

Georg Feder

Der Moll-Dur-Dualismus 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. 143 – 155.

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 Moll-Dur-Dualismus in Haydns Klaviermusik

Der Gegensatz der Tongeschlechter Dur und Moll bildet im Rahmen der klassischen und romantischen Musik eines der elementarsten und zugleich wirksamsten Mittel, um musikalische Spannungen zu schaffen und zu lösen, sei es im Verhältnis einzelner Dur- und Moll-Akkorde oder Dur- und Moll-Phrasen zueinander, sei es im Gefüge eines ganzen Werkes, wenn dessen Sätze im Verhältnis von Dur und Moll zu einander stehen, oder sei es – und darauf werden sich meine Ausführungen beschränken – innerhalb eines Satzes, wenn dieser größere Abschnitte in Dur und Moll enthält.

Die Eintrübung des Dur zum Moll schafft Spannung, die mein Thema bildende Aufhellung des Moll zum Dur löst sie. Dieses Dur kann die parallele Tonart des vorangegangenen Moll sein, also z. B. Es-Dur nach c-Moll, oder die gleichnamige Tonart, auch Variante genannt, also C-Dur nach c-Moll, oder eine medianten Tonart, z. B. H-Dur nach es-Moll wie in dem abschließenden Beispiel.

Den gleichnamigen Dur-Schlussakkord eines in Moll stehenden Stückes nannte J.-J. Rousseau „tierce de Picardie“. In der Erschaffung des Lichts in Haydns „Schöpfung“ kann man die Apotheose der picardischen Terz sehen: Nach der einleitenden orchestralen Schilderung des Chaos in einem modulationsreichen c-Moll erklingt bei den Worten „und es ward L i c h t“ erstmals die C-Dur-Harmonie, im Fortissimo mit dem vollen Orchester und in allen Singstimmen, eine Kadenz von unübertroffener Wirkung.

Ähnliche Vorstellungen sind mit der Dur-Aufhellung in anderen Vokalwerken Haydns verbunden, etwa in der aus zwei Abschnitten bestehenden Arie „Come in sogno“ aus dem Oratorium „Il ritorno di Tobia“ von 1775. Hier erlebt man, wie nach einem Alptraum im ersten Abschnitt, hauptsächlich durch die Anfangstonart f-Moll symbolisiert, im zweiten Abschnitt das Tageslicht erscheint, dargestellt durch die Variante F-Dur, aber nicht im Fortissimo, sondern piano und dolce. In dem 1784 nachkomponierten Chor „Svanisce in un momento“ veranschaulicht das anfängliche d-Moll das Scheitern der Hoffnung der Übeltäter und die anschließende parallele F-Dur-Tonart die unwandelbare Hoffnung der Gerechten. Deren klanglicher Ausdruck steigert sich bei der Wiederholung beider Abschnitte zu der Variante D-Dur.

In diesen und anderen Beispielen – zweiteiligen in der Form: Moll und gleichnamiges Dur, wie auch vierteiligen in der Form: Moll, paralleles Dur, anfängliches Moll, gleichnamiges Dur – verbindet sich der Wechsel von Moll zu Dur mit Veränderungen in der Dynamik, Instrumentierung, im Klangregister, in der rhythmischen Bewegung, im Dissonanzen- bzw. Konsonanzenreichtum usw., um den Dur-Teil deutlich von dem Moll-Teil abzuheben und bei Wiederholung des Kontrastpaares den im gleichnamigen Dur stehenden Teil noch klanglich über den im parallelen Dur stehenden zu steigern.

Die Form des 1794 erschienenen englischen Liedes „Fidelity“, für eine Singstimme und Klavier komponiert, schließt sich mit Abwandlungen diesen Beispielen an. Die Tonart f-Moll symbolisiert hier die Angst um das ungewisse Schicksal des fernen Geliebten in den Stürmen des Lebens. Das nach einem Halbschluss folgende As-Dur symbolisiert die Liebe zu ihm und vermischt sich mit Dissonanzen, die Besorgnis ausdrücken. Nach Modulation und erneutem Halbschluss von f-Moll erklingt als Ausdruck unwandelbarer Treue die von Dissonanzen freie Variante F-Dur.

