333 nicht nur die Kadenz von Anfang an musikalisch unverkennbar, sondern wird von Mozart ausdrücklich als solche bezeichnet.

Nach diesen Kriterien gibt es nur *e i n e n* klaren Fall einer ausgeschriebenen Kadenz in Haydns Klaviersonaten¹⁸, in den fantasieähnlichen Klavierstücken überraschenderweise keinen¹⁹. Im langsamen Satz der 1780 veröffentlichten G-Dur-Sonate Nr. 39 (Notenbeispiel 1), wird eine Kadenz unverkennbar angedeutet: durch einen Trugschluss (T. 46; vgl. T. 23), einen zur Dominante zielenden Gang im Bass (T. 47) sowie den mit einer Fermate versehenen Quartsext-Akkord. Die Kadenz dauert ganze zwölf Takte (48–59) – ein Fünftel des Satzes – und gibt sich ebenfalls als solche zu erkennen: durch den Anfang auf dem Quartsext-Akkord, die fantasieähnliche Figuration, die chromatische Molltrübung, sowie am Ende die Wiederkehr zum Quartsext-Akkord, „sempre più largo“, und die Triller. Die Wiederherstellung des ‚normalen‘ Satzverlaufs (T. 60) wird durch „Tempo primo“ und die motivischen Verbindungen gewährleistet.

Keine förmliche Kadenz dagegen sind die Takte 152–159 im ersten Satz der Sonate Nr. 35 C-Dur, aus derselben Sammlung. Doch sind sie in solcher Art vom Zusammenhang abgesetzt (Notenbeispiel 2) – durch die Fermate auf der Doppeldominante, ff, in T. 151; das Thema, piano, als Quartsext-Akkord über einem Dominantorgelpunkt aufgestellt; sowie den

¹⁶ Hans Neumann unter Mitarbeit von Carl Schachter, *The Two Versions of Mozart's Rondo K. 494*, in: *The Music Forum*, Bd. 1 (1967), S. 1–34 (mit Anführung früherer Literatur).

¹⁷ Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 25, Klaviersonaten, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, S. XVII.

¹⁸ Wenn man die zweimalige Kadenz im 1. Satz der vermutlich unechten Sonate Hob. XVI:16 nicht mitzählt.

¹⁹ Der genialen Erweiterung gegen Ende der f-Moll Variationen Hob. XVII:6, T. 170–204, fehlen die Pause bzw. der Anfang auf der Dominante, der Triller u. a., sodass sie als Kadenz nicht in Frage kommt.

Ganzschluss, wieder forte, in T. 160 – dass eine betont kadenzähnliche Wirkung entsteht, zumal der Passus den formbestimmenden Ganzschluss aus der Exposition erweitert (vgl. T. 148–151a mit 58–61a sowie T. 160 ff. mit 62 ff.), das heißt dieselbe harmonische Funktion in demselben großformalen Zusammenhang ausübt wie eine wirkliche Kadenz. Darüber hinaus kommt dieser Stelle erhöhte Bedeutung insofern zu, als sie das früheste Beispiel einer ganzen Reihe solcher kadenzähnlichen, durch einen Trugschluss vorbereiteten Erweiterungen des strukturellen Ganzschlusses in C-Dur-Anfangssätzen von Haydn, Mozart und Beethoven ist²⁰. Solche Stellen scheinen in anderen Tonarten kaum vorzukommen.

Ausgeschriebene Kadenzen kommen auch in Haydns Klaviertrios vor²¹. Wirken sie zunächst überraschend (da wir uns ein Solowerk als den gleichsam natürlichen Ort für eine Kadenz vorstellen), so kommt ihnen doch eine gewisse Vernünftigkeit zu, da Kadenzen für zwei oder mehrere Aufführende, auch in Konzerten²², notwendigerweise ausgeschrieben werden müssen. Sie finden sich im frühen Trio Nr. 37 F-Dur (für das Haydns Autorschaft nicht ganz gesichert ist) sowie in den langsamen Anfangssätzen von Nr. 5 G-Dur und Nr. 9 A-Dur²³. In Nr. 9 (1785) wird das Anfangs-Adagio, in der Sonatenform und voll im Klang, zumeist für die ungewöhnlich prominente Rolle des Violoncells zitiert²⁴. Doch tritt der Höhepunkt der konzertanten Behandlung erst am Schluss auf, wenn alle drei Instrumente sich in einer ausgeschriebenen Kadenz vereinigen, das heißt, sich per definitionem, als ob sie improvisierten, vorstellen (Notenbeispiel 3). Wieder sind die meisten Zeichen einer Kadenz präsent: Vorbereitung, Auskomponierung des Quartsext-Akkords, fantasieartige Chromatisierung (T. 57–58), Wiedergewinnung des Quartsext-Akkords (T. 60), langer Triller am Ende; wieder funktioniert die Kadenz als Er-

²⁰ Siehe Haydns Streichquartette Op. 54 Nr. 2 (1788), T. (185–)193–206 und Op. 64 Nr. 1 (1790), T. (129–134–)152–166; Mozarts C-Dur-Streichquintett KV 515 (1787), T. 322–352 (besonders der verminderte Septakkord auf Fis in T. 320 mit darauffolgender Generalpause, im Vergleich zu Haydns Sonate Nr. 35, T. 151) und den 1. Satz der eben besprochenen Sonate KV 533/494, T. 66–88 (in der Reprise freilich in F-Dur wiederholt); Beethovens C-Dur Sonate Op. 2 Nr. 3, T. 218–232.

