

Friedhelm Krummacher

Haydn – Gründer der Streichquartetts? Anmerkungen zu frühen Quartettsätzen

In: Internationales musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & Das Streichquartett“. Im Rahmen des „Haydn Streichquartett Weekend“ Eisenstadt, 1.–5. Mai 2002. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg Feder und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 2. Tutzing, Hans Schneider 2003, S. 17–42.

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.

Friedhelm Krummacher

Haydn – Gründer des Streichquartetts?

Anmerkungen zu frühen Quartettsätzen

Dass Haydn und niemand sonst die Gattung des Streichquartetts begründet habe, war eine fest etablierte Überzeugung, bis die Forschung im 20. Jahrhundert begann, nach einer Vorgeschichte der Gattung zu fragen. Noch für Adolf Sandberger stellte sich diese Frage kaum, als er 1900 im Blick auf Op. 33 bündig feststellte: „das moderne Streichquartett ist erfunden“.¹ Nach einzelnen Hinweisen von Edward J. Dent, Arthur E. Hull und Marc Pincherle trat Fausto Torrefranca 1931 mit Nachdruck für den historischen Vorrang italienischer Autoren ein.² Noch später jedoch setzten erste systematische Untersuchungen ein, unter denen besonders die Dissertation von Ursula Lehmann zu nennen ist.³ Aber erst 1974 entwarf Ludwig Finschers grundlegende Darstellung eine verzweigte Vorgeschichte auf breiter Basis, doch ungeachtet des abschließenden Fazits, Haydn verdanke das Quartett seine klassisch zu nennende Prägung, resümierte er neuerdings, Voraussetzungen und Vorgeschichte der Gattung seien „noch immer kaum in den Grundzügen überschaubar“.⁴ In der Tat erschien inzwischen eine nicht geringe

¹ Adolf Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, in: Alt-bayerische Monatsschrift, Jg. 2 (1900), zitiert nach: Ders., Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, München 1921, S. 224–265, hier S. 262.

² Edward J. Dent, The Earliest String Quartets, in: The Monthly Musical Record, Bd. 33 (1903), S. 202–204; Arthur E. Hull, The Earliest Known String Quartet, in: The Musical Quarterly, Bd. 15 (1929), S. 72–76; Marc Pincherle, On the Origins of the String Quartet, ebd., S. 77–87; Fausto Torrefranca, Mozart e il quartetto italiano, in: Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 1931, hrsg. von Erich Schenk, Leipzig 1932, S. 79–102.

³ Ursula Lehmann, Deutsches und italienisches Wesen in der Vorgeschichte des klassischen Streichquartetts, Würzburg 1939. – Zuvor schon entstand eine weitere Arbeit, die jedoch ungedruckt blieb: H. Rothweiler, Zur Entwicklung des Streichquartetts im Rahmen der Kammermusik des 18. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1934, maschinenschriftlich.

⁴ Ludwig Finscher, Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn (Studien zur Geschichte des Streichquartetts, Bd. 1, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Kassel u. a. 1974; ders., Artikel „Streichquartett“, in: MGG, Zweite Ausgabe, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1924–1977, hier Sp. 1928.

Reihe von Editionen, in denen für sonst wenig bekannte Musiker ein maßgeblicher Anteil an der Gründung der Gattung postuliert wurde. Und letzter Favorit in der Konkurrenz mit Haydn wurde jüngst Franz Asplmayr mit *Six Quatuor concertantes* Op. 2, die mit durchweg vier Sätzen bereits 1769 in Paris erschienen und demnach vor Haydns ersten viersätzigen Quartetten Op. 9 lagen.⁵

Zwar liegt der Einwand nahe, wohl keines dieser Werke habe den Rang, den Haydn spätestens mit Op. 17, wenn nicht sogar schon zuvor mit Op. 9 erreichte. Freilich zögert der Historiker vor einer Argumentation, die sich gegenüber chronologischen Daten allein auf qualitative Kriterien beruft. Wäre dann nicht ebenso gut zu behaupten, die Gattungsgeschichte beginne erst mit Op. 33, mit Op. 50 oder wie immer?

I

Die Erörterung der Prioritätsfragen ging nicht allein von Publikationsdaten aus, die freilich nur ein Behelf sind, solange wenig oder nichts über Entstehungsdaten zu ermitteln ist. Neben die Anforderung der solistischen Besetzung für vier Streicher traten satztechnische Kriterien wie die obligate Funktion der Bassstimme oder die relative Gleichberechtigung weiterer Stimmen. Und selbst wenn man sich von formalen Normen wie dem Sonatensatz mit Haupt- und Seitenthema samt Durchführung und Reprise löst, bleibt immer noch – wiewohl oft stillschweigend – die Vorstellung vom viersätzigen Zyklus maßgeblich, mit dem sich das Streichquartett von Gattungen wie Sonate und Divertimento unterscheidet. Übersehen wird dann leicht, dass dreisätzige Quartette im 18. Jahrhundert eine Norm gleichen Rechts blieben und nicht selten noch nach 1800 gedruckt wurden. Umgekehrt ist die Überschreitung der Zahl von vier Sätzen offenbar kein Hindernis, um Beethovens späte Werke der Gattung Streichquartett zuzurechnen. Und so fragt sich, wieweit zum Streich-

⁵ Hrsg. von Dennis Monk, in: *Recent Researches in the Music of the Classical Era*, Bd. 56, Madison, Wisconsin, 1999. In derselben Reihe zuvor: Carlo d'Ordenez, *String Quartets, Opus 1*, hrsg. von A. Peter Brown, Bd. 10 (1980); Florian Leopold Gassmann, *Selected Divertimenti à tre and à quattro*, hrsg. von Eve R. Meyer, Bd. 16 (1983).

quartett dann nicht auch die fünfsätzigen Werke gehören könnten, die in Haydns Sammlungen Op. 1 und 2 vorliegen.

Offenbar wurden Op. 1 und 2 in der Gesamtausgabe nicht ohne Zögern in die Serie der Streichquartette eingereiht, zu der sie zwar der Besetzung nach, jedoch „nicht hinsichtlich ihrer Form“ gehören, wie Georg Feder formulierte.⁶ Wäre es daher ebenso „gerechtfertigt“, sie „mit den größer besetzten frühen Divertimenti ... erscheinen zu lassen“, so verblieben sie bei den Streichquartetten nur „der Tradition folgend“. Ähnlich behandelte sie Ludwig Finschers gewichtige Haydn-Monographie noch abge-sondert von den eigentlichen Streichquartetten.⁷ Zwar ließe sich darauf hinweisen, die Werke seien nicht erst neuerdings, sondern auch von Haydn selbst als *Divertimenti a quattro* oder kurz als *Quartettdivertimenti* bezeichnet worden. Bekanntlich benutzte aber Haydn auch für weitere Quartette bis hin zu Op. 33 nicht *Termini* wie „*Quatuor*“ oder „*Quartett*“, sondern bevorzugte ihm geläufige Angaben wie eben *Cassatio* oder *Divertimento*, während die Autographie erst seit dem Einzelwerk Op. 42 die Bezeichnung „*Quartetto*“ kennen. So einig man sich mittlerweile darin sein dürfte, dass den frühen Werken – ungeachtet ihrer Satzzahl – eine wichtige Position in Haydns Werk zukommt, so wenig scheint damit jedoch die Frage der Priorität im Quartett gelöst zu sein. Sie wird auch kaum lösbar bleiben, solange nicht weitere Kriterien geltend gemacht werden, die sich weder nur auf Satzzahl und Besetzung noch auf Form und Stimmfunktion richten. Eine historische Argumentation, die sich nicht auf Daten und Fakten begrenzen kann, sollte freilich nach Kategorien suchen, die dem Verständnis der Zeit angemessen sind. Sie aber können nicht in dem liegen, was man mit Begriffen wie Stil, Niveau und Charakter oder auch Form, Thema und motivische Arbeit zu umreißen pflegt. Denn solche Aspekte waren dem Denken der Zeit durchaus fremd und wurden weit später erst zum Gegenstand der Theorie.