Die zweite Sonate aus den 1786 für Orchester komponierten „Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuz“ ist dank ihrem Motto „Hodie mecum eris in Paradiso“ fast ebenso leicht zu deuten wie die Beispiele aus der Vokalmusik (siehe den Anhang zu diesem Aufsatz mit Abbildungen aus einem Arrangement für Klavier, das Haydn zwar nicht verfertigt, aber durchgesehen hat¹). Vordergründig enthält das Motto keinen Gegensatz: „Heute wirst du bei mir im Paradiese sein“. Dennoch lässt sich kaum ein größerer Gegensatz denken als der zwischen dem Paradies und der Situation, in der es verheißen wird. Diesen Gegensatz stellt Haydn dar. Zuerst erscheint das Hauptthema in einem die düstere Szene von Golgatha schildernden c-Moll.² Nach einem Halbschluss von c-Moll verwandelt sich das Hauptthema unvermittelt zu einem das Paradies schildernden Seitenthema in Es-Dur. In dem anschließenden modulierenden Teil erklingt das Hauptthema noch finsterer als am Anfang, in f-Moll, und der Anfang des Themas wird kurz in g-Moll und Es-Dur zitiert. Nach einem erneuten Halbschluss von c-Moll beginnt die Reprise sogleich mit dem

¹ Vgl. seinen Brief vom 23. Juni 1787 an Artaria (Bartha Nr. 89): „Unter anderem belobe ich den Clavierauszug, welcher sehr gut und mit besonderem Fleiß abgefasst ist.“ Mit Brief vom 2. August 1787 (Bartha Nr. 94) erbat er von Artaria eine Abschrift dieses Clavierauszugs.

² Die 1796 erfolgte Umarbeitung zu einem Oratorium bringt dagegen eine inhaltlich schlecht passende Textierung, die so beginnt: „Ganz Erbarmen, Gnad' und Liebe, bist du Mittler, Gotteslamm.“

Seitenthema,³ nun noch strahlender in C-Dur und glänzender instrumentiert.⁴

Diese Technik entspricht dem, was man in der Malerei auf italienisch „chiaroscuro“, auf französisch „clair-obscur“, auf deutsch Helldunkel nennt, das ist das Arbeiten mit Licht und Schatten, wie es vor allem bei Caravaggio und Rembrandt gerühmt wird. Haydn selbst gebrauchte diesen Ausdruck, als er bei der Vertonung des Herbstes in den „Jahreszeiten“ sich beklagte, der Text sei ohne „clair obscur“, wie sein Gesprächspartner Georg August Griesinger berichtet.⁵ In einem Brief an seinen Wiener Verleger Artaria verlangte Haydn für die von ihm zu vertonenden Lieder neben Texten von lustigem Ausdruck auch zärtliche oder solche von traurigem Inhalt, „damit ich Schatten und Licht habe“.⁶

Gemäß der Licht- und Paradies-Symbolik mit ihren Abwandlungen sind bei Haydn meines Erachtens auch die Beispiele des Moll-Dur-Dualismus innerhalb von rein instrumentalen und programmlosen Sätzen zu deuten, z. B. von Sätzen in Sonatenform, wenn sie in Moll beginnen und in Dur enden. In der Exposition ist der Vortrag des Seitenthemas in der Dur-Parallele normal und wird gewöhnlich durch Modulation vorbereitet oder gelegentlich zur Verstärkung des Kontrastes unvermittelt begonnen wie in der zitierten Sonate aus den „Sieben Worten“. Normalerweise kehren solche Sonatensätze in der Reprise nach Moll zurück und verharren darin.⁷ Jedoch finden sich in Haydns Sinfonien seit der vor 1769 kom-

³ Man könnte die Form auch so deuten, dass die Reprise bereits mit dem Hauptthema in f-Moll beginnt.

⁴ Der Vortrag wurde von Beispielen am Klavier begleitet. Die entsprechenden Notenbeispiele wären zu umfangreich, um sie hier beizufügen. Der Leser wird freundlichst auf die gedruckten Ausgaben verwiesen, die vor allem bei den im Folgenden beschriebenen Klaviersonaten und -trios leicht zugänglich sein dürften.

⁵ Vgl. Otto Biba, „Eben komme ich von Haydn ...“. Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819, Zürich 1987, S. 51, Brief vom 19. November 1800.

⁶ Bartha Nr. 38a, Brief vom 18. Oktober 1781. – Der Ausdruck wurde von Zeitgenossen auch für andere musikalische Gegensätze gebraucht. Johann Friedrich Daube spricht 1798 von „Helldunkel oder Licht und Schatten“, wenn „starkes mit aushaltenden, allmöglichen Instrumenten begleitetes Laufwerk, Forte, Forzando, Krescendo etc.“ mit dem „schwach besetzten Singbaren“ abwechselt (zitiert nach Alfred Ritzel, Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Diss. Frankfurt a. M. 1968, S. 105). Giuseppe Carpani vergleicht Haydns kunstvolle Verarbeitung seiner meist kurzen, leichten und klaren Themen mit den „grandi oscuri“ neben den „grandi masse di lume“ in den Bildern von Caravaggio und Rembrandt und meint, niemand habe besser als Haydn gewusst, „ex fumo dare lucem“ (Le Haydine, Mailand 1812, S. 99).