²¹ In den bescheidenen Klavierwerken für vier und mehr Spieler aus Hobokens Gruppe XIV gibt es keine solche Kadenzen.

²² So in Mozarts Sinfonia Concertante für Violine und Viola KV 364/320d, seinem Doppelklavierkonzert KV 365/316a sowie Haydns Concertante Hob. I:105. In Haydns wenig bekanntem Doppelkonzert für Klavier und Violine Hob. XVIII:6 (dessen Autograph verloren ist) kann man nur den Andeutungen in Sekundärquellen folgen.

²³ Die über einem Dominantorgelpunkt aufgestellte Stelle im Finale von Nr. 29 Es-Dur, T. 273–285, weist die oben beschriebenen Zeichen einer Kadenz nicht auf.

²⁴ Wie z. B. im Beitrag von Jürgen Brauner in diesem Band.

weiterung des strukturellen Ganzschlusses aus der Exposition (vgl. T. 51–53 mit 21–23, T. 64–66 mit 24–26). Obwohl es im Klaviertrio Nr. 5 keine Fermate am Anfang (T. 54) gibt, sind die meisten Zeichen einer Kadenz ebenfalls vorhanden; der Fantasie-Topos ist stärker ausgeprägt (T. 60–64).

Übrigens schrieb Haydn ausgeschriebene Kadenzen in mehreren langsamen Sätzen seiner Streichquartette²⁵ und Sinfonien²⁶. Die Tatsache, dass er den Improvisationsstil vom gleichsam natürlichen Ort der Klavier- bzw. Vokalmusik auf diese eher ‚förmlicheren‘ Instrumentalgattungen übertrug, bezeugt, wie stark dieser Stil in ihm wirkte.

Ein Kapitel für sich bedeutet die von Carl Philipp Emanuel Bach beschriebene und geübte, von Haydn ab ca. 1770 gelegentlich übernommene ‚veränderte Reprise‘, das heißt die ausgeschriebene Wiederholung eines selbständigen Satzteils, um den Inhalt zu verzieren. Im Gegensatz zu Bach, der beide Teile eines binären bzw. Sonatenformatsatzes auf diese Weise variierte, gebrauchte Haydn diese Technik nur für die Exposition, nie für den zweiten Teil. Sie kommt nur selten in Klavierwerken vor, dagegen mehrere Male in Streichquartetten²⁷. Die einzige solche Exposition in den Soloklaviersonaten ist der langsame Satz von Nr. 38 Es-Dur. In diesem kurzen Adagio sind die Varianten in der Expositionswiederholung (T. 14–26) bescheiden, dafür in der Reprise stärker angewandt, so dass die für diese Technik gewohnte Ausdruckssteigerung²⁸ auch hier endlich eintritt.

²⁵ Z. B. im G-Dur-Quartett Op. 33 Nr. 5 sowie im A-Dur-Quartett Op. 55 Nr. 1.

²⁶ Z. B. in den Sinfonien Nr. 7 C-Dur (ein Doppelkonzertsatz), 51 B-Dur, 54 G-Dur, 71 B-Dur, 76 Es-Dur, 84 Es-Dur, 87 A-Dur, 96 D-Dur.

²⁷ Zu diesen vgl. Donald Francis Tovey, *Haydn's Chamber Music*, in: *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, hrsg. von W. W. Cobbett, Bd. 1, London 1929, zitiert nach: *Essays and Lectures on Music*, hrsg. von Hubert J. Foss, London 1949, S. 27–29; Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, Mass. 1993, S. 58–60, 133–134; Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Laaber 1994 (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, 23), S. 281–297. Bei manchen Autoren, z. B. Ludwig Finscher (vgl. seine *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1. *Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 3, Kassel 1974, S. 196), wird der Terminus statt für größere Satzteile irritierender Weise für Varianten eines jeden Motivs verwendet, wodurch der großformale Bau von Haydns auf dieser Basis komponierten Streichquartettsätzen verkannt wird. Sogar Somfai (*The Keyboard Sonatas*, S. 100–105) hält die unterschiedlichen Vorgänge nicht konsequent auseinander.

²⁸ Wie Sisman (*Haydn and the Classical Variation*) für die Streichquartettsätze dieser Art festgestellt hat.

II. Allgemeine, mit Improvisation verwandte Stilmerkmale

Unter Haydns Klavierwerken sind „Capriccio“ bzw. „Fantasie“ betitelte Werke bzw. Sätze überraschend selten (sogar seltener als unter Streichquartetten und Sinfonien²⁹): der erste Satz, „Capriccio“, des A-Dur-Klaviertrios Nr. 35 A-Dur (um 1765); das „Capriccio“ über das Volksthema „Acht Sauschneider müssen seyn“ Hob. XVII:1 (1765) und die C-Dur-„Fantasie“ Hob. XVII:4 (1789). Anscheinend bedeuteten diese zwei Titel für Haydn mehr oder weniger dasselbe: in seinen Briefen an Artaria nannte er auch Hob. XVII:4 zunächst ein Capriccio, und es sind keine konsequenten Unterschiede zwischen den beiden Gruppen festgestellt worden³⁰.