⁶ Joseph Haydn, Frühe Streichquartette, JHW, Reihe XII/Bd. 1 (1973), hrsg. von Georg Feder in Verbindung mit Gottfried Greiner, Vorwort, S. VIII; vgl. auch zusammenfassend: G. Feder, Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer, Beck'sche Reihe 2203, München 1998, sowie William Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, London und Westport, Conn., 2000.

⁷ Ludwig Finscher, Joseph Haydn und seine Zeit, Laaber 2000, S. 115–124, dagegen zu den Quartetten zusammenhängend ebd., S. 398–426.

Merkwürdig wenig wurde ein kurzer Aufsatz von Thrasybulos Georgiades beachtet, der sich hinter seinem unscheinbaren Titel im Mozart-Jahrbuch verbarg. Gerade am Kopfsatz aus Op. 1 Nr. 1 in B-Dur demonstrierte er, wie wechsellvöll metrische Impulse das Gefüge und die Gruppierung der Takte im Verhältnis zu den Kadenzten bestimmen.⁸ Allerdings stützte sich Georgiades noch nicht auf die sachlich angemessenen Zeugnisse der zeitgenössischen Theorie, die sein Schüler Arnold Feil erst später zu erschließen begann.⁹ Die Kategorien, die zuerst von Joseph Riepel und weiter dann von Heinrich Christoph Koch definiert wurden, sind zwar inzwischen – zumal von der angelsächsischen Forschung – so eingehend erörtert worden, dass sie nicht nochmals im einzelnen rekapituliert werden müssen.¹⁰ Seltener wurden solche Kriterien jedoch in die Debatte über die gattungsgeschichtliche Position der frühen Quartette Haydns eingeführt. Das Verhältnis zwischen Haydns ersten Beiträgen und denen seiner Zeitgenossen kann aber näher geklärt werden, wenn man die metrischen und harmonischen Relationen wahrnimmt, die Stefan Kunze als „kadenzmetrischen Satz“ der Wiener Klassik umschrieben hat. Als erstes Beispiel sei nicht das oft erörterte Modell aus Op. 1 Nr. 1 gewählt, sondern jenes Pendant in Es-Dur (Hob. II:6), das in der Gesamtausgabe als „Nr. 0“ das ausgeschiedene Werk Nr. 4 vertritt.¹¹ Gegen diese Einordnung könnte es zwar sprechen, dass in derselben Serie Op. 1 mit „Nr. 0“ und Nr. 2 zwei Werke in gleicher Tonart erscheinen, was in Haydns weiteren Quartettreihen, aber auch in denen der Zeitgenossen tunlichst gemieden wird. Doch zeigt das Werk strukturell eine solche Affinität zu der in Op. 1 versammelten Gruppe, dass es auf sie auch unabhängig von der Plazierung verweist.

⁸ Thrasybulos Georgiades, Zur Musiksprache der Wiener Klassiker, in: Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953, S. 51–59. Ergänzend dazu ders., Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, ebd. 1950 (1951), S. 76–98.

⁹ Arnold Feil, Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch, Diss. Heidelberg 1955, maschinenschriftlich.

¹⁰ Joseph Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, I: De Rhythmopoeia Oder von der Tactordnung, Frankfurt und Leipzig 1752; Heinrich Christoph Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 1–3, Rudolstadt bzw. Leipzig 1782–1793. Zu näheren Hinweisen auf die theoriegeschichtliche Forschungsliteratur vgl. Friedhelm Krummacher, Das Streichquartett, Teilband I: Von Haydn bis Schubert, Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6/1, Laaber 2001, S. 59–69, zu weiteren Sätzen aus Op. 1–2 ebd., S. 20–28.

¹¹ JHW XII/1, S. 39–49, sowie Vorwort, S. VIII und X. Im weiteren vgl. Stefan Kunze, Mozarts Opern, Stuttgart 1984, S. 353 und 419.

Erst unlängst hat Finscher am Kopfsatz gezeigt, wie dem „unscheinbaren Zweitaktmotiv“ in „zweitaktiger Steigerung“ über acht Takte hin eine „Entfaltung“ abgewonnen wird, der unerwartet als „komischer Kontrast“ ein „Signalmotiv“ in der Oberstimme folgt.¹² Wird es durch „vollstimmige Kadenz“ mit zwei Zweitaktern abgefangen, so bilden die „konzerthaften Figuren“ danach ein Zwischenglied in der Dominante, auf der als „neues Tonsatzmodell“ der Seitensatz mit wechselnden Klanggruppen und witziger Motivumkehrung folgt, bevor akkordischer Satz mit Tremoli den Abschluss bringt. Der Mittelteil wird zur „Durchführung“ mit „Motivarbeit“, anfänglicher „Motivumkehrung“, sequenzierender Modulation und Kombination des „Konzertmotivs“ mit „einem neuen Motiv“, während die „Reprise“ nach anfänglicher Überlagerung von Kopf- und Signalmotiv „fast notengetreu“ bleibt, bis die Coda das umgekehrte Kopfmotiv „plötzlich nach c-Moll“ wendet. Diese Beobachtungen an der formalen und motivischen Struktur sind so treffend, dass sich bereits mit diesen Kriterien fragen ließe, ob in Sätzen anderer Autoren eine solche Paarung von Ökonomie, Witz und Subtilität auf engstem Raum zu finden wäre. Doch lassen sich die Feststellungen ergänzen, sobald man sich von den gewohnten Begriffen der Form, Thematik und Motivik löst und die Verfassung des kadenzmetrischen Satzes in den Blick nimmt (siehe im Anhang zu diesem Beitrag das Notenbeispiel 1).