⁷ So wird im ersten Satz der Klaviersonaten Hob. Nr. 44 g-Moll, 20 c-Moll, 32 h-Moll, 34 e-Moll, 36 cis-Moll das ursprünglich in der parallelen Durtonart gespielte Seitenthema in der Reprise der Moll-Tonart des Hauptthemas angepasst, um den Satz in der Anfangstonart zu schließen.

ponierten Sinfonie Nr. 59 und in Streichquartetten, vor allem in späteren, Sonatensätze in Moll, deren Seitenthema in der Reprise sich zur Dur-Variante der Grundtonart aufhellt, ähnlich wie in den vierteiligen vokalen Beispielen und in dem „Hodie mecum eris in Paradiso“. In solchen Sätzen sieht Ludwig Finscher in seinem Buch über Haydns Streichquartette „direkte Voraussetzungen des romantischen ‚Erlösungs-Dur‘“. ⁸ In Haydns Klaviermusik lässt sich eine Abwandlung dieser Gestaltungsweise im Finale des 1794 erschienenen Klaviertrios Hob. Nr. 19 nachweisen. Es beginnt in g-Moll. Nach einer Modulation erklingt in der Tonikaparallele B-Dur das Seitenthema. Dann folgt die Durchführung. Die Aufhellung zur Dur-Variante wird in der Reprise nicht bis zum Einsatz des Seitenthemas aufgespart, sondern erfolgt nach einem die Durchführung abschließenden, spannend ausgedehnten Halbschluss auf der Dominante von g-Moll schon mit dem Hauptthema, das statt in der Tonika g-Moll in deren Variante G-Dur und in hellerem Register erklingt.

Eine andere Form der Duraufhellung mit klanglicher Schlusssteigerung finden wir in der Mehrzahl von Haydns Doppelvariationen, nämlich solchen, die in Moll beginnen. Manchmal bildet das zweite, das Dur-Thema, eine Variante des ersten, manchmal stellt es eher ein zweites Thema dar. In jedem Falle wechseln ungefähr gleich lange Abschnitte in Moll und Dur, meist im gleichnamigen Dur, miteinander ab.

Vorbild für diese Form ist das Allegretto der Sinfonie Nr. 63 (Roxelane) von etwa 1779, doch bildet bereits das Finale der Klaviersonate g-Moll-Sonate Hob. Nr. 44 von etwa 1771–1773 eine Vorstufe. ⁹ Hier folgen variationsartige, unregelmäßig lange Abschnitte in g-Moll, G-Dur, g-Moll und abschließendem G-Dur aufeinander.

In den Doppelvariationen des ersten Satzes des Klaviertrios Hob. Nr. 13 (komponiert 1789) ist der Moll-Dur-Gegensatz in seinen Proportionen, klanglichen Verhältnissen und seiner Emphase voll entfaltet. Bei dem ersten Thema in c-Moll liegt die Melodie im Klavier, und die Violine begleitet nur. Bei dem anschließenden, aus dem Moll-Thema entwickelten Thema in C-Dur liegt die Melodie in der Violine und wird vom Klavier in tiefer Lage mit Dreiklangszerlegungen begleitet. Nach einer Variation in c-Moll mit führendem Klavier folgt eine neue Variation in C-Dur, in der die Violinmelodie verziert wird und ihren Ambitus auf drei Oktaven, vom kleinen G bis zum dreigestrichenen G, ausdehnt. Nach einer weite-

⁸ Vgl. Ludwig Finscher, Studien zur Geschichte des Streichquartetts, I, Kassel 1974, S. 212, Fn.

⁹ Auf die Frage der Vorläufer Haydns kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. hierzu Elaine R. Sisman, Haydn's Hybrid Variations, in: Haydn Studies, hrsg. von Jens Peter Larsen u. a., New York 1981, S. 512; Ulrich Leisinger, Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785, Laaber 1994, S. 290 ff.

ren, wieder vom Klavier beherrschten Variation in c-Moll schließt der Satz mit einer Variation in C-Dur, bei der Haydn die Wiederholung beider Teile der von der Violine vorgetragenen Melodie ausschreibt, um in den Begleitinstrumenten, nämlich Klavier und Violoncello, eine Beschleunigung der Bewegung und im Klavier außerdem eine Transposition ins höchste Register anzubringen.

