

James Webster

Haydns Opus 9 und Opus 17. Zur Kritik der Ideologie des „klassischen“ Streichquartetts

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. 89 – 122.

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.

Haydns Opus 9 und Opus 17. Zur Kritik der Ideologie des „klassischen“ Streichquartetts

Obwohl Haydns Streichquartette Op. 9 und Op. 17 historisch bahnbrechend waren und musikalisch von sehr hoher Qualität sind, stehen sie normalerweise nicht im Zentrum des Interesses. Die Erklärung für diese Vernachlässigung liegt in den vorherrschenden Auslegungen von Haydns Laufbahn bzw. der Entwicklung des musikalischen Stils im späteren 18. Jahrhundert. Am Anfang des 20. Jahrhunderts stellte Adolf Sandberger die einflussreiche These auf, dass Haydn in den Streichquartetten Op. 33 vom Jahr 1781 die „thematische Arbeit“, d. h. die Synthese von gelehrtem und galantem Stil, vervollkommenet und damit nicht nur seine völlige Reife als Komponist erlangt, sondern zugleich den Wiener klassischen Stil geschaffen habe.¹ Diese These wurde auch im späten 20. Jahrhundert von renommierten Autoritäten wie Ludwig Finscher² und Charles Rosen³ vertreten und erscheint andeutungsweise noch im jüngst erschienenen Überblick von Friedhelm Krummacher.⁴ Sie ist aber äußerst brüchig, sowohl in historiographischer wie stilistischer Hinsicht.

Ein wesentlicher Bestandteil von Sandbergers These ist die Problematisierung der radikalen, z. T. in fugierten Finales kulminierenden Quartette Op. 20 vom Jahr 1772, also am Höhepunkt von

¹ Adolf Sandberger, Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts, in: Altbayerische Monatsschrift, Jg. 2 (1900), S. 41–64; nachgedruckt (leicht überarbeitet) in: Ders., Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, Bd. 1, München 1921, S. 224–265 (hiernach die Zitate). Obwohl Sandberger sich des Terminus „Wiener Klassik“ nicht bedient, läuft seine Darstellung begrifflich und inhaltlich auf dasselbe hinaus; siehe J. Webster, Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music, Cambridge 1991, S. 341–357.

² Ludwig Finscher, Studien zur Geschichte des Streichquartetts, Bd. 1: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn, Kassel 1974, S. 238 ff. Vermutlich aufgrund der inzwischen erschienenen Kritik (s. u.) wird die These in: Ders., Joseph Haydn und seine Zeit, Laaber 2000, praktisch aufgegeben.

³ Charles Rosen, The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven, New York 1971, S. 116–119, 146–150 et passim.

⁴ Friedhelm Krummacher, Das Streichquartett, Teilband 1, Von Haydn bis Schubert, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6/1), S. 29: „A r b e i t a m M o d e l l: Haydn's W e g von Op. 9 zu Op. 33“; die hervorgehobenen Worte vermitteln die in Frage kommende Ansicht.

Haydns so genannter „Sturm und Drang“-Phase um 1770. Für ihn bringen diese Werke keine Vermittlung, sondern „Widersprüche“ zwischen „Cassationsgeist und feierlichem Kontrapunkt“.⁵ Später wandelten Friedrich Blume⁶ und Finscher⁷ dieses Urteil in das noch drastischere einer kompositorischen „Krise“ um. Alle drei deuten den angeblich unbefriedigenden Zustand von Op. 20 als Erklärung für die danach einsetzende Pause in Haydns Quartetttschaffen bis Op. 33 bzw. die erheblichen stilistischen Unterschiede zwischen den zwei Serien.

Die bedeutenden Haydn-Forscher Jens Peter Larsen⁸ und H. C. Robbins Landon⁹ dagegen, zum Teil wegen ihrer Konzentrierung auf die Sinfonie (für die es keine solche 'Wende' um 1781 gibt), sehen Haydns stark expressionistischen Stil um 1770 als schon klassisch und (der Tendenz nach) Op. 20 sogar als Op. 33 überlegen; in dieser Hinsicht ähnlich sind die Ausführungen von Robert Sondheim.¹⁰ Aber auch viele, die den „Sturm und Drang“ als solchen nicht hervorheben, glauben, dass Haydn seine völlige Reife mit Op. 20 erlangte, z. B. Donald Francis Tovey¹¹ und Hans Keller, dessen Buch über „the great Haydn quartets“ praktisch mit diesem Opus anfängt,¹² oder in jüngerer Zeit W. Dean Sutcliffe¹³ und William Drabkin.¹⁴ Diese Hochschätzung von Op.

⁵ Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, S. 260.

⁶ Friedrich Blume, Josef Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten, in: Jahrbuch Peters, Bd. 38 (1931), S. 38–40.

⁷ Finscher, Studien zur Geschichte des Streichquartetts, S. 235–237.

⁸ Jens Peter Larsen, Some Observations on the Development and Characteristics of Viennese Classical Instrumental Music, in: *Studia musicologica*, Bd. 9 (1967), S. 123, 127.

⁹ H. C. Robbins Landon, Haydn. Chronicle and Work, Bd. 2: Haydn at Eszterháza 1766–1790, London 1978, S. 324.

¹⁰ Haydn. A Historical and Psychological Study Based on his Quartets, London 1951.

¹¹ Donald Francis Tovey, Haydn's Chamber Music, in: *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, hrsg. von W. W. Cobbett, Bd. 1, London 1929; nachgedruckt in: D. F. Tovey, *Essays and Lectures on Music*, London 1949 (hiernach die Zitate), S. 39, 49.

¹² Hans Keller, *The Great Haydn Quartets. Their Interpretation*, London 1986. Von Haydns früheren Quartetten nimmt Keller nur Op. 9 Nr. 4 in seine Kanon auf, offensichtlich aufgrund der Molltonart (siehe S. 18–19), obwohl er das c-Moll-Quartett Op. 17 Nr. 4 ohne Erwähnung des impliziten Widerspruchs auslässt.

¹³ W. Dean Sutcliffe, *Haydn. String Quartets Op. 50*, Cambridge 1992, S. 8–9, 13.