Gegenüber der wechselvollen Taktgruppierung im Pendant aus Nr. 1 nimmt sich hier die Periodisierung auf den ersten Blick weit regelmäßiger aus. Der viertaktigen ersten Gruppe folgt eine analoge, dem zweitaktigen Signal die viertaktige Kadenz und der achttaktigen Konzertfigur der gleich lange „Seitensatz“ samt viertaktiger Kadenz. Dass der erste Teil aber in T. 35 endet und demnach mehr als 32 „quadratisch“ geordnete Takte umfasst, zeigt bereits die Einseitigkeit einer solchen Sicht an. Näher besehen entsprechen sich nur die zwei ersten volltaktigen Zweitakter, in denen die zweite Zählzeit der jeweils zweiten Takte mit Pause noch ungefüllt bleibt. Bei ihrer Wiederkehr in den Unterstimmen wird nicht nur der zweite Takt auf die Basslage reduziert, vielmehr füllt die Oberstimme die erste der beiden Pausen durch einen Neuansatz auf, der nach Überbindung nun mit latentem Auftakt zu T. 6 führt und damit zugleich das Signalmotiv vorbereitet, das erstmals auftaktig eintritt. Auftaktig beginnt noch

¹² Finscher, Joseph Haydn, S. 120 f. (mit Notenbeispiel S. 118 f.).

die erste reguläre Kadenz im nächsten Zweitakter, wogegen der entsprechende zweite wieder volltaktig eintritt (T. 10–14). Volltaktig bleiben bei umstandslosem Eintritt der Dominante auch die „Konzertfiguren“ im Wechsel von relativer Tonika und Dominante, der sich übrigens in der Reprise genau umkehren wird, während die Gegenstimmen Varianten der auftaktigen Achtel einfügen (T. 15–22 bzw. 68–75). Schließt die Gruppe erst im neunten Takt, so beginnt bereits latent auftaktig der scheinbare „Seitensatz“, regulär auftaktig setzen sodann die weiteren Zweitakter an, die sich aber keineswegs genau gleichen. Denn der imitierenden Folge der Außenstimmen steht dann zweimal die Zusammenfassung der Stimmpaare gegenüber, die zweite jedoch bringt mit der Zusammenfassung der Außenstimmen eine Variante gegenüber ihrer vorherigen Überlagerung ein, während die letzte Gruppe die intervallische Richtung umkehrt. Und die Auftakte bleiben dem Satz noch im Schluss erhalten, der die auftaktige Kadenzfolge zuvor aufnimmt.

Äußerlich scheint der Satz schon jenem Sonatenschema zu entsprechen, das die Theorie freilich erst nach 1820 seit Heinrich Birnbach und dann Adolf Bernhard Marx formulierte. Und über den traditionellen Suitensatz, der den zweiten Teil mit der transponierten Eröffnungsgruppe beginnt, ohne sie nochmals in der Tonika aufzunehmen, gehen bereits die Kopfsätze in Op. 1 hinaus, deren zweite Teile die Eröffnung zunächst transponieren und später tonikal wiederholen. Doch nicht nur Kürze und Formelhaftigkeit der Gebilde geben Anlass, vor dem Gebrauch von Begriffen wie Haupt- und Seitensatz und dann auch Exposition, Durchführung und Reprise zu zögern. Ausschlaggebend ist nicht allein, dass solche Termini Riepel noch fremd waren und für Koch sekundär blieben, solange die Anordnung der „Perioden“ mit ihren „Einschnitten“ vorrangig war. Vielmehr fehlt den fraglichen Gruppen jenes Verhältnis von Vorder- und Nachsatz, das für die spätere Definition des Themenbegriffs maßgeblich wurde, wogegen Kadenz hier auf die Teilschlüsse verschoben werden (T. 14 und 35). Und im Sinn einer späteren Theorie würde die Rede von Motiven die Präsentation von Themen voraussetzen, aus denen Motive entnommen oder abgeleitet werden können. Trifft das hier kaum recht zu, so wäre neutral eher von metrischen Impulsen und kadenzierenden Gruppen zu sprechen, die ihre Funktion denn auch im Mittelteil bewähren. Denn die eröffnende Kombination der ersten Impulse bedeutet nicht so sehr eine motivische Verdichtung, von der bei solchen For-

meln schwer zu reden ist, sondern sie setzt die zweitaktige Gruppierung außer Kraft, die anfangs den Satz konstituierte, während sich die Stimpmpaare nun taktweise überlagern. Über die abtaktigen „Konzertfiguren“ in der zweiten Violine legen sich die auftaktigen Impulse der Oberstimme, und bilden sie erstmals stabile Zweitakter aus, so erfahren sie modulierende Sequenzierung in Quintschritten (Es–As, C–f–B–Es). Gerade in der simultanen Schichtung unterschiedlicher Impulse wird die vermeintliche Durchführung zum Ort einer Kontinuität, die für einen Moment an die rhythmisch kontinuierliche Musik einer vorangegangenen Ära erinnern kann. Und die simultane Paarung, die anfangs erstmals die Akzente verschob (T. 5–6), wird zum Prinzip in der Reprise, in der dann die verlängerten Auftakte fortgesponnen werden, während das „Signal“ kein bloßer Einschub bleibt. Dass der motivische Zweitakter am Ende aber nach c-Moll ausweicht, wird zur letzten Pointe, indem sich erst am Schluss nämlich der einzige Viertakter mit vollständiger Kadenz einstellt (Stufen in T. 89–92: V–VI–IV–V–I).

Gerade bei so formelhaftem Material ist es desto erstaunlicher, wie Haydn einem derart begrenzten Fundus ein Höchstmaß an Variabilität und Konzentration abzugewinnen wusste, ohne schon charakteristischer oder gar expressiver Themen zu bedürfen. Denn dass der Satz trotz minimaler Splitter, mit denen er sich begnügt, nicht leicht langweilig werden kann, liegt an der variablen Fügung seiner Gruppen. Und dass er in allem Wechsel dennoch nicht in beliebige Reihung zerfällt, ist in der metrischen Verkettung der Satzphasen begründet, die damit den inneren Zusammenhang verbürgen.

In unerschöpflichem Reichtum werden entsprechende Verfahren in den anderen Sätzen dieses Werkes wie auch der übrigen Quartette in Op. 1 erprobt, wie hier kaum noch anzudeuten ist. Das erste Menuett etwa konfrontiert eingangs nicht nur Drei- und Viertakter in gleicher lombardischer Manier, vielmehr bildet erst die zweite Gruppe einen Kadenzbogen aus, und der Zerlegung in Zweitakter zu Beginn der zweiten Satzhälfte entspricht ihre Verlängerung über die vier- zur sechstaktigen Gruppe, bevor auf den Beginn rekurriert wird. Weit regelmäßiger ist hier wie sonst das Trio, und dasselbe gilt für das zweite Menuett im Verhältnis zum ersten. Dass die Werke jeweils zwei Tanzsätze aufweisen, scheint ihrer Zugehörigkeit zum Streichquartett zu widersprechen, um dafür die Zuordnung zu den Divertimenti nahezulegen. Erfasst man jedoch die konstitutive Funktion der

Tanzsätze für die Erprobung des kadenzmetrischen Satzes, dann erweist es sich nicht als Zufall, wenn gerade sie in diesen Werken in doppelter Funktion erscheinen. Unermüdlich sind auch die Finali in der Erprobung wechselvoller Konstellationen eines zunächst recht rustikal wirkenden Materials. Dagegen sind die langsamen Sätze auf die Differenzierung einer Struktur bedacht, die in der Regel mit der Paarung der kantablen Oberstimme und einer formelhaften Begleitung ansetzt, um zunehmend die Unterstimmen eigenständig zu beteiligen und damit die Funktionen der Partner zu vertauschen. Ausnahmsweise eröffnet ein Adagio das D-Dur-Quartett Nr. 3, in dem dafür ein rascher Satz in die Mitte rückt. Und einen Sonderfall scheint zunächst das G-Dur-Werk Nr. 4 darzustellen, das in allen Sätzen eine auffällig regelhafte Taktgruppierung zeigt und dahinter erst bei genauer Analyse seine verdeckte Subtilität erweist.