Aus diesen Werken können folgende Merkmale des Fantasiestils bei Haydn herausgelesen werden: die mehrfache, teils variierte, teils rondoartige Wiederkehr des Hauptthemas in vielen, darunter fernerer, Tonarten (im Gegensatz zu Carl Philipp Emanuel Bach, dessen Fantasien zu meist mit einem untaktierten, „preludierenden“ Passus beginnen, bedient sich Haydn immer eines gestalthaften Hauptthemas³¹); eine starke Gliederung der Satzteile durch Kontraste; toccata-ähnliches, arpeggierendes Passagenwerk; längere chromatische Gänge; Halbtonrückungen. Eine eingehende Diskussion erübrigt sich, da im Trio Nr. 35 der Titel „Capriccio“ sich anscheinend nur auf das toccata-ähnliche Passagenwerk im er-

²⁹ Die langsamen Sätze der Sinfonie Nr. 86 D-Dur (Capriccio; 1786) sowie der Streichquartette Op. 20 Nr. 2 C-Dur (Capriccio; 1772) und Op. 76 Nr. 6 Es-Dur (Fantasie; 1797); dazu kommt das etwas rätselhafte, „Capriccio. Moderato“ betitelte Finale „A“ zu Sinfonie Nr. 53 D-Dur (aus den späten 1770er Jahren).

³⁰ Sisman, Haydn and the Classical Variation, S. 183; Brown, Joseph Haydn's Keyboard Music, S. 221.

³¹ Im G-Dur-Capriccio Hob. XVII:1 ist das Hauptthema als Volksmelodie sowieso eine Gestalt. Bei der C-Dur Fantasie Hob. XVII:4 ist die Ableitung des Themas von einer ebensolchen Melodie, „D'Bäurin hat d'Katz verlorn“ (die von Mozart im Divertimento KV 287 [271H] anscheinend zitiert wurde) zwar mehrfach behauptet worden (siehe Emil Karl Blümmel, Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis, Wien 1923, S. 168; Walter Koller, Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker, Tutzing 1975 = Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 23, S. 81 f., denen sich Brown, Joseph Haydn's Keyboard Music, S. 226, anschließt), doch gehen die Ähnlichkeiten nicht über die ersten anderthalb Takte hinaus und die Tonarten sind ganz verschieden, so dass es sich eher um einen bloßen Intertextualitätsfall handelt. Vielmehr scheint es, dass Haydn durch die C-Dur-Fantasie von C. Ph. E. Bach, Wq. 61/6 = H. 291, angeregt worden sein könnte; vgl. Peter Schleuning, Die Freie Fantasie: Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik, Göttingen 1973, S. 251–252.

sten Satz bezieht³², während Hob. XVII:1 und 4 gebührende Würdungen erfahren haben³³.

Unter den improvisationsähnlichen Stilmerkmalen, die speziell in Haydns Klaviersonaten und -trios vorkommen, sind am wichtigsten: toccata-ähnliche Passagen³⁴; gleichmäßig fortschreitend chromatische Gänge (vgl. Notenbeispiel 1 und 3); Themen, deren Wiederholungen immer variiert werden; und langsame Sätze, die unvollendet abbrechen und durch eine „attacca“-Überleitung in das Finale übergehen. Diese kommen viel häufiger in Haydns Klaviermusik vor als in seinen Streichquartetten oder Sinfonien und zeugen von ihrer eher labilen, quasi improvisatorische Art. Sie sind ebenfalls anderswo ausführlich behandelt worden³⁵, besonders die radikale, durchkomponierte Sonate Nr. 30 A-Dur³⁶, wo Haydn statt eines langsamen Mittelsatzes eine grübelnde, modulierende Überleitung einfügt; ein anderer Satz dieses Typs wird unten in Notenbeispiel 9 wiedergegeben. In einigen Fällen, z. B. Sonate Nr. 33 D-Dur, hat Haydn sich das Ineinandergehen der Sätze als besonders intim vorgestellt, wie aus der Notation erhellt (siehe Notenbeispiel 4). Der letzte Takt dieses langsamen Satzes bleibt fragmentarisch, sogar ohne Taktstrich, und wird erst durch den Auftakt des Finales vervollständigt; hier kann man sich schwerlich zwei unabhängige Sätze im herkömmlichen Sinn vorstellen³⁷.

Das bei Haydn am häufigsten vorkommende toccata- bzw. fantasie-ähnliche Ereignis ist der Ausbruch von schnellen, motivisch wiederholten, rhythmisch gleichmäßigen Arpeggios; sie sind besonders charakteristisch für Finales. Oft haben sie nicht nur eine toposbezogene Funktion, sondern zugleich eine formbildende. Im Finale der Londoner Es-Dur-Sonate Nr. 52 z. B. spielen die erste bzw. letzte der drei Stellen dieser Art, T. 65 ff. bzw. 267 ff., in der Exposition bzw. Reprise die gleiche Rolle, als

³² Georg Feder, Haydns frühe Klaviertrios. Eine Untersuchung zur Echtheit und Chronologie, Haydn-Studien 2 (1969–1970), S. 296; Brown, Joseph Haydn's Keyboard Music, S. 221.