20 stimmt mit einer weitverbreiteten Meinung aus Haydns Zeit überein (was für Op. 33 nicht der Fall ist¹⁵): Sein Verleger Artaria, freilich in einer Werbung, nannte es das Opus, mit dem „Haydns Name so entscheidend seinen Ruhm begründet hat“,¹⁶ und Ernst Ludwig Gerber schrieb 1812:

„Von dieser Nummer an erscheint Haydn in seiner ganzen Größe als Quartetten-Komponist“.¹⁷

Aber beide Thesen bringen den schwerwiegenden historiographischen Nachteil mit sich, dass Haydns Laufbahn als Quartettkomponist aufgrund des simplen Evolutionsgedankens als vermeintliche „Entwicklung“ nach einem vermeintlichen „Ziel“ gedeutet wird. Das wird vielleicht am deutlichsten von Blume ausgesprochen:¹⁸

„Aus einer unveränderlichen [...] Idee heraus gestaltet Haydn seine Streichquartette in konstanter Ausbildung mit einem hohen Maße von Bewusstheit nach einem unwandelbaren Ziele hin, und diese Ausbildung lässt sich in ungebrochener Kontinuität verfolgen.“

Bei einer solchen Einstellung müssen alle früheren Quartette zwangsläufig als misslungen, unreif oder bestenfalls experimentell abgetan werden. In dieser Hinsicht ist es von geringem Belang, ob das „Ziel“ mit dem „klassischen“ Op. 33 oder dem „großen“ Op. 20 identifiziert wird, oder gar mit beiden, wie Krummacher vorgeschlagen hat:¹⁹

„Nicht für sich alleine, wohl aber auf der Basis von Op. 9 und Op. 17 repräsentieren die Quartette Op. 20 gemeinsam – trotz des

¹⁴ William Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Westport, Conn., und London 2000, S. [vii]. Entgegen dem Titel befaßt sich das Buch hauptsächlich mit Op. 20.

¹⁵ Der Glaube an die zeitgenössische Hochschätzung von Op. 33 im besonderen stellt eines der hartnäckigsten Zeichen von dessen historiographischer Überbewertung dar, z. B. bei Finscher (*Studien*, S. 129–136, 238–244, 268–269, bzw. *Joseph Haydn und seine Zeit*, S. 410). Die Annahme einer besonders weiten Verbreitung im Vergleich zu Op. 20 wird schon durch die Aufzählung der Quellen in JHW XII/3, Kritischer Bericht, widerlegt. Vgl. Webster, Haydn's "Farewell" Symphony, S. 346.

¹⁶ Werbung für die zweite Lieferung des 1800/1801 veröffentlichten Neudrucks; zitiert nach: JHW XII/3, Kritischer Bericht, S. 28.

¹⁷ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 2, Leipzig 1812, Sp. 576.

¹⁸ Blume, *Josef Haydns künstlerische Persönlichkeit*, S. 26 (im Original gesperrt).

¹⁹ Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 47.

Zeitabstands – mit Op. 33 den Fundus und zugleich den Maßstab für das klassische Streichquartett und damit für die weitere Geschichte der Gattung.“

(Eine weitere Folge war die zwar weniger schädliche, doch ebenso absurde Vorstellung, Haydns Streichquartette hätten sich nach der Erreichung von „klassischer“ Reife nicht bedeutend weiterentwickelt;²⁰ bei Blume war dieses „klassische“ Plateau zu Op. 50 und 64 aus den späteren 80er Jahren vorverlegt, ohne den dahinter stehenden Begriff wesentlich zu ändern.²¹)

Dagegen gibt es keine nennenswerten Untersuchungen über Op. 9 oder Op. 17 als solche statt als Vorläufer. Bei einem fast vierzigjährigen, genialen Komponisten mit hunderten von Kompositionen hinter sich, darunter kurz vorher geschaffenen Meisterwerken wie z. B. den Sinfonien Nr. 48, „Maria Theresia“, und Nr. 49, „Passione“, oder der Missa Cellensis und dem Stabat mater, ist das nur als Folge des soeben geschilderten Evolutionsgedankens zu erklären. An diesem habe ich anderswo umfassende Kritik geübt,²² und Georg Feder hat jüngst etwas ähnliches angedeutet.²³

„Vielleicht sollte man [...] mehr von einer vielseitigen Erweiterung seines [d. h. Haydns] Quartettschaffens von einem Mittelpunkt aus sprechen und weniger von einem kontinuierlichen Aufsteigen zu einem Höhepunkt hin, geschweige denn von einem Reifeprozess oder gar von einer logischen Entwicklung.“

Im Sinn einer vor langem ausgesprochenen Forderung: Möge ein jedes Opus für sich verstanden werden,²⁴ ist eine Konzentrierung auf diese Werke ohne weiteres gerechtfertigt.

*

Was den Stil von Op. 9 und Op. 17 angeht, bringt der Begriff der Wiener Klassik²⁵ ebenso schwerwiegende Fehleinstellungen

²⁰ Finscher, Studien, S. 267, sowie Joseph Haydn und seine Zeit, S. 414.

²¹ Blume, Josef Haydns künstlerischer Persönlichkeit, S. 44–46.

²² Webster, Haydn's "Farewell" Symphony, S. 357–366.

²³ Georg Feder, Haydns Streichquartette, München 1998, S. 19.

²⁴ Webster, The Chronology of Haydn's String Quartets, in: The Musical Quarterly, Bd. 61 (1975), S. 46.

²⁵ Siehe James Webster, Die „erste Wiener Moderne“ als historiographische Alternative zur „Wiener Klassik“, in: Gernot Gruber (Hrsg.), Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion, Wien 2002, S. 75–92; für eine po-

mit sich. Denn die allgemeine Klassik-Ideologie – Reife, Synthese, Verschmelzung von Inhalt und Form, Universalität, Überdauern usw. – wird bei der Kammermusik, besonders beim Streichquartett, noch verschärft. Seit ca. 1800 geht die Kammermusik-Ideologie weit über das hinaus, was die schlichte Lexikon-Definition, „solistisch besetzte Instrumentalmusik für zwei bis ca. zehn Instrumente“, bzw. die „Idee‘ der Kammermusik [...] Intimität, hohes soziales und intellektuelles Niveau, kompositorischer Anspruch, klangliche Verfeinerung“,²⁶ impliziert. Sie beinhaltet vier ineinander verflochtene Ideale: (1) Notwendigkeit und Unabhängigkeit, (2) Gleichheit und Homogenität, (3) Reinheit und Vergeistigung und (4) die Metapher des Dialogs bzw. der Konversation.²⁷ Erst nach kritischem Durchdenken dieser Ideologie wird es möglich sein, Haydns Streichquartette vor Op. 20 angemessen zu beurteilen.