Wie dieses Material ansatzweise schon in den formal analogen Werken aus Op. 2 profiliert und seit Op. 9 dann zunehmend zu thematischem Rang entwickelt wird, lässt sich jedoch erst andeuten, nachdem zunächst ein exemplarischer Satz von einem der chronologisch konkurrierenden Zeitgenossen Haydns heranzuziehen ist.

II

Wie kein anderer Komponist dieser Zeit scheint Franz Asplmayr mit seinen Quartetten Op. 2 Haydn in der Begründung der Gattung zuvorzukommen. Geboren 1728 in Linz, wirkte dieser Autor seit 1761 als Geiger und Komponist in Wien, zuvor aber stand er seit 1759 in Diensten des Grafen Morzin in Lukaveč – genau zu der Zeit also, als Haydn dort die kleine Kapelle leitete. Hier mag Asplmayr die frühen Werke von Haydn kennengelernt haben, der seinerseits wohl an Op. 9 arbeitete, als in Paris 1769 Asplmayrs Reihe Op. 2 erschien. Nicht nur umfassen diese Werke – wie erwähnt – noch vor Op. 9 durchweg vier Sätze, vielmehr wirken sie auf den ersten Blick auch reicher und im Material charaktvoller als die zweifellos weit früheren Beiträge Haydns aus Op. 1 und 2. Und so wäre denn hinzunehmen, dass Haydn nicht nach Zahl und Form der Sätze, sondern nur noch in ihrer thematischen Verdichtung als Vater des Streichquartetts zu gelten hätte. Indessen fragt es sich, von welchem Gewicht

Kriterien wie Satzzahl oder Satzfolge sein können, wo es um die interne Verfassung der Satzstrukturen zu gehen hätte. Um den Vergleich zu erleichtern, sei der erste Satz aus Asplmayrs Es-Dur-Werk Nr. 6 herangezogen, der zudem qualitativ als durchaus exemplarisch gelten kann (Notenbeispiel 2).¹³

Mit 69 Takten im 4/4-Takt ist Asplmayrs Allegro moderato faktisch ausgedehnter als die 92 Takte in Haydns 2/4-Presto, und wenn der zweite Teil mit Themenzitat in der Mollvariante der Dominante ansetzt, so greift er nach sechs Takten erneut und vier Takte später wiederum auf das anfängliche Thema zurück, so dass mehr noch als bei Haydn der Eindruck einer richtigen Durchführung mit immerhin fast 18 Takten entsteht. Zudem entspricht der weitere Verlauf so weitgehend dem des ersten Teils ab T. 3, dass von einer genaueren Reprise als bei Haydn zu reden ist, sofern nur einmal ein Takt und wenig später ein Zweitakter ersetzt werden (T. 60 und T. 64–65 gegenüber T. 18 und T. 22–23). Ließe sich ab T. 10 ein Seitensatz in der Dominante ansetzen, so steht er in der Reprise auf der Tonika, und erscheint in seinem zweiten Takt eine betonte Vorhaltbildung, so bereitet sie sich schon in T. 5 zu Beginn einer kleinen Überleitung vor. Wenn aber die Reprise just die beiden ersten Takte mit dem Kopf des Hauptthemas übergeht, so folgt bereits nach ihrem sechsten Takt der scheinbare Seitensatz, so dass trotz weitgehender Übereinstimmung mit der Exposition dennoch der Status einer Reprise wie der Rang der Themen wieder fraglich wird.

Kein anderer Sachverhalt fällt indessen so auf wie das Band repetierter Achtelnoten, die gleich anfangs in T. 1 und 3 und weiter ab T. 5 und wieder von T. 10 an den Satz durchziehen. Sie tragen primär in der jeweiligen Unterstimme die Begleitung, können aber auch in Dreiklangsbrechungen der Oberstimme oder in Skalen der Bassstimme gefasst werden (wie etwa in T. 9 oder ab T. 14). Indem sie insgesamt 49 Takte bestimmen, verleihen sie dem Satz für mehr als zwei Drittel seines Verlaufs eine rhythmische Kontinuität, wie sie in Haydns Pendant nur ausnahmsweise begegnet. Verweist bereits diese Stabilität auf die geringere Funktion wechselnder metrischer Impulse, so bestätigt sich die Beobachtung an den jeweils führenden Stimmen, die sich weit klarer als bei Haydn von einer begleitenden Schicht der Gegenstimmen abheben. In den beiden ersten Takten lösen sich zwar ab- und auftaktige Ansätze ab, die im nächsten Zwei-

¹³ Er findet sich in der Edition von Monk (s. o., Anm. 5), S. 69–73.

takter wiederkehren und hier zudem von drei auftaktigen Achteln der ersten Violine überlagert werden. Sie führen ihrerseits in die folgenden Taktgruppen hinein, verlieren ihre Funktion jedoch spätestens ab T. 7 wieder, wonach der gesamte weitere Ablauf seiner abtaktigen Gliederung treu bleibt, bis erst die ihn abschließenden Akkorde mit Auftakt eingeführt werden. Nur scheinbar tritt ein neuer Ansatz in T. 19 mit Auftakt ein, er ergibt sich indes aus der vorangehenden Akkordzerlegung in betonte und nachschlagende Achtel und bleibt demgemäss ohne weitere Folgen. Ähnlich stabil ist auch die Anordnung der Binnenkadenzen, soweit sie Taktgruppen überhaupt trennen (wie zuerst am Ende des zweiten Taktes und dann erneut in T. 9 und T. 19 sowie zuletzt mehrfach ab T. 25). Nur in T. 2 bzw. T. 9 erscheint ein Kadenzschritt taktintern, die übrigen Kadenzen markieren jedoch Taktgrenzen und mit ihnen zugleich die Abgrenzung der Taktgruppen.

Rhythmische Kontinuität und Stabilität einer Gruppierung, die kein annähernd so variables Verhältnis zwischen metrischen Impulsen und kadenzierenden Funktionen kennt wie Haydns Satz, sind für Asplmayr tragende Voraussetzungen einer gänzlich anderen Struktur. In diesem Rahmen nämlich folgen sich die melodischen Gedanken wie in einer Kette immer neuer Teiglieder, die weder melodische noch prägnante rhythmische Verbindungen aufweisen und damit den Eindruck der Reihung einerseits bei hochgradiger Stabilität andererseits erwecken. Er resultiert nicht zuletzt daraus, dass gleich die zwei ersten Zweitakter von einer Fortspinnung abgelöst werden, wie sie erst recht am Ende des ersten Teils, zuvor aber bereits ab T. 13 eintritt. Vollends dominiert sie jedoch zu Beginn des zweiten Teils in jener Modulationsgruppe, die zuerst den Anschein einer regelrechten Durchführung erweckt. In sie sind zwar drei Themenzitate eingeblenDET, wird aber der erste Zweitakter in b-Moll fortspinnend zu sechs Takten erweitert, so ergeben sich danach durch Teilsequenzierung zwei Dreitaktgruppen in B- und F-Dur (T. 28–33, T. 34–36 und T. 37–39). Wie sie aber durchweg von gleichmütiger Begleitung in repetierten Achteln getragen werden, so basieren auf entsprechendem Muster auch die eingeschalteten Takte, die sich bei näherem Zusehen als freie Fortspinnungsgruppen erweisen. Ohne motivische Bindung bleiben auch die Schlusstakte mit Triolen der Oberstimme, die als dreitaktige Sequenz von entsprechenden Achtelskalen in Basslage begleitet und im vierten Takt derart fortgeführt werden, dass sie

kurz von der Dominante zur Tonika und damit zum Rückgriff auf den ersten Teil hinführen.