³³ Brown, Joseph Haydn's Keyboard Music, S. 221–227; Somfai, The Keyboard Sonatas, S. 347–350; Leisinger, Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils, S. 276–281; Annette Richards, The Free Fantasia and the Musical Picturesque, Cambridge 2000, S. 125–128.

³⁴ Somfai, The Keyboard Sonatas, S. 276–278, 286–288.

³⁵ Webster, Haydn's "Farewell" Symphony, S. 187–191 (mit Zitaten der wichtigsten früheren Literatur); zur Verbindung solcher Überleitungen mit der Ablösung einer Molltonart durch die parallele Durtonart vgl. auch den Aufsatz von Feder in diesem Band.

³⁶ Webster, Haydn's "Farewell" Symphony, S. 288–294; Sisman, Haydn and the Classical Variation, S. 43–47.

³⁷ Ähnliche Überleitungen kommen in Sonate Nr. 24 und Trio Nr. 16 vor; interessanterweise stehen alle drei Werke in D-Dur.

rhythmische und agogische Höhepunkt des Seitensatzes, während die mittlere Stelle, T. 146 ff., die bemerkenswert lange Rückkehr zur Tonika in der Mitte der Durchführung (T. 136–163) markiert³⁸, bis endlich die allen drei Stellen gemeinsame, das Ende der ‚Toccata‘ anzeigende Fermate die Dominante der Paralleltart c-Moll einführt.

Ein Thema kann während eines Satzes immer wieder variiert werden, auch in einer sonst strengen Sonatensatzform wie z. B. im ersten Satz der großen Londoner C-Dur-Sonate Nr. 50, obwohl das für Rondos und Rondo-Variationen charakteristischer ist³⁹. In solchen Fällen hängt die improvisatorische Wirkung als solche von anderen Stiltügen ab, z. B. Eingängen oder toccata-ähnlichen Passagen.

Andererseits kann das Variieren zum dominierenden Formprinzip werden, in welchem Fall das Fantasiemoment oft die sonst herkömmlichen Formtypen verdrängt. Ein glänzendes Beispiel bietet der erste Satz der 1789 für Breitkopf komponierten C-Dur-Sonate Nr. 48, den A. Peter Brown treffend einen „Fantasievariationssatz“ nennt und der in der jüngeren Literatur wiederholt gewürdigt worden ist⁴⁰. Doch die fantasieähnliche Entwicklung des Hauptmotivs selbst ist noch nicht zur Sprache gekommen (Notenbeispiel 5). Sowohl in den einzelnen Phrasen als durch die größeren Satzteilen entwickelt sich das Material frei, eben wie eine Fantasie, über die grundlegende zweitaktige Idee a. Diese hat zwei Hauptbestandteile: erstens ein akkordmäßiges, ganztaktiges Motiv a1, bestehend aus einer ersten Note mit Doppelschlag, einem Sextsprung nach oben und einem Terzsprung nach unten; zweitens (a2) den Sextsprung allein, danach eine Pause. Haydn variiert und entwickelt beide Motive, als ob er improvisierte. Gegen Ende des Themas (T. 23) wird auch der Doppelschlag für sich entwickelt, obwohl a vielleicht auch hier latent aktiv bleibt.

Als ganzes weist der Satz eine komplexe Version von Haydns bekannter Doppelvariationsform auf, mit alternierenden Moll und Dur-Varianten des Themas. Diese Form wird hier nicht näher erläutert⁴¹; stattdessen wird in Notenbeispiel 6 eine Collage der restlichen Erscheinungen des Hauptmotivs (in Dur) untereinander gestellt werden. Der Leser wird ge-

³⁸ Das ist aber keine ‚Scheinreprise‘, da es vom Hauptthema keine Spur gibt.

³⁹ Sisman, Haydn and the Classical Variation, S. 92–108, 150–163, 168–176, 186–192.

⁴⁰ Brown, Joseph Haydn's Keyboard Music, S. 340 ff.; Sisman, Haydn and the Classical Variation, S. 191 f.; Somfai, The Keyboard Sonatas, S. 335 ff.

⁴¹ Die Schwierigkeiten bei dem Versuch, die Form dieses Satzes verbindlich darzustellen, erhellen klar aus den unvereinbaren Schemata der drei oben zitierten, übrigens höchst erfahrenen Autoren; dasselbe gilt von den Ausführungen aller drei über den verwandten Anfangssatz der D-Dur-Sonate Nr. 42. Über diese vgl. aber die glänzende, ‚rhetorisch‘ angelegte Deutung von Beghin, Haydn as Orator.

beten, sich in einem vertrauten Nachtklokal vorzustellen, einen guten Jazzpianist anhörend, der eben über dieses Motiv *improvisiert*⁴².