Das Ideal der Notwendigkeit und Unabhängigkeit betrifft die Kammermusik im allgemeinen. Es wird von Tovey mit seiner charakteristischen Prägnanz beschrieben:²⁸

“Chamber music is music in large forms for a group of solo instruments on equivalent planes of tone and of equivalent musical capacity [...]. Every part is to be necessary, and the ensemble is to be complete in itself [...]. Chamber music requires no more than the number of players for whom individual parts are written; and every note written is intended to be heard.”

Also soll die echte Kammermusik keine „orchestralen“ Effekte (wie immer diese definiert werden) oder unnützen Verdoppelungen gebrauchen, aber auch nichts unnotiert etwa einem Continuospieler überlassen. Aus diesen Thesen erhellt das Ineinandergreifen der Kriterien von Notwendigkeit und Unabhängigkeit.

Tovey redet von gleichwertigen („equivalent“) – nicht gleichen – Tonebenen, weil er die Klavierkammermusik seit Mozart²⁹ in

sitive Wertung des Klassik-Begriffs im Fall Haydn vgl. den Aufsatz von Georg Feder in demselben Band.

²⁶ MGG, Zweite Ausgabe, Sachteil, Bd. 4, Sp. 1618 (Nicole Schwindt).

²⁷ Hierzu siehe den Beitrag von Gretchen Wheelock im vorliegenden Band.

²⁸ Donald Francis Tovey, *Chamber Music. A General Survey*, in: Tovey, *Essays in Musical Analysis. Chamber Music*, London 1944, S. 11, 3, 12.

²⁹ Wie alle Kritiker bis wenigstens zu den 1970er Jahren – z. B. Rosen, *The Classical Style*, S. 351: „The Haydn trios are doomed“ – kann sich Tovey mit Haydns Klaviertrios, besonders wegen der angeblich untergeordneten Rolle des Cellos, nicht abfinden. Diese Frage, auf die hier nicht eingegangen werden kann, erfordert immer noch eine gründliche Abhandlung.

das Reich der echten Kammermusik einschließen will. Aber sobald man zur Streicherkammermusik im Besonderen übergeht, tritt das strengere Ideal von Gleichheit und Homogenität entschieden zutage. An Homogenität übertrifft das reine Streicherensemble alle anderen bedeutenden Musikgattungen des späteren 18. Jahrhunderts. Es ist auch das einzige, bei dem es überhaupt denkbar ist, dass alle Instrumente „gleich“ sein könnten. Denn Gleichheit bedeutet in diesem Zusammenhang nicht nur, dass sie in gleichem Grad notwendig und unabhängig sind, sondern auch, dass jede Stimme potentiell die Führung übernehmen bzw. die verschiedenen Funktionen des musikalischen Satzes mit den anderen austauschen kann. Das Extrem eines solchen Satzes ist selbstverständlich der (reine) Kontrapunkt bzw. (als Satztypus) die Fuge. Wie Finscher überzeugend dargestellt hat,³⁰ basierte die „Theorie“ des Streichquartetts, wie sie sich um 1800 entwickelte, zum Teil auf einer Analogie mit der Vokalmusik der Renaissance, d. h. einer hoch angesehenen, aus gleichen und gleichwertigen Stimmen gebildeten, polyphonen Satzart.

Das dritte kammermusikalische Ideal, nämlich Reinheit und Vergeistigung, durchdringt alle Diskussionen, obwohl es oft unterschwellig durch den Sprachgebrauch artikuliert und daher nur durch aufmerksames Lesen erfasst wird.³¹ Tovey, der sich zumeist von konventioneller ästhetischer Pietät distanzierte, apostrophiert die Kammermusik als „the highest and most spiritual form of music“ und fährt auf amüsante Weise fort:³²

“It is not an unmixed evil that chamber music should be heard in halls that are too large for it [...]. The listener naïve enough to expect the *ff* [that begins] Schubert's D minor Quartet to sound loud in a concert-room holding an audience of 2,000, learns in five minutes to prefer spiritual to material values in music, if he can learn anything.”

Bei dem Haydn-Biographen Carl Ferdinand Pohl fängt die Behandlung von den Streichquartetten folgendermaßen an:³³

³⁰ Finscher, Studien, S. 277–301.

³¹ Zur dieser gleichsam rhetorischen Analyse von musikwissenschaftlichen Texten vgl. Janet Levy, Covert and Casual Values in Recent Writings about Music, in: Journal of Musicology, Bd. 5 (1987), S. 3–27.

³² Tovey, Chamber Music, S. 2.

³³ C.(arl) F.(erdinand) Pohl, Joseph Haydn, Bd. 1, Leipzig 1875, S. 328. Weitere Äusserungen dieser Art aus dem 19. Jahrhundert sind in MGG, Zweite Ausgabe, Sachteil, Artikel „Streichquartett“ (Finscher), Bd. 8, Sp. 1926, wiedergegeben.

„Das Quartett wurde von jeher [!] als die keuscheste, edelste Musikgattung betrachtet, die vorzugsweise den Sinn für die Tonkunst hebt, bildet, verfeinert und mit den kleinsten Mitteln das Höchste leistet.“

Die letzte Phrase erinnert an ein Wort von Hans Keller:³⁴

„The only difference between a string quartet [...] and a symphony is that the quartet [...] is more symphonic: symphonic thought is at its purest in the quartet, which does not have to enlist the help of sound effects [...] to hold the listener's attention.“

Doch hat die Vergeistigung ihre Schattenseite, nämlich die soeben angesprochene Reinheit („purity“). In der Kammermusik dieser Periode wird fast jeder Zug, der als nicht wünschenswert empfunden wird, als „unrein“ abgetan. Tovey (wie viele andere) beschreibt gewisse Stellen in Haydns frühen Streichquartetten, die angeblich so klingen, als ob ein Continuo erforderlich wäre, als stilistische Unsauberkeiten („impurities“).³⁵

Das Reinheitsideal ist bei Besprechungen der sogenannten „gemischten“ Gattungen, d. h. von Werken für Streicher und ein oder mehrere Blasinstrumente, besonders klar ablesbar, da diese Gattungen fast immer mit dem Streichquartett nachteilig verglichen werden.³⁶ Fast scheint es, als ob die Heterogenität für sich als problematisch empfunden wird, vielleicht aus einer unbewussten Analogie zur Rassenmischung. Schon 1810 äußerte sich ein mit „P.“ zeichnender Schriftsteller wie folgt:³⁷

„Der Effect der Quartettmusik beruht zum Theil auf dem schönen Einklang der vier Instrumente; man würde den Effect stören, wenn man z. B. statt einer Violine eine Flöte, oder statt der Bratsche ein Clarinet einschieben wollte. Eine Verbindung von Blasinstrumenten mit Saiteninstrumenten ist wegen der Ungleichheit der Klänge nie von einer so schönen, reinen Wirkung, als vier Saiteninstrumente, bey welchen gehaltene Noten in einen einzigen harmonischen Ton zusammenfließen.“

³⁴ Keller, *The Great Haydn Quartets*, S. 3.

