

Georg Feder (Leitung)

Abschlussdiskussion

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. 157 – 172.

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.

Abschlussdiskussion (Leitung: Georg Feder)

Georg Feder

Nach interessanten Referaten und Diskussionen kommen wir nun zur Abschlussdiskussion, in der wir den einen oder anderen Punkt, der vielleicht nicht genügend besprochen wurde, wieder aufgreifen, aber auch neue Fragen diskutieren können. Ich habe mir Mehreres notiert: Erstens den Gedanken der Entwicklung, des Fortschritts, der Evolution. Vielleicht ist noch das eine oder andere dazu zu bemerken. Zweitens die Frage der aufführungspraktischen Freiheiten, die im Zusammenhang mit der Klaviermusik gelegentlich als selbstverständlich erwähnt wurden, während sie meiner Ansicht nach zu diskutieren sind. Drittens die historische Kritik an der Authentizität von Klavieren und Orgeln, die in Zusammenhang mit Haydn gebracht werden, in ihrem Verhältnis zu dem Festspielgedanken und zu den Bemühungen um die Lebendigerhaltung und Vertiefung des Verständnisses der Werke Haydns. Viertens die Frage nach der ästhetischen Qualität der Eingriffe des Verlegers in den schottischen Volksliedbearbeitungen. Ich bitte Sie aber, aus ihren eigenen Eindrücken noch Themen zu erwähnen, die im Rahmen der uns zu Verfügung stehenden Stunde angesprochen oder weiterbesprochen werden sollten.

Ich möchte mit der historischen Kritik anfangen, weil sie eigentlich das umfassendste Thema ist. Denn wenn man die Orgel kritisiert und den Walter-Flügel, kann man natürlich auch Baulichkeiten kritisieren, die sich auch im Laufe der Zeit verändert haben. Ist das Ambiente noch so, wie es war? Wenn ich zurückblicke auf das erste Mal, als ich nach Eisenstadt kam, 1961, glaube ich, und meine damaligen Eindrücke vergleiche mit dem Eisenstadt, das ich heute sehe, so kann ich bereits beträchtliche Unterschiede feststellen. Und wenn wir alte Bilder betrachten von Orten, Gebäuden, Schlössern usw., haben wir doch gewöhnlich das Erlebnis, das sich seit dem Moment, als diese Bilder geschaffen wurden, recht viel verändert hat. Ist der Genius loci trotzdem noch anwesend? Das ist eigentlich die Frage. Welchen Wert hat das Materielle, das wir greifen, das wir sehen können, im Verhältnis zu dem, sagen wir Spirituellen, das mit unserem Erleben verbunden ist? Vielleicht kann es an einem Ort wie diesem in Bezug auf Haydn stärker sein, als wenn ich mich in einer ganz fremden Umgebung befinde. Haydn ist in diesem Schloss zeitweise aus- und eingegangen. Er hat mit seiner Kapelle hier musiziert. Ich erinnere mich, wie überrascht ich war, als ich zuerst im Aachener Münster stand. Karl der Große war sozusagen gegenwärtig, aber es hing da ein Plan, der zeigte, welche Steine noch aus der Zeit Karls des Großen stammen. Die

Form war immer erhalten geblieben, nur die Steine hatten sich größtenteils geändert. Das berührt auch die Fragen der Interpretation, nicht wahr? Wie viele von den originalen Details, wenn wir diese mit den Steinen vergleichen wollen, sind noch da, und wie viele Steine sind an ihre Stelle gesetzt worden? Und immer an die richtige? Und haben sie alle noch die Farbe der ursprünglichen Steine?

László Somfai

Das ist natürlich ein faszinierendes Thema. Gott sei Dank geht unser Thema, Haydn und das Klavier, in eine andere Richtung. Wir alle wissen, dass die Klaviermusik, die hier entstand, eigentlich nicht so sehr für Fürst Esterházy, sondern für Studenten und später für den ‚Export‘ geschrieben war, also für Wien und über Wien hinaus für Europa. Und wie Sie und Sonja Gerlach erforscht haben, hat Haydn seine Symphonien nicht vom Cembalo aus, sondern mit der Geige in der Hand dirigiert. Der Klaviermusik kommt also eine spezifische Rolle zu.

Ulrich Leisinger

Ich würde Herrn Dr. Reicher mit seiner Stellungnahme von heute morgen recht geben wollen, dass es sehr darauf ankommt, so viel es geht von dieser Aura einzufangen. Ich persönlich habe das lange nicht geglaubt, hatte aber am Bacharchiv Leipzig in diesem Sommer die Gelegenheit zu sehen, wie die ganze Welt nach Leipzig pilgerte, um den 250. Todestag von Johann Sebastian Bach zu erleben, und wie viele Hunderte und Tausende enttäuscht waren, dass sie nicht an der Aufführung der h-Moll-Messe an Bachs Sterbetag in der Thomaskirche teilnehmen konnten. Die Thomaskirche sieht heute ganz anders aus als zur Bachzeit, und trotzdem ist es das einzige, was wir haben. Wir haben noch nicht einmal ein Bild aus der Bachzeit. Daher ist es durchaus legitim zu sagen: Das ist der Zustand. Aber wir sollten die Leute in ihrem Glauben bestärken, dass dies der authentischste Ort ist, den wir im Augenblick aufweisen können.