Nicht anders als bei Haydn ergeben sich mit thematisch-motivischen und metrisch-harmonischen Kriterien Befunde, die sich im Resultat wechselseitig ergänzen. Einer hochgradigen Kontinuität des rhythmischen Verlaufs bei gleichzeitiger Vorherrschaft der Fortspinnungstechnik entspricht bei Asplmayr trotz der Themenzitate in der Modulationsgruppe eine insgesamt weit geringere Thematisierung als im wechsellvollen Gefüge von Haydns Satz. Mit Fortspinnung und Kontinuität sind jedoch Kriterien genannt, die nicht zufällig an die Grundverfassung einer früheren, gemeinhin als „Barock“ bezeichneten Stufe erinnern. So entspricht die Baßstimme in Asplmayrs Satz weithin noch der Struktur eines Basso continuo in gleichmäßig ablaufender Achtelbewegung, die vorzüglich in markanten Kadenzgelenken von Vierteln unterbrochen wird, um dann rasch wieder zum vorigen Modus zurückzukehren. Und entsprechend gering ist die Selbstständigkeit der übrigen Stimmen, die sich nur zu bereitwillig in akkordischen Blöcken zusammenschließen und damit der herrschenden Melodiestimme unterordnen. Der Abstand zu Haydns frühem Sätzchen ist in alledem so überdeutlich, dass die Ergebnisse kaum nochmals zu bündeln sind.

Spätestens bis 1762 müssen nach Haydns Op. 1 auch die vier Werke vorgelegen haben, die in der Gesamtausgabe als Op. 2 zusammengefasst werden. In ihnen wachsen bei gleicher Zahl und Folge der Sätze nicht allein die äußeren Dimensionen an, weit auffälliger sind vielmehr die internen Differenzen, die in der gesamten Satzstruktur zur Geltung kommen. Deutlich werden zum einen die wechsellvollen metrischen Impulse zurückgenommen, die zuvor in der Relation zu den Kadenzen den Satzverlauf viel wirksamer lenkten als motivische Gestalten, von denen nur mit Einschränkungen zu sprechen war. Im Gegenzug jedoch prägen die Werke aus Op. 2 nun eher thematische Bildungen aus, von denen der Satzverlauf in einem Maße geleitet ist, wie es von der Theorie erst viel später wahrgenommen werden konnte. Weit regulärer als in Op. 1 fallen die Menuette aus, die einst als spezielle Probefälle einer komplizierten metrischen Struktur gelten konnten. Sie werden dafür in höherem Ausmaß so thematisiert, dass davon auch die Modulationsphasen zu Beginn ihres zweiten Teils nicht mehr ausgenommen sind. Wenn die langsamen Sätze die Differenzen zwischen der führenden Stimme und ihrem Akkompagnement nicht gleichermaßen aus-

bilden, so ändert sich zugleich das Verhältnis der Ecksätze. Am greifbarsten wird das in Nr. 6, wenn einer Eröffnung, die Haydns ersten Variationensatz für Streichquartett darstellt, als Finale ein Presto im 3/8-Takt gegenübersteht, während ein Scherzo die mittlere Position einnimmt. Und wenn die restlichen Schlußsätze den munter robusten Ton ihrer früheren Vorgänger modifizieren, so werden die strukturellen Gewinne in den Kopfsätzen besonders sichtbar. Da neben Nr. 5 in D-Dur auch Nr. 3 in Es-Dur (Hob. III:9 und 11) von der Gesamtausgabe ausgegliedert und den mehrstimmigen Divertimenti zugeschlagen wurde,¹⁴ lässt sich statt dessen – einen Halbton höher – auf das E-Dur-Quartett (Hob. III:8) ausweichen (Notenbeispiel 3).

Im Umfang übertrifft das eröffnende Allegro molto mit 124 2/4-Takten das frühere Gegenstück um ziemlich genau ein Drittel. Und während das A-Dur-Pendant von dreitaktigen Gruppen ausgeht, setzt sich hier der erste Block aus lauter Zweitaktern zusammen, die zudem regelmäßig zu Viertaktern zusammengefasst werden. Denn im Wechsel zwischen erster Violine und Unterstimmen entsprechen sich die Zweitakter dergestalt, dass der solistische unverändert bleibt, während die Gegenstimmen in der Kadenz differieren, die einmal zur zweiten Zählzeit verlängert und dann auf dem ersten Viertel abgeriegelt wird. Bereits hier zeichnet sich ab, dass dieses Kadenzglied für den Satzverlauf belangvoller ist als das Incipit, das vorab in den auftaktigen Impulsen wirksam wird. Denn auftaktig setzen auch die weiteren Gruppen an, wenn ab T. 9 die gebunden fallende Wendung aus dem zweiten Solotakt mit den entsprechenden Achteln aus T. 4 verkettet und zugleich sequenziert wird, während die Kadenzen auf die der ersten Viertakter zurückgehen. Noch die akkordischen Achtel ab T. 17 bilden eine Reduktion der vorherigen Einwürfe in T. 3 bzw. 7, in ihrem Verbund kehrt in T. 18 und 20 auch die Formel mit gebundenen Achteln aus T. 4 wieder, und die gebundenen Oktavfälle ab T. 22 bilden nichts als eine Reduzierung der solistischen Wendung in T. 1 und 3, die eine weitere Variante in der nächsten Gruppe ab T. 29 finden. Trotz der dominantischen Position, die bereits weit früher mit entschieden modulierendem Schritt erreicht wurde (T. 16), ist sie nicht als Seitensatz zu verstehen, sondern bildet eine Varian-

¹⁴ Vgl. dazu JHW XII/1, Vorwort, S. IX; zum E-Dur-Quartett Hob. III:8 ebd., S. 69 ff.; zu Op. 2 insgesamt Finscher, *Die Entstehung*, S. 151–157. Die Zeugnisse für den durchschlagenden Erfolg der frühen Quartettdivertimenti resümierte ders., *Joseph Haydn*, S. 122 f.

te aus Gliedern des eigentlichen Themas, wie es für Haydns konzentrierte Arbeit weiterhin maßgeblich blieb. Selbst in der Kadenzgruppe des ersten Teils weist der Wechsel von betonten und nachschlagenden Achteln, der auch bei Asplmayr begegnete, noch auf die auftaktigen Impulse zurück, die den gesamten Satzablauf bestimmen. Und ein flüchtiger Blick auf die recht ausgiebige Modulationsgruppe zu Beginn des zweiten Teils stellt bereits hinreichend klar, dass hier nun in der Tat von einer Durchführung gesprochen werden muss, wie sie von der Theorie erst nach 1800 erfasst wurde. Kein Takt bleibt themenfrei, und wo sich einmal eine kleine neue Figuration in der Oberstimme meldet (T. 58), da ergibt sie sich nicht nur aus der vorangehenden Variante in der Kadenz (T. 54 und 56), sondern wird auch sogleich vom akzentuierten Vorhalt abgefangen, der auf T. 2 bzw. 4 zurückweist.