³⁵ Tovey, *Chamber Music*, S. 2.

³⁶ Zu diesem Punkt vgl. Sarah Jane Adams, *Quartets and Quintets for Mixed Groups of Winds and Strings. Mozart and his Contemporaries in Vienna, c. 1780–c. 1800*, Diss. Cornell U., 1994, Kap. 3, „Mixed“ Chamber Music and the Reception of Genre.

³⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 16. Mai 1810, Nr. 33, Sp. 520 f.

Die bloßen Worte – schöner Einklang, einschieben [und] stören, Ungleichheit, schön [und] rein, ein einziger harmonischer Ton usw. – machen klar, worum es geht.

Diese Ansichten haben sich über das späte 19. bzw. frühe 20. Jahrhundert (vgl. Pohl und Tovey, oben) bis fast in unsere Zeit hinein fortgepflanzt. Nach Alfred Einstein gehören Mozarts gemischte Quartette „andern Gattungen der Kammermusik an als das Streichquartett, älteren und ‘leichteren’, geringeren spezifischen Gewichts“; das Hornquintett KV 407

„gehört nicht eigentlich zur Kammermusik[...]. Es ist ein rudimentäres Concerto mit kammermusikalischer Begleitung, und es fehlen nicht einmal die Gelegenheiten zu Kadenzen“.³⁸

(Die Unangemessenheit dieser Bemerkung wird später erörtert werden.) In der englischsprachigen Standardenzyklopädie liest man:

“Closely related to the early string quartet are the many 18th-century works in which one of the violins of the string quartet was replaced by a wind instrument”.³⁹

Wie bei „P.“ hat das gemischte Quartett kein Eigenrecht, sondern stellt eine bloße Variante des Streichquartetts dar. Sogar in der Neuen Mozart-Ausgabe begegnen solche Urteile:

„In dem überreichen kammermusikalischen Schaffen Mozarts nehmen die Quartette mit einem Blasinstrument wohl den bescheidensten Rang ein“; „die zahlreichen und komplizierten philologischen Probleme“ stehen in „einem gewissen Missverhältnis zum musikalisch-kompositorischen Gewicht der hier vorgelegten Werke“.⁴⁰

Ein weiterer Aspekt der Rezeption von gemischten Ensembles als „unrein“ ist die Abneigung gegen die konzertante Rolle des zumeist solistisch geführten Blasinstruments, sowohl an sich selbst als für die daraus resultierende Beschränkung der restli-

³⁸ Alfred Einstein, Mozart. Sein Charakter, sein Werk, Stockholm 1947, S. 247, 268 f.

³⁹ The New Grove Dictionary, 2. Ausgabe, London 2001, Bd. 20, S. 662 (Michael Tilmouth).

⁴⁰ Neue Mozart-Ausgabe, Serie VIII, Werkgruppe 20, Bd. 2, S. VII, IX (Jaroslav Pohanka).

chen Stimmen auf eine „bloße“ Begleitfunktion; siehe den oben zitierten Passus von Einstein. Leonard Ratner schreibt:⁴¹

“When a wind instrument [...] was included in the quartet, the piece was treated much in the manner of a solo wind concerto [...]. [In] the finale of Mozart's D major [flute] Quartet, K. 285 [...] the flute begins [...] as a solo, to be answered at m. 9 by a tutti on the same tune. Such clear blocking out, typical of this genre, is infrequent in the string quartets of the classic masters.”

In diesem Kammermusikwerk gibt es aber ein „tutti“ höchstens im metaphorischen Sinn; der Kontrast zwischen der abzuwertenden Blockhaftigkeit („blocking out“) und der klar implizierten, zu bevorzugenden Flexibilität des Streichquartetts ist offenbar.

Sogar Mozarts spätes und geniales Klarinettenquintett KV 581 wird oft auf eine Weise beschrieben, die den binären Gegensatz zwischen Reinheit und Unreinheit in einen analogen zwischen hoher Kunst und sinnlichem Reiz umwandelt. Diese Auffassung findet sich z.B. bei dem großen Mozart-Biographen Hermann Abert:⁴²

„Handelt es sich dabei doch nicht um eine Kombination gleichartiger Instrumente, um eine ‘Unterhaltung unter fünf gleichberechtigten geistreichen Personen’, vielmehr ist die Klarinette ein fremder Gast in diesem Kreis, der seine eigene Gefühlswelt hat und damit seine eigene Art, sie auszudrücken. Vor allem aber tritt etwas hinzu, auf das das reine Streichquartett, je mehr es sich vergeistigte, desto weniger Wert legte: die Rücksicht auf den äußeren Klang. Das alles erforderte eine ganz neue Art sowohl der Thematik als namentlich der Arbeit. Die Klarinette bleibt sozusagen die Führerin des Reigen[s] [...]. Und da diese in ein Gebiet führt, wo alles in reifer, süßer Sinnlichkeit schwebt, so ist das ganze zu einem Triumph der Kantabilität [...] geworden.“

Die Bevorzugung des strengen, reinen, „vergeistigten“ – also gleichsam männlichen – Streichquartetts als Maßstab gegenüber dem durch die „fremde“, gefühlsbezogene, sinnliche, bloß äußerlich eingestellte – also gleichsam weibliche – Klarinette ver-

⁴¹ Leonard Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York 1980, S. 128.