Georg Feder

Dieser Gedanke nähert sich einem Kompromiss, den man suchen muss. Nur kann ich mich nicht recht damit anfreunden, Menschen die Unwahrheit zu sagen oder die Wahrheit zu verschweigen. Angewandt auf einen konkreten Fall, z. B. die Bergkirche, muss ich ja nicht unbedingt sagen: Die Orgel, auf der heute gespielt wird, ist die Orgel, auf der Haydn gespielt hat. Aber ich kann doch wahrheitsgemäß behaupten, dass dies

die Bergkirche ist, in der Haydn seine „Harmoniemesse“ uraufgeführt hat. Ich habe mir immer gewünscht, dass es eine fundamentale Publikation über Eisenstadt gäbe, die alle topographischen Einzelheiten, die mit Haydn in Beziehung stehen, genau dokumentieren würde. Ich glaube, als ich zuerst in Eisenstadt war, stand hinter der Bergkirche noch das Musikergebäude, in dem Haydn möglicherweise, es ist nicht ganz sicher, anfangs gewohnt haben könnte. Schon seit Jahren steht das Gebäude nicht mehr. Es gibt in Eisenstadt nun erfreulicherweise die Haydnfestspiele, die Internationale Haydnstiftung, es ist ein Haydn-Zentrum entstanden. Vielleicht sollte einmal überlegt werden, ob eine Dokumentation mit realer Bestandsaufnahme und ergänzenden historischen Bildern nicht ein wichtiger Beitrag zur Haydn-Biographie, aber auch zur Pflege des Haydn-Gedankens in Eisenstadt sein könnte.

Walter Reicher

Es steht sogar in der Stiftungsurkunde der Haydnstiftung, dass einmal eine Haydn-Topographie gemacht werden soll. Es müssen viele dazu beitragen, um sie zu verwirklichen. Wir haben momentan eine Vision oder einen Traum. Das Jahr 2009 wird wieder ein großes Gedenkjahr sein, der 200.Todestag von Haydn, und nachdem wir gesehen haben, was in Weimar los war, der Kulturhauptstadt im vorigen Jahr, sind wir jetzt gerade auf dem Weg, Kulturhauptstadt für das Jahr 2009 zu werden. Die Chance ist gar nicht so schlecht, weil die Europäische Union nämlich beschlossen hat, diesen Titel nicht mehr frei zu vergeben; vielmehr haben die 15 EU-Länder sich bereits die Jahre bis 2019 aufgeteilt. Und siehe da, das Jahr 2009 fällt genau auf Österreich. Wir wollen das übergreifend mit Ungarn machen. Das wäre ein Meilenstein, ein Anlass zu fragen: Was war einmal? Was ist jetzt? Was könnte, was wird sein? Und eine Topographie wird wunderbar hineinpassen.

Zu meiner Wortmeldung am Vormittag und zu dem Gedanken von der Aura: Was kann die Musikwissenschaft für meine Arbeit (als Intendant der Haydn-Festspiele) und für die Arbeit der Musiker sein? Wie können wir uns hier gegenseitig helfen, gegenseitig befruchten? Ich sehe, dass es viele Erkenntnisse gibt, die bekannt gemacht werden müssen, auf die wir zurückgreifen können und die wir bestmöglich zu verwerten suchen. Wir wollen unser Publikum ja nicht belügen, sondern bestmögliche Veranstaltungen bieten. Bitte erwarten Sie sich nicht von den Veranstaltern, von den Musikern und von dem Publikum, dass sie gleich alles auf einmal umsetzen und gleich alles auf einmal verstehen. Manchmal muss man behutsam sein. Ich kann einem Kind auch nicht gleich alles im ersten Lebensjahr erklären. Ich muss warten, bis die Jahre dazu kommen.

Ein Beispiel, wie ich selbst gelernt habe, mit dieser Sache umzugehen: Ich bin sehr dankbar, dass sich jetzt allgemein durchgesetzt hat, dass die Sinfonien ohne Cembalo gespielt werden, und nicht nur, weil es auch meinen persönlichen Geschmack trifft. Es ist von der Musikwissenschaft gekommen und gängige Meinung geworden. Aber andererseits, wenn ich mich daran gehalten hätte, was die gängige Meinung in der Musikwissenschaft über die Haydn-Opern ist, dann hätten Sie gestern Abend die Aufführung von „L'incontro improvviso“ nicht erlebt. Denn hier haben wir uns, trotz der schlechten Meinung über die Haydn-Opern, die noch in sehr weiten Kreisen der Musikwissenschaft vorherrscht, entschieden, sie hier zu zeigen, wobei 1994 das erste Jahr war, aber vorbereitet im Jahre 1988 mit einem Symposium. Das war ein erster Meilenstein. Darauf aufbauend haben wir weitergedacht. So viel jetzt zu dem, was wir als Veranstalter beitragen. Um auf das Klavier zurückzukommen, überlege ich jetzt ganz stark, ob wir in Zukunft hier (im Empiresaal) noch mit einem modernen Flügel Konzerte machen sollen, oder ob wir uns nicht ein Hammerklavier anschaffen, weil die Dimension, glaube ich, besser für ein Hammerklavier geeignet wäre, oder ob wir vielleicht beides hier haben sollten. Also das ist eine Auswirkung dieser letzten zwei Tage.