Ähnlich aufgebaut ist der erste Satz des 1795 erschienenen Klaviertrios Hob. Nr. 23 mit seinem Thema in d-Moll. Nach Schluss des Themas folgt ein verwandtes Thema in D-Dur in vollen Akkorden. Darauf folgen je zwei abwechselnde Variationen in d-Moll und D-Dur mit Coda. Die beiden Variationen in D-Dur werden durch rauschende Akkorde und weiten Klangraum oder brillante Läufe gegenüber den Teilen in d-Moll hervorgehoben.

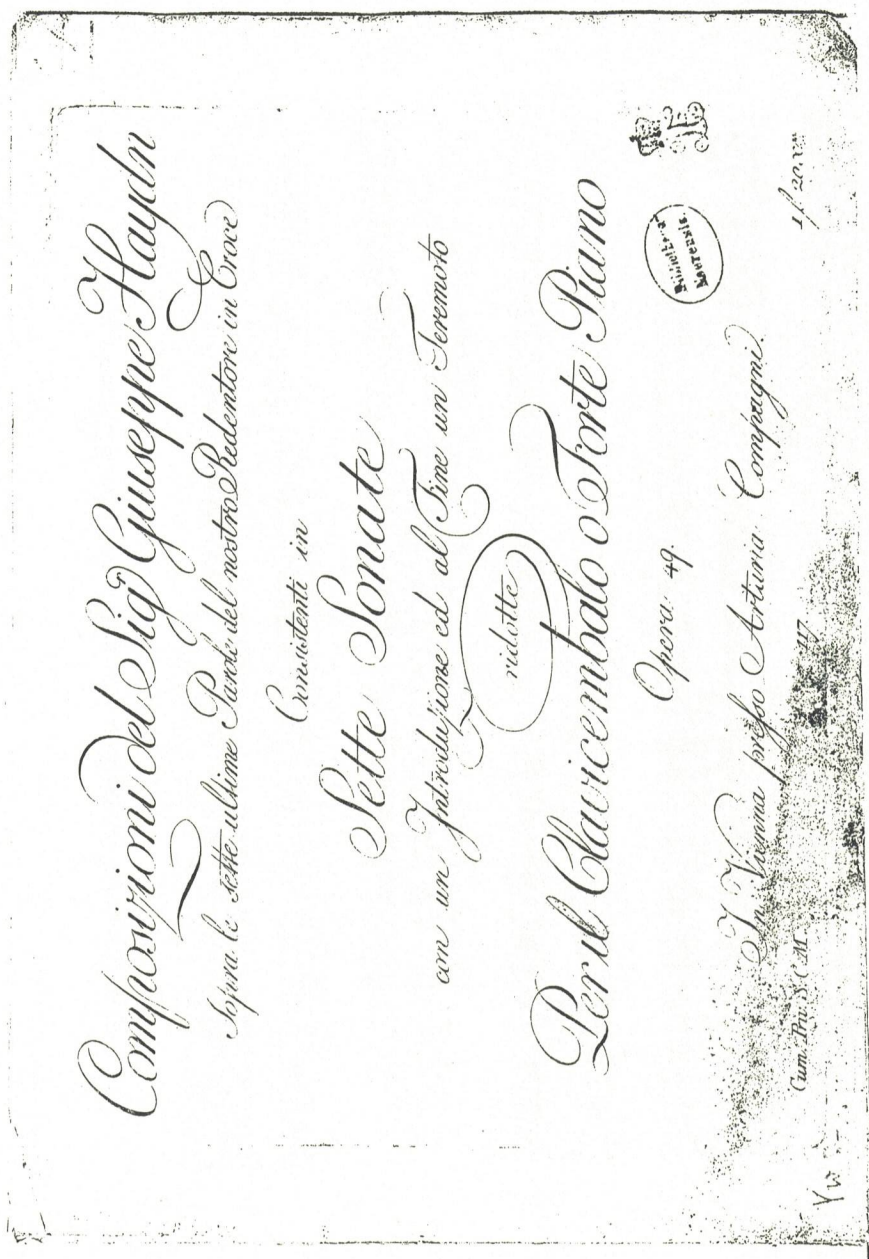
Der erste Satz des wegen seines Finales schon erwähnten Klaviertrios Hob. Nr. 19 im Tempo Andante 2/4 besteht wieder aus Doppelvariationen, die erste und dritte in g-Moll, die zweite und vierte in G-Dur. Der vierten Variation wird noch „attacca subito“ ein Presto 6/8 in G-Dur anhängt, von dem man zweifeln kann, ob es eine fünfte Variation oder ein eigener Satz ist. Welch ein Unterschied zwischen dem sehnsüchtigen Mollanfang des Satzes und seinem fröhlichen Presto-Schluss!