⁴² Hermann Abert, *W. A. Mozart*, 7. Auflage, Leipzig 1956, Bd. 2, S. 593 (Sperung vom Verf.).

derbten gemischten Quintett könnte kaum unmittelbarer dargestellt werden.⁴³

Mit dem Bild von fünf Unterhaltenden greift Abert die durch Goethe berühmt gewordene, normalerweise auf das Streichquartett bezogene Dialog-Metapher auf, das letzte unserer vier Ideale. Aber sogar das unauffällige Wörtchen „fünf“ ist in diesem Zusammenhang ein Zeichen der Unvollkommenheit, denn trotz ihrer Homogenität ist das drei- bzw. fünfstimmige Streicherensemble oft als problematisch angesehen worden. Seit Haydns in mancher Hinsicht unglaublichem frühem Biographen Giuseppe Carpani⁴⁴ haben Pohl⁴⁵ und viele andere bis fast in unsere Tage hinein, z. B. Landon,⁴⁶ angenommen, dass Haydn Streichtrios nur gleichsam zum Üben komponierte, bevor er sich dem eigenen Metier, dem Quartett, widmete.⁴⁷ Dasselbe gilt mutatis mutandis für die früheren der ca. 1765 einsetzenden Barytontrios im Verhältnis zu den Quartetten ab Op. 9.⁴⁸ Erst in den letzten Jahren haben diese Gattungen angefangen, zu ihrem Recht zu kommen.⁴⁹

Was das Quintett angeht, griff Schumann den Dialog-Topos auf zweideutige Weise auf:

„Hat man im Quintett [recte: „Quartett“] vier einzelne Menschen gehört, so glaubt man jetzt [d.h. im Quintett] eine Versammlung vor sich zu haben.“⁵⁰

⁴³ Das Gattungswesen des Klarinettenquintetts wird noch bei Ulrich Rau, *Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik*, Diss. Saarbrücken 1975, S. 406–411, in Zweifel gezogen.

⁴⁴ Giuseppe Carpani, *Le Haydine* (1812), 2. Ausgabe, Padova 1823, S. 88 f., 90.

⁴⁵ Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 1, S. 180, 347 et passim.

⁴⁶ H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Bd. 1: *Haydn: The Early Years 1732–1765*, London 1980, S. 222–223.

⁴⁷ Obwohl Hubert Unverricht in seiner Monographie, *Geschichte des Streichtrios*, Tutzing 1969, das Schlußkapitel „Das Streichtrio – eine eigenständige Gattung“ überschreibt, läßt der Text viele der vorher angemeldeten Zweifel noch durchschimmern.

⁴⁸ Z. B. W. Oliver Strunk, *Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass*, in: *The Musical Quarterly*, Bd. 18 (1932), S. 216–251.

⁴⁹ Z. B. Elaine R. Sisman, *Haydn's Baryton Pieces and his Serious Genres*, in: Eva Badura-Skoda (Hrsg.), *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Kongreß Wien 1982*, München 1986, S. 426–435; zu den Streichtrios ansatzweise Finscher, *Haydn und seine Zeit*, S. 112–113.

⁵⁰ *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 9 (1838), Nr. 10, S. 42.

Obwohl er das zum Teil positiv im Sinn einer erhöhten Durchschlagskraft namentlich der Mittelstimmen meint, wird diese nur mit dem Verlust der sonst wünschenswerten Feinheit und Intimität des 'Dialogs' erkaufte. Finscher beschrieb 1965 das Streichquintett erstaunlich negativ:⁵¹

„Gegenüber dem 'vollkommenen' Streichquartett erscheint das Quintett als 'unreine' Gattung, da es den reinen vierstimmigen Satz notwendig verdicken oder in Klanggruppen auflösen muß, Stimmführung und thematische Arbeit zugunsten von Harmonik und Klang zurückdrängt und so zwischen die Gattungs-Ideale von Streichquartett und Sinfonie gerät.“

Die Übereinstimmung dieser Gedanken (samt der Rhetorik) mit den oben zitierten von Abert⁵² über das Klarinettenquintett ist frappierend.⁵³ Freilich werden solche Urteile in jüngeren Schriften⁵⁴ normalerweise gemildert.

Der Gegensatz zwischen dem 'echten' Quartett und dem abzuwertenden Andersartigen trifft sogar auf Streichquartette zu. Nochmals sei Finscher zitiert:⁵⁵

„Der Typus des konzertanten Quartetts, der von Boccherini, Cambini und einer Reihe von Pariser Komponisten ausgebaut wurde, ist gegenüber dem klassischen, nach 1780 international bestimmend gewordenen Haydn-Typus nur eine Episode gewesen, deren Fortsetzung im quatuor brillant des frühen 19. Jahrhunderts (dem Quartett für konzertierende Solovioline mit dreistimmiger Begleitung) zumindest im Kernbereich der klassischen Quartettkultur, den deutschsprachigen Ländern, vom 'echten' Quartett auch theoretisch und in der Bewertung durch die Tageskritik streng – und abwertend – getrennt wurde.“

In diesem Fall wird das „klassische“ Quartett als etwas spezifisch Deutsches betrachtet. Wie beim gemischten Quartett ist es be-

⁵¹ MGG, Erste Ausgabe, Bd. 12, Sp. 1594.

⁵² Der allerdings kein Unbehagen dieser Art am Streichquintett verspürt.

⁵³ Ähnliche Ambivalenzen begegnen in: Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien*, Bern 1983; eine Kapitelüberschrift lautet: „Das Streichquintett – eine Gattung?“

⁵⁴ Z. B. Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (Hrsg.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Stuttgart 1994. Auch Finscher, „Streichquintett“, MGG, Zweite Ausgabe, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1991, wertet Schumanns Äußerung positiv, dagegen in „Streichquartett“, Sp. 1926–1927, immer noch implizit negativ.

⁵⁵ Ludwig Finscher, *Haydns Begründung instrumentaler Gattungen*, in: C. Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985, S. 279.

sonders das konzertante Moment, das gegen Gleichheit, Geistigkeit und 'Dialog' auf einmal verstößt; wenn dieses in Virtuosität umschlägt und die restlichen Stimmen zur reinen Begleitfunktion 'degradiert' werden, ist der Verfall vollkommen. Die Kritik an einem Flötenquartett von Hoffmeister könnte kaum negativer ausfallen.

*

Meiner Meinung nach sind diese und ähnliche Einstellungen stark revisionsbedürftig. Das heißt konkret:

Die Tonfarben in einem Kammermusikwerk können ebenso gut kontrastreich sein (z. B. im Klaviertrio bzw. Klarinettenquintett) wie verschmolzen.

Ein gemischtes bzw. ungewöhnlich großes Ensemble bietet gerade aufgrund der heterogenen Elemente Möglichkeiten zur künstlerischen Entfaltung an, nur sind diese andere als beim homogenen bzw. kleinen Ensemble.

Auch wenn die Instrumente nicht gleich fähig sind bzw., im Fall eines Streichquartetts, nicht gleichmäßig eingesetzt werden, so muss das kein Nachteil sein.