Georg Feder

Es ist sehr erfreulich, dass die Haydnstiftung eine Topographie im Auge hat. Ich würde denken, dass auch eine Mitarbeit von musikhistorischer Seite sinnvoll wäre, denn es werden im biographischen Schrifttum manche Örtlichkeiten genannt, bei denen sicher auch die Festspielbesucher gerne wissen möchten oder erklärt bekommen würden, wo das war und was da los war. Ein Beispiel: 1797 wurde in Anwesenheit des Erzherzogs Joseph, des Palatins von Ungarn, im kleinen Saal des Schlosses das Kaiserquartett zum ersten Mal aufgeführt. Ich nehme an, der kleine Saal, das war dieser hier. Das wäre bei Führungen vielleicht ein ganz interessanter Hinweis. Natürlich müsste man wissenschaftlich erhärten, dass die Bezeichnung „kleiner Saal“ wirklich für diesen galt. Der große Saal war eindeutig drüben der Haydn-Saal. Oder Haydn lud Freunde zum Souper in das Gasthaus zum Engel ein. Ja, wo war denn das Gasthaus zum Engel? Ich habe mir einmal sagen lassen, das war das heutige Haus der Begegnung; ich weiß nicht ob es stimmt, würde es aber gerne wissen.

Margret Weitensteiner

Musikwissenschaftler möchten das gerne wissen, denen brennt das auf den Nägeln. Ich meine, man muss einmal den Standpunkt, von dem aus

man das betrachten will, klären. Wenn Musikwissenschaftler sich um die Topographie bemühen, dann ist das sicher wichtig und gut, aber der Durchschnittsbesucher hier, dem geht es doch mehr um das eben angesprochene spirituelle Erlebnis. Es sind doch Wallfahrtsorte, Eisenstadt oder Leipzig, und da stehen andere Dinge im Vordergrund.

Georg Feder

Ja, das kann man so sehen. Das ganze Ambiente ist das wichtigste, das gebe ich gern zu. Aber ich glaube, dass der gewöhnliche Besucher bei entsprechenden Führungen sich auch gerne Anekdotisches, das mit den bestimmten Lokalitäten verbunden ist, erzählen lässt. Selbst wenn es nicht jeden Besucher interessieren sollte, so wäre es doch, wenn es den historischen Tatsachen entspricht, im Großen und Ganzen ein Gewinn.

Caryl Clark

It is also important, I think, to know – I've just been doing a little bit of reading at the Landesbibliothek the two days I've been here – that you would be leaving Freistadt Eisenstadt to go to the Bergkirche. Die Grenze ist zwischen hier und dort. In the 18th century Eisenstadt was actually three different areas: Schlossgrund, Freistadt Eisenstadt und jüdisches Viertel oder Unterberg. So I think it's very interesting to know where you are in the city in 18th century terms.

Walter Reicher

Als Haydn sein Haus kaufte, das jetzt das Haydn-Museum ist, befand es sich nicht auf Fürstengrund, sondern gehörte zur Freistadt Eisenstadt. Aber er ist nie Bürger von Eisenstadt geworden, im Verkaufvertrag steht nämlich: „der hier possessionierte fürstliche Kapellmeister“, das heißt, er hat nur etwas besessen, war aber nicht Bürger von Eisenstadt.

James Webster

Ich wollte diesem Thema nur kurz hinzufügen, dass in dem Maße, als das Interesse an Haydn wächst, es mehr Interesse für solche Details seines Lebens geben wird. Bei Beethoven z. B. gibt es in vielen Bibliotheken im Katalog ein Schlagwort, Beethoven – „houses and haunts“, also etwa Wohnungen und Stätten. Es gibt Dutzende von Büchern und Eintragungen unter diesem Schlagwort. Und wenn man in Wien herumgeht, trifft man auf Schritt und Tritt Tafeln, die angeben, dass Beethoven hier in

diesem oder jenem Jahr gewohnt hat. Es gibt reges Interesse dafür. Und ich kann mir denken, dass das auch einmal für Haydn der Fall sein wird.

Georg Feder

Mich hat immer die Frage interessiert: Wo hat Haydn gewohnt? Das ist gar nicht so gut dokumentiert, wie man es sich wünschen würde. In den letzten Jahren, in denen er Eisenstadt besuchte, hat er, mindestens ganz zum Schluss, im Schloss gewohnt. Das geht aus den Tagebüchern von Joseph Carl Rosenbaum und aus einem vor einigen Jahren veröffentlichten Brief von Franz Anton Hoffmeister hervor, der ihn zum Frühstück im Schloss besuchte. Man sollte von zwei Seiten das Ziel einer Topographie anstreben: von dem, was man baulich noch vorfindet, und von dem, was dokumentarisch bezeugt ist, und beides nach Möglichkeit zusammenführen oder wenigstens versammeln.