Meine beiden letzten Beispiele lassen von dem Optimismus anderer Doppelvariationen Haydns wenig oder nichts mehr erkennen. Die beliebten Klaviervariationen in f-Moll Hob. XVII:6 vom Jahre 1793 entfalten sich in dreimaligem Wechsel von f-Moll zu F-Dur auf der Grundlage zweier Themen. Wenn das f-Moll-Thema zum vierten Mal erscheint, in seiner ursprünglichen Form, bricht es kurz vor dem Ende überraschend ab, und nach einer Pause setzt stockend und zögernd eine leidenschaftliche, wie improvisierte Phantasie ein, die die Form zu sprengen scheint, aber schließlich zu dem f-Moll-Thema zurückkehrt, um es in variiert und ausgeweiteter Gestalt zu Ende zu führen, ohne dass eine Dur-Variation folgt. Haydn begnügt sich in den piano und pianissimo zu spielenden Schlusstakten mit einer sanften Dur-Aufhellung mittels der picardischen Terz und dem wiederholten Anschlagen der leeren Oktave in hoher Lage.

In den rondoartigen Doppelvariationen, die den ersten Satz des 1795 entstandenen Klaviertrios Hob. Nr. 31 bilden, wird am Schluss sogar die Andeutung eines Dur vermieden. Der Satz beginnt mit einem Thema in es-Moll. Dann folgt ein kontrastierendes Thema in Es-Dur. Nach einer erweiterten Wiederholung des ersten Themas in es-Moll bringt der zweite Dur-Abschnitt als besondere Steigerung ein neues Thema in feierlichem H-Dur, der Untermediante von Es-Dur. Nach einer Überleitung folgt die

letzte Variation; sie erklingt wieder in der Anfangstonart es-Moll, die uns mit den abschließenden Akkordwiederholungen derart eingehämmert wird, dass wir das Walten eines unentrinnbaren Schicksals zu empfinden glauben. Die Lösung der Spannung bleibt dem anschließenden Es-Dur-Finale vorbehalten.

Auf das Spannungsverhältnis in der Aufeinanderfolge von zwei Sätzen eines Werkes kann ich allerdings, wie eingangs erwähnt, in dem begrenzten Rahmen dieses Referates ebenso wenig eingehen wie auf den Moll-Dur-Dualismus auf kleinstem Raum. Ebenso unberücksichtigt bleiben Satzformen, die zwar das Tongeschlecht wechseln, aber regelmäßig zum anfänglichen Moll oder Dur zurückkehren. Ein vertieftes Studium von Haydns Helldunkel-Technik wäre sicherlich lohnend und könnte zu einer Restaurierung der für den heutigen Musiker teilweise schon etwas verblassten Farben seines Werkes beitragen.



Titelseite der Originalausgabe des Klavierauszugs der Sieben Worte
(Exemplar: Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel).

Abb. 3:

This musical score is for a piano and voice piece. It consists of ten staves. The first staff is for the piano, featuring a complex, dense texture of chords and arpeggios. The second staff is for the voice, with a melodic line. The third staff is for the piano, continuing the complex texture. The fourth staff is for the voice, with a melodic line. The fifth staff is for the piano, continuing the complex texture. The sixth staff is for the voice, with a melodic line. The seventh staff is for the piano, continuing the complex texture. The eighth staff is for the voice, with a melodic line. The ninth staff is for the piano, continuing the complex texture. The tenth staff is for the voice, with a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The page number 117 is visible at the bottom right.

Seite 7 der Originalausgabe des Klavierauszugs der Sieben Worte

Abb. 4:

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 115 to 117. The piano part is written in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score features complex piano textures with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The voice part consists of a single melodic line with some rests. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). A fermata is placed over a piano chord in measure 116. The page number 117 is at the bottom right.