III. Der Improvisationsstil als rhetorisches Formungsmittel

Im ersten Satz der bekannten c-Moll-Sonate Nr. 20 von 1771 fängt der Seitensatz schlaun an, etwa in T. 15 auf dem Dominantsept-Akkord von Es-Dur, das heißt an einer Stelle, die noch in der Überleitung zu sein vorgibt (Notenbeispiel 7). Doch bleibt die Kadenz immer aus: das Forte-Thema in T. 26 stellt die Tonika nur in der Umkehrung auf, und selbst T. 32 ist keine Kadenz – siehe die Zäsur – sondern ein Neuanfang. Der einzige Ganzschluss mit Unterdominante, Dominante in der Grundstellung und Tonika in der Grundstellung kommt erst ganz am Ende. Das Bezeichnende ist, dass diese ‚überlange‘ Prolongation der Dominante den Charakter einer Improvisation annimmt: hintastend, in Figurationen nachsinnend, sich immer wieder vom Ziel abwendend. Es ist, als ob unser Virtuose vorübergehend den Pfad verloren hätte, genauer gesagt vergessen hätte, wie er überhaupt kadenzieren sollte. Die technische (nicht affektbezogene!) Ähnlichkeit dieses kunstvollen ‚Nachsinnens‘ mit der humorvollen ‚Vergesslichkeit‘ des ‚Distratto‘ im ersten Satz von Sinfonie Nr. 60⁴³ erweist zur Genüge, dass auch hier die ‚normale‘ Musiksprache durch die Rückung ins quasi Improvisatorische vorübergehend außer Kraft gesetzt wird.

Als letztes Beispiel sei das Klaviertrio Nr. 29 Es-Dur (1795 oder 1796) herangezogen, das nicht nur die Improvisation mehrmals beschwört, sondern auch viele der schon besprochenen Stilmerkmale gleichsam zusammenfasst. Der erste Satz, Poco allegretto, ist eine großangelegte A-B-A

⁴² Die anscheinend ähnlichen Tabellen bei Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music*, S. 342, sowie Somfai, *The Keyboard Sonatas*, S. 336, verfolgen ganz andere Ziele, auch verstellt Brown die Phrasengliederung. Vgl. die verwandten Tabellen über die Entwicklung der Hauptmotive der langsamen Sätzen aus den Sonaten Nr. 42 und 49 bei Somfai, S. 340, 343 f.

⁴³ Rudolph Angermüller, *Haydns Der Zerstreute in Salzburg (1776)*, in: *Haydn-Studien* 4 (1976–1980), S. 85–93; Robert A. Green, ‚Il Distratto‘ of Haydn and Regnard: a Re-examination, in: *The Haydn Yearbook* 11 (1980), S. 183–195; Stephen C. Fisher, *Haydn's Overtures and their Adaptations as Concert Orchestral Works*, Diss. University of Pennsylvania 1985, S. 181–183, 306–307; Sisman, *Haydn's Theater Symphonies*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 43 (1990), S. 311–320; Gretchen A. Wheelock, *Haydn's Ingenious Jesting with Art: Contexts of Musical Wit and Humor*, New York, 1992, S. 154–170; Gerhard J. Winkler, „Orchesterpantomime“ in den Esterházy-Sinfonien Joseph Haydns, in: *Das symphonische Werk Joseph Haydns. Referate des Internationalen musikwissenschaftlichen Symposions Eisenstadt 1995*, hrsg. von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt 2000, S. 103–116.

Form⁴⁴ mit einer weit ausholenden Koda, in der der Anschein von Improvisation stark entwickelt wird (Notenbeispiel 8; die Takte 167–170 wiederholen die erste Phrase des Anfangsthemas). Schon die toccata-ähnlichen Sequenzen ab T. 143 sind improvisationsverdächtig; vollends sind dies die ausgesprochen fantasieartigen, pp, fallenden chromatischen Läufe (ab T. 151) sowie der allzulange, ‚vergessliche‘ Orgelpunkt auf der Dominante (ab T. 157), der die letzte Aufstellung des Themas sowie den funkelnden Schluss (ab T. 176) vorbereitet. Die fast pointillistische, durch Querstände gewürzte Sequenz bei der Liquidation des Themas (T. 171–173) erinnert noch stärker als Sonate Nr. 48 an die Welt des Jazz, namentlich an die Klavierspielkunst des Thelonius Monks (die freilich kaum aus einer notierten Übertragung zu würdigen wäre).

Das „Andantino ed innocentemente“ – der Begriff ‚langsamer Satz‘ ginge also zu weit – steht in der entfernten Tonart H-Dur (die eigentlich Ces-Dur, die erniedrigte Submediante, bedeutet⁴⁵). Der Ton ist für Haydn ungewöhnlich lyrisch-süß, ohne ins banal Romantische zu fallen. Der Satz weist eine einfache zweiteilige Form auf, aber mit einer überraschenden Wendung gegen Schluss. Der erste Teil wird vom Klavier allein gespielt, dann mit den Streichern wiederholt (Notenbeispiel 9, ab der Wiederholung). Der zweite Teil folgt zunächst normal (T. 17–28), doch in der Wiederholung (ab T. 29) sinkt der dritte Takt unerwartet eine Terz tiefer, zur Dominante von As-Moll (T. 31, beim Vorzeichenwechsel; vgl. T. 19), um schnell zur Dominante von Es-Moll zu gelangen – worauf Haydn, als ob nichts Ungewöhnliches passiert wäre, mit dem Rest des Themas fortfährt, in Es-Dur, der Tonika des ganzen Trios. Die Schlusskadenz wird durch einen ausgeschriebenen Eingang auf der Dominante unterbrochen, dessen Kadenz über einen Trugschluss auf Ces zurück zur Dominante und zum Finale führt.