Ich würde gern die aufführungspraktische Rekonstruktion noch einmal ansprechen und fragen, ob eigentlich alle Fragen, die mit Haydns Klaviermusik zusammenhängen, die nicht zuletzt von Herrn Somfai ausführlich behandelt worden sind, ob sie eigentlich abschließend geklärt sind, oder ob man sich noch weiter darum bemühen muss. Ich nenne die Frage der Verzierungen, weiter Takt und Tempo, natürlich auch die Frage des Instrumentes, die Frau Professor Badura-Skoda besonders am Herzen liegt. Ist auf diesen Gebieten alles geklärt?

Engelbert Eichner

Ich hätte eine Frage und von interpretatorischer Seite, weil ich selber auch Musiker bin. Mich würde interessieren, ob man, wenn man daran geht, Haydn-Sonaten oder andere Klavierstücke von Haydn aufzuführen, versuchen sollte, möglichst nah an das authentische Klangbild wie zu Haydns Zeit heranzukommen, das heißt, ein Klavier zu finden, das in etwa dem entspräche, worauf Haydn eventuell gespielt haben könnte. Muss man dann Bücher lesen, worin von Wissenschaftlern beschrieben wird, welche Verzierungsmöglichkeiten aktuell gegeben sind, und sich dann noch einmal persönlich darüber Gedanken machen, was ästhetisch zu diesem Werk passt? Oder lässt es der Notentext auch zu, dass man von einem modernen Standpunkt an das Werk herantritt und nicht versucht, eine Situation wieder herzustellen oder zu konservieren, wie sie einmal gewesen ist? Hat man als Künstler auch das Recht, Haydn auf einem modernen Instrument zu spielen, andere Verzierungen zu machen, wie Haydn sie vielleicht nicht gemacht hätte? Man muss bedenken, dass Haydn ja auch Musiker war und viel experimentiert hat und dass er si-

cherlich auch seine Freude daran hätte, wenn heute Künstler ebenfalls mit seiner Musik versuchen, neue Wege zu finden und weiter zu entwickeln.

László Somfai

Kurz, da das Thema zu lang ist. Ich glaube, es sind zwei Faktoren, über die man gründlich nachdenken soll. Erstens die Frage des Instrumentes und zweitens: Wissen wir genau, was wir lesen? Zuerst das zweite. Es herrscht eine große Ungewissheit, sogar unter Musikern, sogar unter Haydn-Forschern. Was ist was? Ob Haydn ein Stück für Kenner geschrieben oder ob er Verzierungen so ausgeschrieben hat, als hätte ein Kenner das improvisiert aufgeführt? Natürlich werden alle schnell finden, dass in einem langsamen Satz eine Kadenz ausgeschrieben ist, aber anderes ist nicht so einfach, wie man denkt. Dazu braucht man einen Wegweiser. Das sind solche Bücher. Das andere ist das heikle Thema des Instruments. Ich glaube, wie es von Professor Mertin zitiert wurde: Der größte Lehrer eines Instrumentalspielers ist das Instrument. Bahnbrechende Musiker wie Paul Badura-Skoda, Malcom Bilson und sein Schülerkreis haben mit dem Instrument sehr ernst experimentiert. Vom Instrument kann man vieles lernen. Dann kommt man natürlich zu der Frage, ob ich das Gelernte dem modernen Instrument anpassen oder Haydn auf dem Hammerklavier spielen soll.

Harald Haslmayr

Ein Beispiel aus der Hörerfahrung vor mehr als zehn Jahren: Mozarts A-Dur-Klavierkonzert mit Friedrich Gulda, riesiger Applaus. Und dann kommt Gulda, Abbado hereinzerrend, noch einmal auf die Bühne und wiederholt den berühmten zweiten Satz, und Gulda hat kaum eine Note von Mozart gespielt, sondern alles frei improvisiert, und ich hatte das Gefühl, er war Mozart in diesem Fall näher als bei der eigentlichen Aufführung, und zwar deshalb, weil die Erinnerung an den zweiten Satz noch im Raum stand. Das ist die Spannweite, die man, wenn man Gulda ist, erreichen kann. Wenn Sie die neuen Bach-Cello-Suiten von Yo-Yo Ma kaufen, steht oben „Yo-Yo Ma inspired by Bach“. Ich habe mir die CD angehört. Es kommen nicht etwa Schlagzeuge oder Instrumente hinzu, es ist der reine Notentext, aber er schreibt hin: inspiriert von Bach, weil er weiß, es ist eben nicht Bach, sondern das, was e r spielt.

Eva Badura-Skoda

Es gibt ein berühmtes Brief-Zitat von Schumann, in dem er sagt: „Er [Liszt] spielte von den Noveletten, .. dass es mich ganz ergriff. Vieles anders als ich's mir gedacht, immer aber genial...“ Ich glaube trotz allem, dass im Haydn-Stil gespielt die Haydn-Sonaten den größten Eindruck machen können, aber sie müssen inspiriert gespielt sein, das ist ganz klar. Es muss sie möglichst ein großer Künstler spielen. Dasselbe übrigens in Bezug auf die Klaviere. Ich bin überzeugt, wenn ein Künstler im 18. Jahrhundert in einen Saal kam und die Wahl von Clavieren verschiedener Art hatte, also etwa ein wunderbares Cembalo und ein schlecht gepflegtes Hammerklavier, er wohl das Cembalo gewählt haben wird. Anders gesagt: Ob man im 20. Jahrhundert „Steinwaykünstler“ oder „Bösendorferkünstler“ ist: Wenn diese Instrumente zufällig nicht gut gepflegt sind und daneben steht ein herrlicher Yamaha, dann wird ein Künstler den Yamaha spielen. Also ich glaube, dass man da etwas mehr Freiheit geben sollte.