Und damit sind wir zu Op. 9 und 17 zurückgekommen. Im Bann der soeben beschriebenen Ideologie werden viele ihrer Züge zu Unrecht getadelt, ihre besonderen Vorzüge dagegen kaum gebührend rezipiert. Der springende Punkt ist die „Ungleichheit“ der Stimmen. Vielleicht ist es nicht ganz zufällig, dass diese in den angelsächsischen Ländern als weniger problematisch empfunden wird. Tovey äußerte:⁵⁶

“In the Quartets of Op. 9 [...] the four string parts are equally necessary and equally alive. They are not equally prominent; because the criterion is not polyphony but self-sufficiency for the purposes of this kind of music; and in this kind of music the normal place for melody is on the top.” “It is no imperfection [...] that the first violin is full of brilliant features which the other instruments cannot share. The other instruments are perfectly happy in their place, and there is not a dull or useless note.”

⁵⁶ Donald Francis Tovey, *Chamber Music* (1911, rev. 1929), in: Ders., *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*, London 1944, S. 7; ders., *Haydn's Chamber Music*, S. 26.

Hans Keller verallgemeinert:⁵⁷

“One grand illusion [...] has to be destroyed at the outset [...]: that in the string quartet there are ‘four equal parts’. Of many a lousy quartet, this textural definition is, of course, perfectly true [...] but as soon as you turn to the master quartet in general and [Haydn’s] 45 in particular, you realize that, on the contrary, there isn’t a single leaderless juncture or stage—an all-important, clearly audible fact.”

In der Tat nimmt die erste Geige in Op. 9 und 17 (wie auch in vielen späteren Quartetten, z. B. im ersten Satz von Op. 74 Nr. 1 C-Dur) oft eine führende Rolle ein. In manchem langsamen Satz wird der Stil einer Arie, eines Rezitativs oder eines Konzertsatzes überzeugend nachgeahmt, einschließlich eines eine Kadenz andeutenden Quartsextakkords (bzw. einer „leeren“ Quarte). Gewisse Sätze sind ziemlich blockartig konstruiert. Einstein, Ratner und andere gehen also fehl in der Annahme, dass solche Züge und eine gemischte Besetzung in einer Wechselbeziehung stehen müssten – aber auch, dass sie Zeichen der Unvollkommenheit seien. Wenn bei Meisterwerken von diesem Niveau ein Satz oder Passus zum gängigen Bild des „klassischen“ Streichquartetts nicht passt, sollte man, statt „Unreife“ oder einen „Lapsus“ festzustellen, dieses Bild entsprechend revidieren – wenn nicht sogar einfach verwerfen.

Aus Raumgründen, aber auch um die These wirklich auf die Probe zu stellen, soll hier primär die frühere Serie, Op. 9, behandelt werden. Die zwei Grundsätze der folgenden Behandlung sind nur scheinbar gegensätzlich. Erstens waren diese Quartette bahnbrechend und stark zukunftsweisend (was eigentlich überall anerkannt wird). Zweitens sind sie ganz individuelle Meisterwerke, die es für sich zu betrachten lohnt; überdies weisen sie die von Blume hervorgehobenen Vorzüge von Op. 17 in Fülle auf.

*

Opus 9 entstand um 1769–1770.⁵⁸ Es legte sowohl die viersätzigige Großform fest, bestehend normalerweise aus einem schnellen oder mäßig schnellen Anfangssatz und einem sehr schnellen,

⁵⁷ Keller, *The Great Haydn Quartets*, S. 6.

⁵⁸ Webster, *The Chronology of Haydn’s String Quartets*, S. 30–34.

im leichteren Stil gehaltenen Finale, beides in Sonatenform, einem langsamen Satz in einer kontrastierenden Tonart und einem Menuett, das in dieser Serie immer an zweiter Stelle steht. Im Vergleich zu Haydns frühen Quartetten etabliert es außerdem die erweiterten Dimensionen, die erhöhten ästhetischen Anforderungen und die verstärkte Expressivität, die die Gattung fortan auszeichnen. Nach einer posthumen Anekdote wollte Haydn seine Quartette mit Op. 9 begonnen wissen.⁵⁹ Es enthält sein erstes Quartett in Moll (Nr. 4 d-Moll),⁶⁰ das freilich in der Literatur gerade deswegen relativ überbewertet wird; in der Tat stehen alle sechs Werke auf demselben Niveau.⁶¹ Viele spezifische, weit in die Zukunft hinausweisenden Satztypen wurden ebenfalls in Op. 9 eingeführt: z. B. als Anfangssatz das Moderato bzw. Allegro moderato im De-facto-8/8-Takt, der Sechzehnteltriolen und Zweiunddreißigstel begünstigt, oder das scherzoartige Presto im 6/8-Takt; beide Satztypen hielten sich bis einschließlich Op. 33.

Aber das Zukunftsweisende in Op. 9 geht weit über bloße Typen hinaus. Das schnelle, witzige Finale im 2/4-Takt z. B. nimmt Züge an, die bis zum Jahrhundertende in den „kleinsten Zellen“ (Adorno) der Musik fortwirkten. Man vergleiche z. B. das Finale von Nr. 1 C-Dur mit den Finales von Mozarts Quartett KV 465 und Quintett KV 515 in derselben Tonart: Jedes Thema fängt

⁵⁹ Pohl, Joseph Haydn, Bd. 1, S. 332. (Die Stelle bei F. Artaria und H. Botstiber, Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria, Wien 1909, S. 87, die oft hierzu als Quelle angegeben wird, ist ein blosses Zitat nach Pohl.) Artarias Ausgaben bzw. Artarias Thementafel von Haydns Quartetten fangen tatsächlich erst mit Op. 9 an; die Möglichkeit einer posthumen ‚Begläubigung‘ durch die Firma kann nicht ausgeschlossen werden.

⁶⁰ Für die Einzelwerke innerhalb eines Opus wird immer die herkömmliche Nummerierung gebraucht (die Haydns Eintragung der Themen im „Entwurf-Katalog“, die vermutlich der Reihenfolge der Entstehung entspricht und deren Ordnung in JHW übernommen wird, nicht entspricht), aber zwecks Klarheit die Tonart hinzugefügt. (Die verunsichernden Folgen einer nur am Anfang, sonst nicht signalisierten Übernahme der kaum gängigen JHW-Ordnung sind bei Krummacher, Das Streichquartett, nur allzu klar.)