Indem der ganze Satz von stetig wiederkehrenden Impulsen zehrt, ist er desto mehr auf die hohe Variabilität angewiesen, die den Widerpart seiner ökonomischen Verfahrensweise ausmacht. Konzentration und Variabilität sind also die Gegenpole in einer voll ausgebildeten Kunst. Dem geistvollen Spiel mit metrischen Impulsen, die in Op. 1 noch gleichsam leer geblieben waren, wird nun jene motivische Füllung verliehen, die bereits alle Bedingungen der reifen Kunst Haydns umschließt. Spätestens solche Sätze in Op. 2 zeigen Haydn als den Autor, dessen Kunst lange unerreicht blieb, bis ihr erst Mozart Paroli bieten konnte.

III

Jeder Streit um historische Prioritäten sollte eigentlich bereits hier entschieden sein, denn niemand wird behaupten wollen, es habe vor 1762 Quartettsätze anderer Autoren gegeben, die in ihrem qualitativen Rang denen aus Haydns Op. 2 gleichkämen. Abgesehen von einer Äußerlichkeit wie der Reduktion auf vier Sätze bleiben die Opera von Asplmayr und weiteren Autoren dermaßen hinter Op. 2 zurück, dass es für jeden, der eine Partitur zu lesen weiß, fast unbegreiflich sein müsste, dass Asplmayr ernstlich als Vorgänger Haydns gelten kann. Denn in Op. 2 treten die metrischen und harmonischen Relationen anders als zuvor mit der thematisch-motivischen Disposition zu einem so

dichten Verbund zusammen, dass sie nicht mehr gesondert wahrzunehmen sind, ohne deshalb ihre prägende Wirkung zu verlieren. Und die Richtung bleibt auch dann hinreichend deutlich, wenn nicht alle Quartette in Op. 2 gleich genau gearbeitet sind, wie es sich beispielsweise am Kopfsatz des F-Dur-Werks Hob. III:10 zeigt. Um aber noch anzudeuten, wie Haydn den Weg, den er in Op. 2 eingeschlagen hatte, in den folgenden Quartetten fortführte und zugleich erweiterte, sei schließlich noch ein Blick auf einen Satz aus der nächsten Serie Op. 9 geworfen. Dass diese viersätzigen Werke zur Grundlage für Haydns Quartetttschaffen wurde, ist niemals im Ernste bezweifelt worden. Gerade das Es-Dur-Quartett Op. 9 Nr. 2 (Hob. III:20) kann zeigen, wie dieser Weg keineswegs nur geradlinig verlief, sondern oft genug den Blick auf neue Aufgaben und wechselnde Lösungen freigab (Notenbeispiel 4).¹⁵

Das Moderato zu Beginn des Werks misst 109 Takte im gemäßigt schnellen 4/4-Takt und umfasst bereits alle Teile, die zum späteren Konzept eines Sonatensatzes gehören. Die ersten Taktgruppen zeigen im wechselnden Verhältnis der Stimmen eine auffällige Dominanz der ersten Violine, die allein den Themenblock präsentiert, um anschließend auch die Fortspinnung anzuführen. Dagegen begnügen sich die begleitenden Unterstimmen damit, zunächst in nachdrücklichen Akkorden die Taktschwerpunkte zu markieren und sich dann zu einem Akkordband zu sammeln, das anfangs in Basslage zu repetierten Achteln aufgelöst wird. Alle Aufmerksamkeit zieht also die Oberstimme auf sich, die den Klangraum von Tonika und Dominante auf- und abwärts ausmisst, während ihre gleichmäßigen Achtel vorab durch die Bindebogen zwischen und in den Takten modifiziert werden. Denn sie markieren ebenso deutlich die auftaktigen Impulse, wie die Unterstimmen ihrerseits die volltaktigen Schwerpunkte unterstreichen. Nur einmal, in der zweiten Hälfte von T. 3, werden die Partner zusammengeführt, indem Viola und zweite Violine die überbundenen Viertel der Oberstimme übernehmen, wobei in die zweite Violine zudem der auftaktige Impuls eingeht. Offenbar wird damit die Frage exponiert, wie getrennte Schichten, die sich anfangs wie Thema und Begleitung verhalten, im weiteren Verlauf zu dichter Kommunikation gebracht werden können, oder anders gesagt: wie ein Monolog zum Ge-

¹⁵ Vgl. JHW XII/2 (1963), hrsg. von G. Feder, S. 35 ff.; zum Kopfsatz des Es-Dur-Werks vgl. Finscher, *Die Entstehung*, S. 198; zu Op. 9 insgesamt ebd., S. 190–207, ferner ders., *Joseph Haydn*, S. 400 ff.

sprach erweitert werden kann. Spitzt die nächste Gruppe die Spaltung der Schichten noch zu, so bewahrt die Oberstimme doch den taktinternen Auftakt, in dem Augenblick jedoch, in dem er sich mit dreifach punktierter Wendung in T. 10 zur bloßen Tonumspielung verengt, treten die Gegenstimmen aus der begleitenden in eine füllende Funktion über, sofern sie gemeinsam mit der ersten Violine den Auftakten weiteren Nachdruck verleihen, bis die Kadenz alle Stimmen im Unisono zusammenführt.

Gibt sich der Satz zunächst also minder konzentriert als der weit frühere in E-Dur, so erweist er jenseits des bunten Wechsels seiner Glieder eine doppelte Strategie, die für den Zusammenhang mit durchgängig auftaktigen Impulsen sorgt, um zugleich die Relationen der Partner planvoll zu verschieben. Sein Ziel erreicht er just in der Phase (T. 15–24), die man formal als Überleitung ansprechen könnte und von anderen Autoren am ehesten durch freie Spielfiguren gefüllt wird. Hier aber wandern die drei auftaktigen Achtel in die Unterstimmen ein, die bisher nur begleitend die Oberstimme zu tragen hatten, nun aber in komplementärem Wechsel die metrischen und zugleich motivischen Impulse übernehmen. Auf ihrer Basis kann das Paar der Oberstimmen neues Material einbringen, das seinerseits im Wechsel beider Partner markante Kadenzschritte in Vierteln mit figurativen Wendungen in Sechzehnteln kombiniert, während die Quintschrittsequenz zur Dominante leitet (G–c–F–B). Und der obligate Satz, der alle Stimmen gleichermaßen beteiligt, wird weiter so pointiert, dass sich die drei komplementären Unterstimmen zum unausgesetzten Austausch der motivischen Impulse verbinden, während nun die Oberstimme mit gereihten Doppelschlägen zu freier Figuration überleitet. Denn nach so konzentrierter Arbeit füllen freie Figuren erst recht die desto entspanntere Schlussphase der Exposition aus, in der sich die Unterstimmen mehr noch als zu Beginn auf eine begleitende Funktion zurückziehen und schließlich zu Ketten repetierter Achtel verbinden. Gerade in dieser letzten Phase zeichnet sich ein dialektisches Verfahren ab, das bis hin zu Haydns späten Quartetten gültig bleibt, wenn zwischen Strecken angespannter Arbeit als Widerpart federnd gelöste Spielfiguren eingelassen werden, um desto heller ihren dicht konzentrierten Kontext hervortreten zu lassen.