Georg Feder

Ich finde es wohlthuend, von Ihnen zu hören, dass man nicht eingeschworen sein muss auf ein bestimmtes Instrument, um der Musik gerecht zu werden. Meine persönliche Meinung ist, dass manchmal ein gewisser Materialismus in der Auffassung der Aufführungspraxis vorherrscht, der in erster Linie die Instrumente sieht. Natürlich, die Interpretation kommt oft nicht zu kurz, aber die Interpretation hängt nicht so stark von dem Instrument ab, wie es manchmal dargestellt wird. Wenn man auf einem modernen Flügel das Pedal nur äußerst sparsam gebraucht, dann kommt man im Klang dem Fortepiano nah. Wenn man freilich von dem Pedal ausgiebig Gebrauch macht, dann kommt der angeblich so breite Klang des modernen Instrumentes zustande.

László Somfai

Sie wollen mich nicht provozieren, hoffe ich. Ganz kurz zwei Sachen. Erstens habe ich verschiedene große Künstler getroffen, die mit einem Instrument nicht zufrieden waren, da ihr Kopf, ihre Musikalität vom Instrument anderes erwartet hatte, und darauf hat das angeblich authentische Instrument nicht richtig geantwortet. Warum ich trotzdem so sehr wünsche, dass junge Musiker alte Instrumente spielen und ausprobieren, ist folgendes: Wenn man bei Haydn nicht vollgriffig, mit voller Energie und Gefühl bestimmte Dinge spielt, sondern vorsichtig – Sie wissen was ich meine – dann ist das nicht mehr Haydn. Also ich genieße sehr, was András Schiff macht, der so wunderbar Dinge nachahmt; aber das ist ein bisschen stilisiert und damit bin ich nicht so zufrieden.

Caryl Clark

It seems to me that we have reached the stage where a lot of people believe that early music can only be performed on early instruments and this has removed a lot of composers from the public platform. So for instance very few people would dare to play Bach on a concert grand in their piano recital. What is important for me is not so much what instrument but does the performer understand what the instrument was able to do. A knowledge of early music and early instruments is very valuable, and even the experience not necessarily in public but a private experience of actually playing a forte piano and knowing what the touch is like and knowing what the pedalling and what you are able to do with knee levers or foot pedals or what ever. An astute and musical performer can then take that experience to the concert grand and try to emulate the articulation and the touch and the Klang. I think Prof. Feder was really more or less saying that (if I understood him correctly). So more important for me is the authenticity of the performance style rather than whether one is playing on a Schanz or Graf or a Bösendorfer or a Steinway.

Otto Biba

Nach meiner Erfahrung gibt es namhafte Pianisten, die in der Öffentlichkeit ausschließlich auf modernen Flügeln spielen, die aber zu mir in die Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde kommen und fragen, ob sie einmal auf einem Hammerflügel spielen dürfen, und dann drei, vier Stunden auf dem Hammerflügel spielen und sagen, sie lernen ungeheuer viel daraus für ihr Spiel auf dem modernen Flügel. Und dieses Lernen bedeutet für jeden etwas anderes. Darunter sind auch Pianisten, die dann in ihren Büchern schreiben: Ein Hammerflügel ist etwas unvollkommenes und wir sind froh, dass das überwunden ist und dass wir auf denen nicht mehr zu spielen brauchen. Aber zu Studienzwecken, zur Auseinandersetzung mit der Musik, für die Interpretation dieser Musik ist ihnen der Hammerflügel eine Hilfe. Wir müssen den Pianisten ja nicht missionarisch zum Hammerflügel bekehren, denn wenn er ihn nicht aus Überzeugung spielt, wird das ohnehin keine gute Interpretation, und er wird am Steinway die bessere Interpretation bringen. Aber er hat sich mit dem Instrument, für das die Musik geschrieben wurde, auseinandergesetzt und hat da Erfahrungen gesammelt, die er auf ganz subjektive Art, dies ist zu unterstreichen, in seine Interpretation auf dem modernen Flügel einbringt.

Jürgen Brauner

Ich denke, es hängt auch von der Größe des Raumes ab. Wenn ich eine Sonate im Münchner Gasteig spiele, dann ist ein Hammerklavier wirklich unpassend, und deswegen ist es allein schon aus Gründen des Raums durchaus legitim, eine Mozart- oder Haydn-Sonate z. B. auf einem Steinway zu spielen. Was ich ablehne, ist der Versuch, auf dem modernen Instrument einen anderen Klang zu imitieren, z. B. einen Cembaloklang oder einen Hammerklavierklang. Ich denke, man sollte schon versuchen, wenn man auf einem modernen Instrument spielt, die Möglichkeiten dieses Instrument auszureizen, ohne natürlich die Musik zu vergewaltigen. Es ist sicherlich eine Gratwanderung, aber es gibt sehr viele gute Beispiele für gelungene Gratwanderungen.