⁶¹ Die gelegentlich geäußerte Meinung, dass sowohl die von Op. 9 bis Op. 33 jeweils als „Nr. 6“ bekannten Quartette (die alle mit einem Presto oder einem ähnlich überschriebenen Kopfsatz im 6/8-Takt anfangen und auch sonst in vieler Hinsicht einen ‚leichten‘ Stil bevorzugen; vgl. Finscher, Studien, S. 193) als auch die mit einem ‚bloßen‘ Variationensatz beginnenden Quartette Op. 9 Nr. 5 und Op. 17 Nr. 3 den restlichen Quartetten kompositorisch unterlegen seien – eine Meinung, die bei László Somfai (Opus-Planung und Neuerung bei Haydn, in: Studia musicologica, Bd. 22 [1980], S. 93–95) spekulativ mit der Hypothese einer vorübergehenden „Ermüdung“ Haydns gegen Ende jedes Opus verbunden wird –, entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit.

mit zwei Hauptnoten auf hohem g^{''} und c^{'''} an, klettert in schnellen Achteln nach unten und kadenziert mit einer weniger abrupten Auf-und-ab-Bewegung in der Mittellage.⁶² (Vgl. Notenbeispiel 1 im Anhang dieses Beitrages.)

Die Menuette in Op. 9 führten viele Neuheiten ein. In Nr. 1 z. B. bricht der zweite Teil des Trios unerwartet ohne Tonikaschluß ab, um zur Menuettwiederholung unmittelbar zurückzuführen (siehe Notenbeispiel 2a). Diese besonders enge Verbindung der zwei Satzteile kehrt in Op. 17 Nr. 2 und 5 sowie Op. 20 Nr. 1 bis 3 wieder.⁶³ In demselben Satz (Notenbeispiel 2b) wird zum ersten Mal der Schluss des Menuetts auf witzig-geistreiche Art als eine piano-Wiederholung des Anfangs gestaltet; auch diese Technik begegnet später, in Op. 17 Nr. 3 bis 6, Op. 20 Nr. 2 usw. Subtiler ist das Ineinandergreifen von Menuett und Trio in Nr. 5 B-Dur. Der zweite Teil fängt dort mit einer kontrastierenden, die Subdominante andeutenden piano-Phrase in tiefer Lage an (T. 9–12). Wenn das Trio mit einer Variante derselben Phrase anfängt, klingt das noch einmal wie eine absterbende Wiederholung am Ende des Menuetts – ein Witz, der dann tatsächlich am Ende des Trios vorkommt! Auf den Einfall, das Hauptmotiv des Trios als Variante des Schlussmotivs des Menuetts zu gestalten, griff Haydn 1788 in Op. 55 Nr. 3 (in derselben Tonart) zurück; man vergleiche Mozarts g-Moll-Quintett KV 516.

Der Witz ‚Ende = Anfang‘ erscheint bekanntlich auch in Finales, zuerst in Op. 9 Nr. 3 G-Dur; er führte geradlinig über Op. 17 Nr. 5 (auch G-Dur) und Nr. 6 zum berühmten Schluss des Es-Dur Quartetts Op. 33 Nr. 2. In diesem Opus werden übrigens die ersten Sätze von Nr. 3 C-Dur und Nr. 5 G-Dur ähnlich gestaltet.⁶⁴ Vergleichbare Neuheiten in Op. 9 betreffen die Binnenwiederholungen an der Grenze zwischen Exposition und Durchführung bzw. Reprise und Coda (wenn es eine solche gibt), namentlich wiederum in Finales. In Nr. 3 G-Dur, wo die ersten vier Takte wiederum witzig die Exposition schließen, fängt die Durchführung mit dem ‚fünften‘ Takt an; in Nr. 5 B-Dur, wo Haydns erste

⁶² Vgl. auch das Presto-Finale der „Linzer“ Sinfonie KV 425, ebenfalls in C-Dur: Auf verschiedene Art ähneln das Hauptmotiv T. 1–4, 148 ff., das Gegenmotiv T. 13–16 und besonders die Themenvariante T. 28–31 Haydns Thema, und die ganze Durchführung basiert auf einer fast wörtlichen Version, die in T. 216–217, gleich vor der Reprise, ‚endlich‘ das hohe g^{''}–c^{'''} erreicht.

⁶³ Vgl. Webster, Haydn's "Farewell" Symphony, S. 160–161.

⁶⁴ Vgl. Gretchen Wheelock, Haydn's Ingenious Jesting with Art. Contexts of Musical Wit and Humor, New York 1992, S. 98–111.

klar abgesonderte Coda in einem Finalsatz erscheint, wird die Handhabung der Binnenwiederholungen zu einem wesentlichen Formprinzip. Derselbe Zug kehrt in Op. 17 Nr. 1 E-Dur wieder.

Oder man höre die ausdrucksvollen langsamen Sätze im 3/4-Takt an, z. B. den in C-Dur aus Nr. 3 (Notenbeispiel 3a); nicht nur Takt, Tempo und Tonart, sondern der erhabene Ton und die kleinen, von Pausen unterbrochenen Phrasen erinnern an die Sonate Op. 7 von Beethoven⁶⁵ (Notenbeispiel 3b). In demselben Satz kommt zum ersten Mal in Haydns Streichquartetten eine harmonisch indirekte Vorbereitung der Reprise vor (Notenbeispiel 4). Das Ziel dieses durchführungsartig klingenden (und notierten, siehe T. 39), aber eigentlich rückleitenden Passus ist der Dreiklang auf der Medianten mit erhöhter Terz (= Dominante der Tonikaparallele); der Tonikadreiklang wird statt durch die ‚eigene‘ Dominante G durch den gemeinsamer Ton E vorbereitet. Diese Technik erscheint wieder im langsamen Satz von Op. 17 Nr. 2 F-Dur (ebenfalls mit einer weit modulierenden Rückleitung) und bleibt wichtig bis in Haydns späte Zeit hinein, z. B. in den ersten Sätzen der Streichquartette Op. 54 Nr. 3 E-Dur und Op. 64 Nr. 6 Es-Dur, in dem langsamen Satz der Sinfonie Nr. 99, dem Finale von Nr. 103, dem Kyrie der „Harmoniemesse“ u. v. a. m.⁶⁶