Die Konsequenz der Strategie bleibt der Durchführung vorbehalten, die über volle neun Takte hin den Gegensatz zwischen thematischer Führung und akkordischer Begleitung so weit treibt

wie keine andere Phase. Zu gedehnten Mittelstimmen reiht die Primgeige unablässig ihre Motivzitate, während die repetierten Achtel in Basslage eine chromatische Kette bilden, die eine modulierende Sequenzfolge mit Zwischendominanten umgreift (T. 43–50). Unvermittelt lenkt sie aber im Zentrum der Durchführung zu jener Arbeit über, die der vermeintlichen Überleitung nachgebildet und nun weiter intensiviert wird, sofern die Unterstimmen das zuvor den Violinen überlassene Zusatzmaterial aufnehmen (T. 51–64). Die ausgreifende Sequenzgruppe, die daraus gebildet wird (T. 54–61), erreicht in ihrer Permutationstechnik höchste Kontinuität und kann zunächst an wenigstens rhythmisch ähnliche Phasen bei Asplmayr und damit wieder an Muster barocker Musik erinnern. Bei Haydn jedoch gründet sie nicht nur im dichten Rekurs auf ihr Modell in der Exposition, sondern zugleich in den auftaktigen motivischen Impulsen, die mehrfach zu Beginn der Phase (T. 51–53) und durch die Oberstimme auch in ihren weiteren Verlauf eingefügt werden.

Wenn erst die letzte Phase der Durchführung auf jene Gruppe zurückgeht, die zuvor in der Exposition zwischen „Thema“ und „Überleitung“ stand, so lässt sich daran weniger eine Reihung ablesen, die nach Belieben über die Satzglieder verfügen könnte. Vielmehr bilden die Phasen des Satzes Glieder von gleichem Recht in einem Prozess, der wechselnde Konstellationen im Verhältnis der Bausteine und Gesprächspartner erprobt. Die Reprise jedoch folgt zwar genauer als in späteren Sätzen dem Bau der Exposition, um aber die dominantische Richtung zu umgehen, eliminiert sie mit der modulierenden Gruppe aus T. 13–18 gerade jene Phase, die in der Partizipation aller Partner zum Modell für das Herzstück der Durchführung wurde. So ergibt sich abermals eine neue Konstellation, in der die wachsende Emanzipation der Gegenstimmen dem entspannteren Ausklang gegenübersteht, ohne erneut die vormalige Verdichtung zu erreichen. Und genau dies wechselvolle Verhältnis zwischen konzentrierter Arbeit und scheinbar spontanem Spiel ist es, das die reife Kunst Haydns in ihren mehrfachen Dimensionen einsichtig machen kann.

So dicht dieser Satz auf der einen Seite gefügt ist, so unübersehbar wird er gerade in der Durchführung nicht primär von thematischem Material und motivischer Arbeit getragen. Immer noch wirken in ihm die metrischen Relationen und rhythmischen Impulse mit, die in der Substanz des Materials angelegt sind. Es wäre daher einseitig, einen solchen Satz – und ebenso

seine Geschwister in Op. 9 – ausschließlich vom Maß seiner thematischen Arbeit und motivischen Konzentration her zu erfassen. Übergangen würden dabei all jene Passagen, die sich gerade nicht mit den geläufigen Kriterien einer thematischen Analyse erschließen lassen. Indem sie sich einer solchen Methode entziehen, verweisen sie noch dort, wo sie scheinbar beliebige Spielfiguren einstreuen, auf den Widerpart aller Arbeit und Konzentration. Doch bleiben sie immer noch in das sublimale Spiel der hintergründig wirksamen Impulse einbezogen, die den kadenzmetrischen Satz regulieren. Und das fein abgestimmte Relationsgefüge derart unterschiedlicher Kräfte begründet es, dass Haydn aus unscheinbaren Bausteinen immer neue Charaktere und Versuchsanlagen seiner Kunst errichten konnte.

Bei allen Unterschieden der Abtönung werden die Finali in Op. 9 zu Gegenstücken der Kopfsätze, sofern sie von deren motivischer Arbeit profitieren, ohne dabei den Charakter des Ausklangs zu verlieren. Und regulieren die langsamen Sätze die Verhältnisse der Stimmen immer genauer, so verzichten die Menuette zwar keineswegs auf unregelmäßige Gruppen, doch nähern sich die modulierenden Gruppen ihrer B-Teile mitunter fast motivischer Arbeit. Schon in Op. 9 überschritt also Haydn die begrenzten Normen der zeitgenössischen Theorie, die für die früheren Werke noch maßgebliche Prämissen bereit hielt, aber auf Haydns motivische Arbeit erst weit später zu reagieren wusste. Haydns klassisch gewordene Leistung besteht nicht zuletzt in dem Vermögen, die Theorie dazu zu nötigen, ihr bisheriges Satzmuster, das sich an kadenzierenden Einschnitten orientierte, mit einem neuen, thematisch definierten Formmodell zu vertauschen. Selbst wenn das erst nach 1800 geschah, als Beethoven bereits in den Blick getreten war, unterliegt es keinem Zweifel, dass es die Kunst Haydns war, von der dieser Wechsel der theoretischen Perspektiven ausging.

Gemessen daran bieten die Beiträge von Asplmayr und vielen Zeitgenossen oft nicht nur hübsche, sondern geradezu bezaubernde und jedenfalls höchst unterhaltsame Musik. Weit länger genügen für sie die von Riepel oder Koch gebotenen Kriterien, doch ist an solchen Werken immerhin ein allmählicher Progressus zu erkennen, der sich zwischen Asplmayr oder Vanhall und Kozeluch oder Romberg vollzogen hat. Die Kenntnis dieser Beiträge lohnt sich aber schon deshalb, weil sich danach erst der Kunstverstand Haydns desto mehr verstehen und auch bewundern lässt. Ist man dazu bereit, die Kriterien sachlich zu differen-

zieren, so erschließt sich die unermessliche Vielfalt, mit der er sich sehr wechselvolle Aufgaben stellte, um ihnen immer neue Lösungen abzugewinnen. Und gerade am Verhältnis zwischen Haydn und den Zeitgenossen lässt sich der Wandel des Streichquartetts vom Status eines unterhaltenden Genres zum Paradigma einer exklusiven Kunst des obersten Ranges verfolgen.

*

Einigermaßen müßig erscheinen im Rückblick die Erörterungen, die sich auf Fragen einer historischen Priorität in der Geschichte des Streichquartetts richteten. Nimmt man zu den thematisch-motivischen Kriterien, auf die Finscher zurecht mit Nachdruck verwies, die metrisch-harmonischen Relationen hinzu, dann zeigt sich erst der schwer auszumessende Reichtum der frühen Werke Haydns, die zur Basis eines epochalen Wandels in der Geschichte des Komponierens wurden. Vergleichbar wäre allenfalls der Schritt, den 40 Jahre später der alte Haydn – und hier sogar über Mozart hinaus – mit der Begründung der symphonischen Messe vollzog, die zum verbindlichen Modell der Musikgeschichte bis in das 20. Jahrhundert hinein geworden ist. Einsichtig wird nun auch, dass es die Kombination der metrischen und thematischen Perspektiven war, die Haydn zur Begründung des klassischen Streichquartetts befähigte. Sie bahnte sich in Op. 1 und 2 unter den eng gefassten Restriktionen an, die der Rahmen einer äußerst knappen Form bedeutete. Nicht ganz anders verfuhr einst der junge Bach, wenn er unter den verschärften Bedingungen der Miniatur im Weimarer Orgelbüchlein die Grundlagen seiner kombinatorischen Kunst erprobte. Und wie er bedurfte offenbar auch Haydn der Aufgaben, die er sich stellte, um seine wechselnden Lösungen zu finden.