Ulrich Leisinger

Wir hatten in den vergangenen Tagen durch Frau Moser verschiedene Vorführungen, die uns gezeigt haben, wie schwierig es ist, auf dem modernen Flügel Haydn zu interpretieren. Sie hat das etwas plakativ gemacht und gezeigt, wie mulmig ein Bösendorfer klingen kann. Und genau an der Stelle muss dann der Interpret ansetzen und sagen: Wenn ich es so spiele, wie ich es gewohnt bin, dann kommt ein Klangergebnis heraus, mit dem ich nicht zufrieden sein kann. Deshalb muss ich an meinem Anschlag arbeiten. Das Bassregister klingt beim modernen Flügel schon sehr laut. Hier muss der Interpret korrigierend eingreifen. Der Interpret muss z. B. – bei Mozart hat man ja Fälle, bei denen die Melodie sehr tief liegt und dann noch die Begleitung darunter ist – höllisch aufpassen, dass er das nicht so spielt wie Chopin oder Brahms oder Rachmaninov.

Eva Badura-Skoda

Ein Beispiel dazu ist die a-Moll-Sonate von Mozart, wo volle Akkorde mit vier Noten im Bass auf modernen Flügeln nicht klingen und mein Mann deswegen mindestens eine Note auslässt, damit es nicht so mulmig klingt. Da muss man sich also wirklich, wie Sie sagen, anpassen. Ich gebe Ihnen auch ganz recht, im Gasteig oder in einem großen Konzerthausaal mit einem alten Hammer-Flügel anzukommen, ist einfach nicht passend.

László Somfai

Ich erinnere mich noch daran, dass wir in Washington beim Haydn-Fest ein Gespräch hatten, wo vom Instrumentarium im Ensemblespiel gespro-

chen wurde. Man war für moderne Instrumente, das heißt Mischform. Für mich ist es aber nicht so ideal, wenn man auf Hammerklavieren zusammen mit einer modernen Flöte und einem modernem Cello spielt. Ich glaube nicht, dass das eigentlich eine Balance hat.

Caryl Clark

Es wäre sehr schön, wenn Adam Fischer hier wäre, denn seine Musiker spielen moderne Instrumente. Aber es klingt so frisch und neu. Ich bin begeistert. Und hier im Haydnsaal ist die Akustik sehr gut.

Marjorie E. Rycroft

I am a string player and have some experience of playing the baroque cello and it is very useful for adapting bowing styles and fingering styles and positions. So one can play a modern cello in a baroque way depending on the kind of bow one uses and the kind of bow strokes and perhaps even the manner of holding the bow. Although it is not a baroque bow, you can still get the feeling of playing the bow. Being able to play, or having experience of playing an old instrument, can help you transfer to a modern one. So you know the kind of sound that the older instruments would have been able to produce.

James Webster

Die Aufführungspraxis bezieht sich nicht nur auf das Materielle, also auf die Instrumente, sondern auch auf die Frage, wie es gespielt wird, das heißt z. B. auf die Artikulation, das Verstehen von schwerem und leichtem Takteil und von schwerem und leichtem Takt im Sinne des 18. Jahrhunderts, soweit wir das rekonstruieren können. Und in der Hinsicht kann man sogar ohne viel Erfahrung auf Haydn-Instrumenten viel machen, wenn man sich nur ein bisschen in den Sinn der Musik hinein-denkt. Ich glaube, das ist zum Teil der Grund, weshalb die österreichisch-ungarische Haydn-Philharmonie so gut klingt, obwohl sie auf modernen Instrumenten spielt. Besonders Malcom Bilson, dessen Name öfters genannt worden ist, hat in den letzten Jahren hervorgehoben, dass das richtige Verstehen oder Lesen der Musik, wie er sagen würde, fast noch wichtiger ist als das Instrument. Und das gehört zum Teil in den Bereich des Geistigen, das Sie, Herr Feder, schon angesprochen haben. Ich glaube, das ist sehr wichtig.

Es gibt genug Ensembles auf historischen Instrumenten, die die historischen Instrumente im falschen Geist spielen und die das ganze Thema in Verruf bringen, weil sie nur das Material sehen und nicht dessen adäquate Verwendung. Als Zuhörer muss ich absolut unzufrieden damit sein, und ich verstehe jeden im Publikum, der sagt, so will ich es nicht haben, und dann alle Ensembles in einen Topf wirft. Viel wichtiger als das Materielle, das sieht man an diesen Ensembles, ist für eine überzeugende Interpretation natürlich das Geistige.