Als Ganzes ist das Andantino labil; seine harmonische Folge, Ces–B, gleicht dem des Trugschlusses am Ende, der das Finale vorbereitet. Also ändert sich die großformale Funktion des Satzes während seines Verlaufs: von einem stabilen, lyrischen Mittelsatz in eine Überleitung. Es ist, als ob der ‚improvisierende‘ Haydn sich erst im Lauf des Satzes eines besseren Ausgangs besonnen hätte. Daher kann die Form des Trios als ganzes nicht einmal festgestellt werden: die Zahl der Sätze beträgt weder zwei noch drei, sondern liegt irgendwo dazwischen.

⁴⁴ Die Form sowohl des ersten als auch des zweiten Satzes dieses Trios wird von Brown, Joseph Haydn's Keyboard Music, S. 374, erkannt.

⁴⁵ Vgl. den analogen Gebrauch von E-Dur (= Fes-Dur) im langsamen Satz des As-Dur Klaviertrios Nr. 14 (1789), Haydns frühestem Beispiel einer entfernten Tonart für einen ganzen Satz.

Haydns Überschrift „innocentement“ bezieht sich zwar auf den Ton des Andantino, auf sein Wesen passt sie nur auf höchst ironischer Weise.

DER TOPOS DER IMPROVISATION UND DIE IMPROVISIERENDE PERSONA

Die Bedeutung solcher Vorgänge bleibt zum Teil ungewiss; genauer gesagt, sie lassen in einem ungewohnt starken Maß viele Deutungen offen. Nicht ungewiss dagegen ist, dass Haydns Klaviermusik von dieser gattungsmäßigen Beweglichkeit und Geschmeidigkeit sein ganzes Schaffen hindurch geprägt wurde. Ein Schlüsselmerkmal dieser Haltung war die Improvisation, namentlich was hier der Improvisationsstil ‚im‘ Werk genannt wird. In seiner Klaviermusik ist dieser Stil *n o r m a l*, nicht nur in sowieso fantasiereichen Einzelstücken wie dem Capriccio über „Acht Sauschneider“ und der C-Dur-Fantasie Hob. XVII:4.

Aber der Improvisationsstil ‚in‘ Haydns Klaviermusik ist nicht nur in dem oberflächlichen Sinn eines Stilmerkmals bedeutungsvoll. Solche Anspielungen auf die *I d e e* der Improvisation, oder improvisatorische *G e s t e n*, machen aus der bloßen ‚Improvisation‘ einen Topos für sich. Gleich den herkömmlichen Topoi kommt er durch eine bewusste Entscheidung des Komponisten zustande; gleich jenen legt er es nahe, einen Passus zusammen mit Aspekten musikalischer Kultur ‚außerhalb‘ des Werks zu hören. In diesem Fall ist der außermusikalische Aspekt dem Werk ‚an sich‘ besonders eng verwandt, nämlich: *w i e* es ausgeführt wird, *w i e* es variiert oder gar geändert werden kann, kurz: *w i e* sich das Werk zum improvisatorischen Akt verhält, durch den es ursprünglich entstand. Solche Stellen bieten daher einen besonderen intimen Einblick in das Wesen von Haydns Klaviermusik.

Darüber hinaus bedeuten diese quasi improvisierenden Stellen nichts weniger als Eingriffe der kompositorischen Persona⁴⁶ in die Noten hinein, bedeuten das Eindringen des Subjekts ‚im‘ Werk⁴⁷, das normalerweise nur latent präsent ist bzw. über das das Werk eine ‚Geschichte‘ erzählt, in den Vordergrund, in das Bewusstsein des Zuhörers – als ob es sich in den ‚Autor‘ selbst gewandelt hätte. Es ist, als ob wir in der C-Dur-Sonate Nr. 48 (Notenbeispiel 6) Haydn selbst über sein Hauptmotiv improvisieren, in der c-Moll-Sonate Nr. 20 (Notenbeispiel 7) Haydn selbst „den Pfad verlieren“ hören. Noch verblüffender, im Es-Dur-Trio Nr. 29 (Notenbeispiel 9) ist es so, als ob wir Haydn sogar ‚belauschen‘ könnten, wie er umdenkt, seinem Mittelsatz eine unerwartete Richtung gibt und damit

⁴⁶ Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley 1974.

⁴⁷ Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, Kap. 1–2.

den Lauf seines ganzen Trios gründlich ändert. Damit wäre der Faden zu dem Inbegriff des fantasierend-komponierenden Künstlers im 18. Jahrhunderts gezogen, zu dem einzigen Komponisten, den Haydn selbst als Einfluss anerkannte: zu Carl Philipp Emanuel Bach⁴⁸. Das scheint potentiell ein produktiver Weg zu sein, das sonst als problematisch behandelte Verhältnis zwischen den beiden zu beleuchten⁴⁹.

Wie dem auch sei: die improvisationsbezogene Freiheit von Haydns Klaviermusik scheint erfrischend unregelmäßig, ja unklassisch. Einmal als Wahrnehmung seiner Persona im Werk verstanden, wie hier skizziert worden ist, kann diese Freiheit vielleicht dazu führen, solche Züge auch dort, wo sie nach herkömmlichen Begriffen nicht hingehören – in der eher förmlichen Gattung des Streichquartetts, oder der öffentlichen der Sinfonie – besser wahrzunehmen, und nicht nur bei seinen „Fantasie“ bzw. „Capriccio“ betitelten Sätzen in diesen Gattungen⁵⁰. Das quasi Improvisierte in Haydns Musik bietet die Möglichkeit eines breiteren und differenzierteren Verständnisses seiner Kunst.