Seite 8 der Originalausgabe des Klavierauszugs der Sieben Worte

Jürgen Brauner

Eine kleine Anmerkung zu dem g-moll-Trio Hob. XV:19. Ich denke, dass da auch übergreifende Beziehungen bestehen zwischen dem letzten Satz, der in der Reprise den überraschenden Wechsel nach Dur bringt, und den Doppelvariationen im ersten Satz mit ihrem sehr ausgedehnten Schlussteil in Dur. Damit heben sich diese Doppelvariationen übrigens von den anderen, die man kennt, ab. Die zweiteilige letzte Variation in Dur ist sehr lang. Charles Rosen hat, glaube ich, nachgewiesen, dass es fast ein kleiner Sonatensatz ist, der da entsteht. So wird der Impuls für den späteren, überraschenden oder vielleicht nicht so überraschenden Wechsel nach Dur anscheinend schon im ersten Satz vorausgedacht.

Georg Feder

Das sehe ich auch so. Ich habe mich allerdings bewusst beschränkt auf die Geschehnisse innerhalb eines Satzes. Mein Thema würde natürlich viel reicher und aufschlussreicher, wenn man einerseits die Satzfolge und andererseits auch die kleinen Wechsel von Dur und Moll innerhalb weniger Takte oder sogar von Akkord zu Akkord berücksichtigt. Das ist ein sehr großes Stoffgebiet. Dies alles liegt überaus nah und ist trotzdem, glaube ich, noch nicht systematisch behandelt worden.

Eva Badura-Skoda

Ich glaube auch, dass es noch nicht ausreichend behandelt worden ist. Hoch interessant wäre der Unterschied zwischen Mozart und Haydn in dieser Frage oder der Unterschied zwischen Schubert und Haydn. Das wäre auch eine Studie wert.

Georg Feder

Bei Mozart denkt wohl jeder an die e-Moll-Violinsonate (KV 304), die im Finale die wunderbare E-Dur-Episode hat, und bei Schubert an Dur-Aufhellungen wie im ersten Lied der „Winterreise“, bei denen Hans Joachim Moser, den man in der Musikwissenschaft kaum noch nennt, von der „Beleuchtungsregie“ gesprochen hat. Nur ist dieser Ausdruck, glaube ich, aus der modernen Bühnentechnik genommen und insofern anachronistisch, während Helldunkelmalerei ein historischer Ausdruck ist und auf Haydn vielleicht eher angewendet werden kann.

James Webster

Sie haben die f-Moll-Variationen unter den Werken erwähnt, die optimistische Tendenzen nicht ausführen, sondern in Moll bleiben. Dann haben Sie die Picardie-Terz am Ende vor dem Ausklingen mit der Oktav erwähnt. Was bedeutet das in Betreff des Moll-Dur-Verhältnisses?

Georg Feder

Es ist Dur, das nach einem längeren Abschnitt in Moll eine Aufhellung sanfter Art bringt. Der Schluss der f-Moll Variationen hat nicht die Brillanz, den sieghaften Gestus mancher Doppelvariationen, die mit einer richtigen Dur-Variation schließen wie etwa die Sinfonie Nr. 103 „mit dem Paukenwirbel“, die die letzte C-Dur-Variation mit einer modulierenden Coda verlängert, damit hinterher Trompeten und Pauken das C-Dur besonders triumphierend herausbringen können. Dem gegenüber ist der Schluss der f-Moll-Variation trotz der Aufhellung nach Dur vermittels picardischer Terz ein verhaltener Schluss.

Caryl Clark

Noch ein kleiner Punkt. Der Schluss von „Infidelity“ ist vielleicht optimistisch, aber in „Ariadne auf Naxos“, auch in f-Moll, ist er nicht optimistisch, es bleibt dunkel.

Georg Feder

Der Hinweis auf „Ariadne“ zeigt, dass es bei Haydn auch Sätze gibt, die durchaus keinen optimistischen Schluss anstreben. Er kann es eben auch ganz anders machen, und ich vermute fast, in dem Klaviertrio es-Moll Nr. 31 wollte er einmal deutlich zeigen, dass es nicht immer gut ausgehen muss.

Eva Badura-Skoda

In „Ariadne“ ist der Schluss in der einen Quelle in Moll und in der anderen in Dur; welcher ist der richtige?

Georg Feder

Ich muss sagen, dass diese unvermittelte Dur-Terz mir dermaßen grell im Ohr klingt, dass ich kaum glauben kann, dass Haydn das wirklich

gemeint hat, oder wir sind noch nicht reif genug, diese Feinheit begreifen zu können. Der Mollschluss erscheint mir persönlich als der einleuchtendere.

Eva Badura-Skoda

Mir auch.