Georg Feder

Ich glaube dieser Grundsatz ist wirklich der wichtigste, obwohl der andere Gesichtspunkt, das Studium der Instrumente – das haben mehrere Diskussionsbeiträge ergeben – wertvolle Anregungen geben kann für eine richtige geistige Interpretation des Notentextes. Nach meinem Empfinden gehört vor allem bei der historischen Interpretation und gerade im Falle Haydns eine gewisse Bescheidenheit dazu, ein Hineinhören in die Musik, in die Melodien, in den Rhythmus, in die Pausen, und nicht ein Aufzwingen von irgendeinem Interpretationswillen, der ein subjektives Moment hineinbringt. Da gibt es z. B. sehr häufig Interpretationen, bei denen der Interpret meint, er müsse Haydns Pausen dehnen oder er müsste vor dem Doppelstrich eine längere Zäsur machen. Das mag pädagogisch ganz nützlich sein für Anfänger, aber für den gebildeten Hörer ist es nur ärgerlich. Denn der Reiz der Musik von Haydn beruht zu einem wesentlichen Teil darauf, dass die Pausen genau gezählt werden, nicht mit einer starren Pedanterie, aber der Puls geht normal weiter ohne irgendwelche Verzögerungen, wenn die Bewegung verebbt, wie das so manchmal bei ihm der Fall ist. Die scheinbare Ratlosigkeit, von der Herr Brauner in seinem Referat sprach („Wie soll's weitergehen?“) kommt durch das, was Haydn notiert hat, vollkommen zum Ausdruck. Jedes Ritardando zerstört die Wirkung, und die Pause muss genau gezählt sein, um so wirksamer ist dann der Einsatz genau auf dem Takteil. Dieser Puls fordert eine gewisse Unterordnung des Künstlers, des subjektiven Künstlerwillens, unter die Struktur des Werkes. Meiner Ansicht nach ist es einer der größten Fehler, der bei sogenannten historischen Aufnahmen gemacht wird, dass der Takt nicht eingehalten wird. Bei den größten Künstlern finde ich dann zu meiner Freude, dass sie es immer tun.

László Somfai

Darf ich noch etwas erwähnen, das uns nicht ruhig schlafen lassen wird. Es sind zwei Tempo- und Artikulationsfragen, die vom Musiker oft gestellt werden, und wenigstens ich habe dafür keine Antwort. Erstens: Wie macht man es, wenn nach dem Menuett das Trio anfängt? Zweitens: Ist es möglich, dass das Trio langsamer gespielt werden darf? Oder was soll ich bei etlichen späten Streichquartett-Menuetten machen, wo das Trio wesentlich langsames Material hat als das Menuett? Was kann ich darauf antworten? Ich weiß nicht, ob man Dokumente findet.

James Webster

Ich würde meinen, Sie haben schon die Antwort gegeben. Wenn das Material, die rhythmischen Gestalten wirklich anders sind, dann, nach den Faustregeln des 18. Jahrhunderts, ist die Möglichkeit und vielleicht die Wahrscheinlichkeit gegeben, dass man es doch in einem anderen Tempo nimmt.

Georg Feder

Eine gewisse Antwort hat Haydn zu ihrer ersten Frage gegeben, und zwar in den Streichquartetten Op. 33, wo er die Trios gar nicht als Trios bezeichnet, ebenso in Op. 50. Das Trio ist dort einfach der Mittelteil des Scherzos bzw. Menuetts; da gibt es auch keinen Zeilenumbruch und keine neue Taktvorschrift, es geht einfach weiter. Damit hat Haydn angegeben, dass es glatt durchgeht, so wie es notiert ist. Ich glaube auch nicht, dass er normalerweise einen Tempowechsel wollte, denn er war doch in den wesentlichen Dingen genau. Wenn ein Tempo sich ändern soll, dann schreibt er das auch vor. Ich gebe allerdings zu: In den allerletzten Streichquartetten ist man geneigt, das Trio etwas romantischer ...

Harald Haslmayr

Gibt es einen Beleg dafür, dass die Reprisen immer eine Spur schneller zu nehmen sind? Die Reprisen sind bei verschiedenen Dirigenten immer eine Spur schneller als die Exposition.

Georg Feder

Es gibt beim Kaiserquartett im zweiten Teil, aber erst gegen Schluss, die Tempovorschrift: bei der Wiederholung schneller. Aber das ist ein Ausnahmefall.

Eine Frage oder Bemerkung hätte ich noch zu den Verzierungen. Es wird als selbstverständlich vorausgesetzt, dass Verzierungen sein müssen. Selten wird darauf hingewiesen, dass Haydn sich verschiedentlich gegen Verzierungen ausgesprochen hat. Er hat z. B. eine Sopranistin, die die „Schöpfung“ sang, dafür gelobt, dass sie ohne jede falsch angebrachte Verzierung genauso gesungen habe, wie es steht. Und er spielte Besuchern, die aus Laibach/Ljubljana zu ihm kamen und die „Paukenmesse“ haben wollten, alle Satzanfänge am Klavier vor, damit sie bei der Aufführung keine falschen Tempi nähmen, und warnte sie, nichts zu verzieren, denn solche Verzierungen dienten nur zur Verunstaltung einer so delikaten Komposition. Nun, das war Vokalmusik, das waren Singstimmen. Trotzdem lassen diese Äußerungen mich persönlich auch in der Instrumentalmusik etwas vorsichtig sein gegenüber freien Verzierungen, die ja oft von recht zweifelhafter ästhetischer Qualität sind.

László Somfai

Man kann Gegenbeispiele nennen, wie dass er im „Ritorno di Tobia“ eine verzierte Fassung geschrieben hat, in einem Werk anderer Gattung, einer anderen Periode, mit ganz langen Dacapo-Arien etc. Man muss mit solchen Haydn-Äußerungen chronologisch ein bisschen vorsichtiger sein.