⁴⁸ Richards, *The Free Fantasia*, Kap. 4.

⁴⁹ Trotz vieler Anstrengungen kommt Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music*, Kap. VII, zu keiner überzeugenden Lösung; etwas besser gerät die Darstellung bei Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils*, Kap. 7, bzw. Bernard Harrison, *Haydn's Keyboard Music. Studies in Performance Practice*, Oxford 1997, Kap. 5.

⁵⁰ Die Rezeption dieser Sätze, besonders als Typ für sich, ist bisher dürftig gewesen. Als ein Anfang sei zitiert Sisman, *Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality*, in: *Joseph Haydn and his World*, Princeton 1997, hrsg. von Sisman, S. 36–42; Richards, *The Free Fantasia*, Kap. 4.

Bsp. 1:

43

46

49

51

53

55

58

59

Tempo primo

sempre più largo

tr

p

f

len.

[7]

[5]

[4]

[3]

[2]

[1]

Klaviersonate G-Dur Hob. XVI:39, 2. Satz, T. 43–62.
 (Wiedergabe der Notenbeispiele mit freundlicher Genehmigung des
 G. Henle Verlags, München.)

Bsp. 2:

The image displays a musical score for a piano sonata in C major, Hob. XVI:35, first movement, measures 148 to 163. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is not explicitly shown but is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamic markings. The first system (measures 148-151) features a trill in the right hand and a forte (ff) dynamic. The second system (measures 152-154) includes a piano (p) dynamic and a crescendo. The third system (measures 155-157) continues the piano texture. The fourth system (measures 158-160) features a forte (f) dynamic. The fifth system (measures 161-163) concludes with a trill and a forte (f) dynamic.

Klaviersonate C-Dur Hob. XVI:35, 1. Satz, T. 148–163.

Bsp. 3:

51

53

57

*) Beim letzten Sechsheitel unklar, ob g¹ oder gis¹.

60

63

Klaviertrio A-Dur Hob. XV:9, 1. Satz, T. 51–66.

Bsp. 4:

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 46-48) is in 3/4 time. Measure 46 has a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a flat key signature. Measure 47 has a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a flat key signature. Measure 48 has a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a flat key signature. The second system (measures 49-52) is in 3/8 time. Measure 49 has a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a flat key signature. Measure 50 has a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a flat key signature. Measure 51 has a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a flat key signature. Measure 52 has a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a flat key signature. The tempo marking 'Tempo di Menuet' is placed above the first measure of the third system.

46 [3]

49

Tempo di Menuet

Klaviersonate D-Dur Hob. XVI:33, Übergang vom 2. zum 3. Satz.

Bsp. 5:

Handwritten musical score for Klaviersonate C-Dur Hob. XVI:48, 1. Satz, Hauptthema. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system shows a piano introduction with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a first ending (a1) and a second ending (a2). The second system continues with a first ending (a1) and a second ending (a2'), followed by a piano (p) section. The third system features a first ending (a1') and a second ending (a2'), with a piano (p) section. The fourth system shows a first ending (a1) and a second ending (a2), with a piano (p) section. The fifth system concludes with a first ending (a1) and a second ending (a2), with a piano (p) section.

Klaviersonate C-Dur Hob. XVI:48, 1. Satz, Hauptthema.

Andante con espressione

System (a) shows the beginning of a musical piece. It features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The tempo is marked *Andante con espressione*. The score is written for two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support.

(a)

System (b) continues the musical piece. It features a piano (p) dynamic and a piano-piano (pp) marking. The score is written for two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support.

(b)

System (c) continues the musical piece. It features a piano (p) dynamic and a piano-piano (pp) marking. The score is written for two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support.

(c)

System (d) continues the musical piece. It features a piano (p) dynamic and a piano-piano (pp) marking. The score is written for two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support.

(d)

(e)

(f)

*Klaversonate C-Dur Hob. XVI:48, 1. Satz,
varierte Erscheinungen des Dur-Hauptmotivs.*

Bsp. 7:

[illegible]

24 (Tempo primo)

29

30

31

32

I ——— IV (II⁶) ——— V ——— I

Klaviersonate Hob. XVI:20 c-Moll, 1. Satz, T. 12–37.

Bsp. 8:

Musical score for Bsp. 8, measures 141-158. The score is written for a piano and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic, often octaved, line in the left hand. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 141, 144, 148, 154, and 158.

Dynamics and articulation markings include:

- p* (piano) at measures 141, 144, 148, and 154.
- f* (forte) at measures 141, 144, and 148.
- pp* (pianissimo) at measure 148.
- fz* (forzando) at measure 158.
- fz(x)* (forzando, breath mark) at measure 158.

The score consists of five systems, each with a vocal line (treble and bass staves) and a piano accompaniment (treble and bass staves). The piano part features a prominent octaved melody in the left hand, often with a moving bass line in the right hand.