Dass der Abstand zu den Zeitgenossen zunächst ungleich größer war als hundert Jahre später der zwischen Brahms und den Musikern seiner Zeit, beweist nicht allein Haydns singuläre Souveränität. Dem Wandel der Ansprüche, die an einen Komponisten gerichtet wurden, entsprach vielmehr eine professionelle Ausbildung, die eine Folge der Gründung von Konservatorien mit tüchtigen Lehrern gewesen ist. Im öffentlichen Rang jedoch, den Musik als Kunst zu gewinnen vermochte, wurde ein historischer Prozess wirksam, der zuerst von Haydns Werk ausgelöst wurde.

Bsp. 1:

Presto

Violino I

Violino II

Viola

Basso

10

19

Joseph Haydn, Op. 1 Nr. 0, 1. Satz, Anfang.

© 1973 G. Henle Verlag, München
(Wiedergabe der Notenbeispiele mit freundlicher
Genehmigung des Verlages)

Bsp. 2:

Allegro moderato

(a)

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

5

9

(b)

28

32

Franz Asplmayr, Op. 2 Nr. 6, 1. Satz,
(a) T. 1-12, (b) T. 28-35.

© 1999 A-R Editions, Madison, Wis.

Bsp. 3:

Allegro molto

Violino I
Violino II
Viola
Basso

Measures 1-17 of the musical score. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Bassoon. The tempo is marked 'Allegro molto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *[f]* and *p*. Measure numbers 9 and 18 are indicated at the start of their respective systems.

Joseph Haydn, Op. 2 Nr. 2, 1. Satz, Anfang.

© 1973 G. Henle Verlag, München

Bsp. 4:

(a)

Moderato

Violino I

Violino II

Viola

Basso

8

14

(b)

Joseph Haydn, Op. 9 Nr. 2, 1. Satz,
(a) T. 1-19, (b) T. 42-58.

© 1963 G. Henle Verlag, München-Duisburg

Diskussion (Leitung: Harald Haslmayr)

Harald Haslmayr

Wir danken Herrn Professor Krummacher für sein Referat, das die Frage nach Haydn als Gründer des Streichquartetts in eindrucksvoller Weise von der rein historischen Ebene in eine musikanalytische gehoben hat. Ich bitte Sie um Ihre Ergänzungen, Fragen oder auch Einwände.

William Drabkin

Eine kleine Bemerkung zu Op. 1 Nr. 0, einem Lieblingsstück auch von mir, und zwar wegen der metrischen Umdeutung am Anfang der Durchführung: Die unteren Stimmen machen eine unerwartete Gegenbewegung im vierten Takt, die nicht nur eine Art Scheinreprise darstellt, weil sie in der ursprünglichen, aufsteigenden Richtung verläuft, sondern auch einen neuen Anfangspunkt bildet, damit die nächste Periode zwei Takte später beginnen kann. Es genügt nicht die rein metrische Analyse, sondern auch die Töne selber bringen da etwas mit.

Friedhelm Krummacher

Ich meine nur, dass diese Gedanken so knapp und kurz sind, dass es fast schwer fällt, von Motiv oder gar Thema zu sprechen. Das Primäre ist, erst einmal zu bewundern, wie diese metrisch unterschiedlichen Splitter ein so ungeheuer wechselndes Bild ergeben, viel wechselvoller als später bei Haydn. Es wird später in der metrischen und periodischen Anlage etwas einfacher, um so mehr, je prägnanter die Themen selbst sind.

Georg Feder

Ein Wort nur zu den Motiven. Sie sind doch sehr charakteristisch. Das merkt man, wenn man z. B. die thematischen Breitkopf-Kataloge des 18. Jahrhunderts heranzieht, um bestimmte Themen zu suchen. Dann stößt man auf Hunderte von Motiven der verschiedensten Komponisten – eines uncharakteristischer als das andere. Die Haydn-Themen fallen unter ihnen durch ihre besondere Charakteristik auf. So ist es mein Eindruck. Es sind nicht

irgendwelche Themen, sondern sie sind schon in außerordentlichem Maße geprägt. Selbst wenn Sie dieses von Op. 1 Nr. 0 nehmen: Der Abbruch im zweiten Takt nach der Eins ist schon etwas Ungewöhnliches.

Friedhelm Krummacher

Aber gerade weil das Gebilde so klein ist, zögere ich, von einer besonderen Charakteristik zu sprechen. Ich habe mir sehr viele Quartette von vielen Zeitgenossen angesehen, es gibt außerordentlich hübsche und bezaubernde thematische Einfälle. Was Gyrowetz und Kozeluch später zu bieten haben oder die beiden Wranitzky, das ist zum Teil sehr bemerkenswert schöne, um nicht zu sagen auch gute Musik. Das lässt sich für mich weniger an den Themen beweisen, dafür gibt es zu viele Übereinstimmungen zwischen den Zeitgenossen, gerade bei Dreiklangsthemmen. Gewiss unvergleichlich ist die Prägnanz der späteren Themen Haydns. Jeder wird von gestern noch das C-Dur-Quartett aus Op. 74 in Erinnerung haben, wo Haydn eine Kadenz genügt, um den ganzen Satz zu prägen, so viel auch sonst geschehen mag. Das ist schon etwas Geniales. Aber ob man das bei diesen Frühwerken sagen kann, das weiß ich nicht. Doch je weiter man eindringt in das Satzgefüge, umso raffinierter wird es, und das hat niemand sonst gekonnt.

Harald Haslmayr

Vielleicht darf ich eine kurze Ergänzung geben. Sie betrifft den Aufsatz von Georgiades, den Sie zitiert haben. Diese Pause im B-Dur-Quartett (Op. 1 Nr. 1) diskutiert er ja noch einmal, und zwar in einem seiner Hauptwerke¹. Dort bringt er nicht eine Haydn-Messe, sondern sehr ausführlich dieses Streichquartett. Daran kann man sehen, wie sehr und auf kuriose Weise er sich auf diese Pause, die eine ontologische Diskussion über den Horror vacui bei ihm entfachte, konzentriert hat.

¹ Musik und Sprache – Das Werden der abendländischen Musik, Berlin u. a. 1984, wo er seine Thesen mit der Analyse berühmter Messkompositionen eindrucksvoll untermauert.

Friedhelm Krummacher

Es ist ein bisschen überzogen, wenn genau diese Pause zum Anlass dient, um Erwägungen anzuschließen über Haydns Verhältnis zu Kants „Kritik der Urteilskraft“ und dem Begriff der transzendentalen Zeit. Aber er hat den Zeitenwandel erkannt, den Haydns Frühwerke in einem doppelten Sinne bedeuten: einen Zeitenwandel der Kompositionsgeschichte, direkt nach Stamitz', direkt nach Bachs Tod und vielleicht sogar noch zu Händels Lebzeiten, und einen Zeitenwandel in der Gestaltung der musikalischen Zeit gegenüber dem kontinuierlichen Taktbegriff der Barockmusik. Das ist von Georgiades sehr scharfsinnig, ich glaube auch erstmalig so gesehen worden.