James Webster

Soloklaviermusik und auch weltlicher Gesang ist eben etwas anderes als eine späte Messe.

Georg Feder

Was den „Tobias“ angeht, so hat sich allerdings heraus gestellt, dass diese Verzierungen, die leider auch als alternative Fassung ihren Weg in die Gesamtausgabe gefunden haben, nicht autograph sind, obwohl sie im Photogramm-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek als Haydn katalogisiert sind. Ernst Fritz Schmid hat die Autorschaft nicht bezweifelt, als er den „Tobias“ herausgab. Ich war damals auch noch nicht so erfahren. Aber ich glaube, niemand kann beweisen, dass das Haydns Autograph ist. Damit ist die Basis, die einzige wirkliche Basis für Haydns Wunsch nach Verzierung, hinfällig.

Eva Badura-Skoda

Wir haben in den letzten 50 Jahren zwei extreme Situationen erlebt. Vor 50 Jahren, als ich das erste Kapitel „Improvised Embellishment“ Mozart

betreffend schrieb, wurde ich sehr angefeindet: Man darf doch keine Note zufügen! Da gab es noch die Mahler-Tradition, da wurden Appoggiaturen nicht gesungen, weil sie nicht da standen. Heute gibt es das andere Extrem. Wenn ich Robert Levin mit Mozartkonzerten höre, auch Gulda, dann sind das nicht „abbellimenti“, also Verschönerungen. Man sollte wirklich, wie Sie sagten, mit Bescheidenheit erst einmal feststellen, ob die Originalversion nicht doch schöner ist.

Harald Haslmayr

Ich habe beide gehört. Und seine [Friedrich Guldas] war besser. Ich rede allerdings von meinem subjektiven Höreindruck.

Georg Feder

Die Diskussion ist lebhaft im Gange und wir könnten sicherlich noch lange weiter sprechen. Doch müssen wir uns an den vorgegebenen Zeitrahmen halten. So möchte ich, mit vielem Dank an alle Beteiligten, die Diskussion abschließen. Nur ist noch ein Wort des Dankes an die Veranstalter zu sagen, die uns eingeladen haben zu diesem schönen Symposium mit seinem so reichen Konzertprogramm einschließlich einer Opernaufführung. Ich fand zusammen mit Herrn Professor Somfai, mit dem ich heute Morgen darüber sprach, dass die Atmosphäre besonders angenehm war und dass dies auch auf das Engagement von Herrn Intendanten Dr. Reicher und seiner verehrten Frau Gemahlin sowie die Hilfsbereitschaft seiner liebenswürdigen und tüchtigen Mitarbeiter, die alles wunderbar organisiert haben, zurückzuführen ist. Ich glaube, ich spreche in unser aller Namen, wenn ich diesen Dank abstatte.

Walter Reicher

Jetzt ist es an mir zu danken. Sie sind von weit hergekommen. Sie haben sich viel Mühe gegeben, viel Zeit geopfert, diese „Haydn-Arbeit“ hier bei uns zu vollbringen. Ich danke Ihnen dafür, dass Sie da waren. Ich freue mich, dass Sie eine angenehme Zeit hatten, dass Sie noch ein bisschen bei uns bleiben und sich vielleicht noch einige Konzerte anhören werden. Ich danke auch für Ihre Disziplin, immer ins Mikrophon zu sprechen, denn wir haben vor, dieses Symposium zu publizieren. Ich hoffe, dass es nicht so lange dauern wird wie der Bericht über das Symposium vom Jahr 1995 über die Symphonik von Joseph Haydn, der erst vor ein paar Tagen fertig geworden ist. Ich darf Ihnen diesen Bericht als Andenken überreichen, und ich hoffe, Sie kommen noch oft nach Eisenstadt.

Referenten und Diskussionsteilnehmer

Prof. Dr. Eva Badura-Skoda, Wien

Dr. Jürgen Brauner, Erlangen

Prof. Dr. Otto Biba, Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft
der Musikfreunde, Wien

Dr. Caryl Clark, University of Toronto

Engelbert Eichner, Salzburg

Prof. Dr. Georg Feder, Köln

Ass.-Prof. Dr. Harald Haslmayr, Kunstuniversität Graz

Dr. Ulrich Leisinger, Bach-Archiv Leipzig

Dr. Johannes Leopold Mayer, ORF Wien

Dr. Otto Pollak, Esterházy Privatstiftung Eisenstadt

Dr. Armin Raab, Joseph Haydn-Institut, Köln

Prof. Ingomar Rainer, Musikuniversität Wien

Dr. Marjorie E. Rycroft, University of Glasgow

Dr. Walter Reicher, Intendant der Haydn-Festspiele Eisenstadt

Prof. Dr. László Somfai, Bartók Archives of the Institute for Musicology of
the Hungarian Academy of Sciences, Budapest

Dr. Gerhard Winkler, Burgenländisches Landesmuseum Eisenstadt

Prof. Dr. James Webster, Cornell University, Ithaca, N. Y.

Frau Margret Weitensteiner, Studiendirektorin i. R., Ertstadt