141

144

148

152

156

160

Klaviertrio Es-Dur Hob. XV:29, 1. Satz, T. 141–184.

Bsp. 9:

Andantino et Innocentemente

7 *Andantino et Innocentemente*

13

17

23

p *f* *sf* *p*

11

12

13

14

allucina subita

Klaviertrio Es-Dur Hob. XV:29, 2. Satz, ab T. 9.

Diskussion (Leitung: Ulrich Leisinger)

Jürgen Brauner

Es gibt auch in den Klaviertrios einige Stellen, wo die ausgeschriebene Improvisation in die wirklich freie Improvisation übergeht. Das sieht man an den zahlreichen Fermaten oder an den Quartsext-Akkorden, die eine Kadenz einzuleiten scheinen. Ich denke z.B. an das D-moll-Trio Hob. XV:23 mit dem wunderbaren B-Dur Mittelsatz, der an sich schon relativ rhapsodisch oder improvisatorisch wirkt, der aber in der Reprise noch einmal unglaublich chromatisch ausgeziert wird und ganz am Schluss, wo die Chromatik auf die Spitze getrieben wird, auf einem offenen Quartsext-Akkord stehen bleibt, den der Pianist improvisierend füllen sollte. An dieser Stelle wird ein extrem privater Punkt erreicht, und es scheint eine ausgeschriebene Improvisation in die reale Improvisation überzugehen.

James Webster

Dem würde ich ganz beipflichten. Ich habe am Anfang das Verhältnis zwischen der Improvisation in der Ausführung und dem in das Werk hineinkomponierten Improvisationsstil angesprochen. Beides ist kontinuierlich aufeinander bezogen.

Georg Feder

Ich möchte fragen, ob nicht dieser Improvisationsstil im Werk eigentlich identisch ist mit dem prozessualen Charakter der Komposition bei Haydn, der nicht ein Formschema erfüllt, sondern aus der Idee heraus, wie er es nannte, etwas entwickelt. Der Gedanke der Entwicklung bei Haydn, von Friedrich Blume vor vielen Jahrzehnten hervorgehoben, durchdringt ja sein Werk zu einem großen Teil, und das Unvorhersehbare und gleichwohl Einleuchtende, das wir in vielen seiner Kompositionen so deutlich empfinden, wirkt auf uns wie improvisiert, obwohl es natürlich komponiert ist. Also gerade die Freiheit, die darin zum Ausdruck kommt, etwa im Gegensatz zu einer „Kunst der Fuge“, ist ein wesentliches Element, ja vielleicht die Grundlage von Haydns Schaffensweise. Könnten Sie dem zustimmen, oder würden Sie das anders sehen?

James Webster

Ich würde dem im Großen und Ganzen zustimmen, würde aber nicht sagen, dass das die Grundlage wäre, sondern eine Grundlage. Die Quellen der Kohärenz bei Haydn sind doch vielfältig; die Improvisation oder die freie Entwicklung war nicht die einzige. Prinzipiell sollte man unterscheiden zwischen dem Kompositionsprozess einerseits, das heißt, Vorgängen, durch die Haydn selbst im Akt des Komponierens hindurchgegangen ist, und der Wirkung der vollendeten Komposition als in der Zeit entwickelt, in prozessuellem Sinne.

Caryl Clark

In example No. 5, I wonder if the cadential measures 15 to 17 are not actually a reduction of the first two measures.

James Webster

Mir schien das nicht so klar, dass ich es im Notenbeispiel hätte anmerken wollen.

Harald Haslmayr

Wenn man den Gedanken der Prozessualität mit der Improvisation zusammendächte, würde sich dadurch eine Erklärung dafür ergeben, warum die Pointen und Witze sich zwar in anderen Sätzen auch immer wieder, aber am häufigsten, glaube ich, in den Finali finden. Zweitens: Wie schaut es mit den Improvisationen in der Kirchenmusik aus? Ich vermutete, wesentlich karger und spärlicher als in den Klaviersonaten. Ist das ein richtiger Eindruck?

James Webster

Man könnte es verallgemeinernd und wenigstens bei der Klaviermusik so sagen, dass dieser Topos doch am stärksten in den langsamen Sätzen zu finden ist. Und das überrascht auch nicht. Es sind gewissermaßen die freiesten der drei größeren Sätze in dieser Form. Weil die Finali normalerweise sehr rasch sind und zumeist auf bekannten Formtypen basieren, geben sie weniger Gelegenheit zum Gebrauch dieses Topos, was nicht heißen soll, dass so etwas gar nicht vorkäme.

Was die Kirchenmusik angeht, sie sollte ja ernst sein, und Haydn wurde nicht nur in seinen früheren, sondern besonders in seinen späteren Jahren dafür kritisiert, dass es darin zuviel „Tändeleien“ oder angeblich

tanzmäßige Melodien gäbe. Es fallen mir auf den ersten Blick sehr wenige Stellen in der Kirchenmusik ein, wo der Improvisations-Topos starkes Gewicht haben könnte, höchstens bei obligaten Orgelstimmen, die Haydn öfters für sich selbst geschrieben hat, z. B. im *Dona nobis pacem* der sogenannten Großen Orgelmesse. Ob man sich das schon als Improvisation vorstellen soll, das vermag ich jedoch zunächst nicht zu sagen.