Überhaupt sind die langsamen Sätze in Op. 9 und Op. 17 (das hier vorübergehend mit berücksichtigt sei) von einer bisher kaum rezipierten Wärme und Tiefe; in Op. 9 trifft das besonders auf Nr. 2 Es-Dur (in c-Moll), Nr. 3 G-Dur (C-Dur) und Nr. 5 B-Dur (Es-Dur) zu. Ihre Sonatenformen sparen zumeist die großformalen Binnenwiederholungen aus; nur Op. 9 Nr. 5 und 6 und Op. 17 Nr. 3 wiederholen beide Satzteile. Auch verschmelzen viele die Durchführung und Reprise: Op. 9 Nr. 2 und 3 und Op. 17 Nr. 2 haben statt einer langen Durchführung eine zwar reich gearbeitete, aber kurze Rückleitung (für Op. 9 Nr. 3 siehe Notenbeispiel 4); in der Reprise von Op. 9 Nr. 2 und 5 sowie Op. 17 Nr. 4 und 6 wird der Hauptsatz ausgespart (der am Anfang des zweiten Teils wiederholt wird, ausgenommen in Op. 9 Nr. 2),

⁶⁵ Bemerkt von Tovey, *Haydn's Chamber Music*, S. 30, allerdings mit der befremdenden Annahme, dass Haydn bloß „ornate“ und „meditative“ sei, Beethoven dagegen erhaben („instantly inspires awe [...] many abrupt unfathomable depths“).

⁶⁶ Vgl. Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony*, S. 142–144 (mit weiteren Zitaten).

sodass die Reprise ungefähr mit dem Seitensatz anfängt. Op. 17 Nr. 5 weist trotz des Rezitativ-Topos eine oft verkannte, aus Exposition und Reprise, aber ohne Durchführung bestehende Form aus.

Diese gedrängten Formen stellen keinen Mangel dar, denn voll ausgebildete Sonatenformen begegnen in Op. 9 Nr. 1, Nr. 4 (beide noch mit sehr kurzen Durchführungen) und Nr. 6 sowie Op. 17 Nr. 1 und 3; man darf daher annehmen, dass Haydn den Unterschied bewusst eingesetzt hat. In der Tat sind die Topoi in diesen Sätzen (ausgenommen Op. 17 Nr. 3) relativ schlicht und gleichförmig, während sie in den oben zitierten, äußerlich kürzer geformten Sätzen reicher und mannigfaltiger sind; dort können Melodie und Textur sich immer entfalten, ohne dass der Satz überlang wird. Dieses Prinzip betrifft auch die Form der so genannten „veränderten Reprise“ in Op. 9 Nr. 2 und 4 bzw. Op. 17 Nr. 4 (sowie Op. 20 Nr. 6 und Op. 33 Nr. 3), die Haydn, im Gegensatz zu Ph. Em. Bach, immer nur auf die erste Satzhälfte anwendet.

Ein anderer Typ unter den langsamen Sätzen ist die sogenannte ‚Arie‘ für die erste Geige. Das frühere, fast automatische Tadeln solcher Sätze als altertümlich bzw. unbefriedigend,⁶⁷ wird erfreulicherweise immer seltener. David Young lobt richtig die melodische Führung des langsamen Satz aus dem sehr frühen Op. 1 Nr. 6,⁶⁸ und Krummacher behandelt alle arienmäßigen Sätze ohne erkennbare Bedenken.⁶⁹ Besonders die Quartsextakkorde bzw. „leere“ Quarten, die eine Kadenz anzeigen, sind oft als (unbewusste) Fehler kritisiert worden.⁷⁰ Aber es gibt keinen Grund, in einem sowieso melodie-dominierten Satz dem ersten Geiger den Genuss zu verweigern, auch eine kurze (d. h. eher eingangartige) Kadenz zu spielen (die der sympathisierende Zuhörer ebenfalls genießt); öfters fügen zeitgenössische Quellen solche Kadenzen hinzu.⁷¹

⁶⁷ Z. B. Tovey, *Haydn's Chamber Music*, S. 31, 39; Finscher, *Studien*, S. 214; Sutcliffe, *Haydn. String Quartets Op. 50*, S. 12.

⁶⁸ David Young, *The Slow Movements*, in: Ders. (Hrsg.), *Haydn the Innovator. A New Approach to the String Quartets*, Todmorden, Lancs., 2000, S. 64–65.

⁶⁹ Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 25–26, 27, 32, 36–37.

⁷⁰ Z. B. Tovey, *Haydn's Chamber Music*, S. 7, 16 et passim; Finscher, *Studien*, S. 181–190.

⁷¹ Siehe JHW XII/2, S. 10, 20, 64.

Als Beispiel sei die Reprise des Adagio von Nr. 6 A-Dur angeführt (Notenbeispiel 5). Obwohl dieser Satz als „vollkommen konventionell“ bezeichnet worden ist,⁷² gibt es eigentlich wenig Konventionelles daran. Ich verweise auf den meisterhaften harmonischen Gang, die von Drabkin⁷³ richtig hervorgehobene Flexibilität der Stimmen, besonders die reizvollen Kontraste zwischen liegenden und beweglichen Stimmen sowie die wechselnde Handhabung des Triolenmotivs auch in den Unterstimmen – und die erhoffte Kadenz am Ende.⁷⁴ Wer dennoch versucht wäre, diesen Satz als ‚altertümlich‘ zu tadeln, sollte sich die nicht weniger offene ‚Arie‘ in Op. 50 Nr. 2 C-Dur vom Jahr 1787 einmal anhören. Und wenn eine weitere Rechtfertigung solcher Sätze als notwendig empfunden würde, könnte diese einfach lauten: Die vier Sätze eines Streichquartetts sollen sowieso abwechslungsreich sein. Wenn ein Satz den Topos der Arie bzw. des Rezitativs (wie in Op. 9 Nr. 2, Op. 17 Nr. 5, Op. 20 Nr. 2, Op. 33 Nr. 5) aufgreift, so kann er doch seinen Platz im Rahmen eines ganzen Opus beanspruchen – besonders wenn er so schön ausgearbeitet ist wie in Op. 9 Nr. 6.

In Op. 9 kommt hin und wieder der Eindruck einer gewissen Blockhaftigkeit der Konstruktion vor, die die Klassik-Ideologen gelegentlich stört (vgl. das Zitat von Ratner oben). Ein Beispiel liefert die Exposition im ersten Satz von Nr. 2 Es-Dur.⁷⁵ Zwar gibt es eine klare Folge der drei Satzarten: geschlossenes Thema, Kontrapunkt, Virtuosität, und der Hauptsatz und die Überleitung sind klar abgegrenzte und stark kontrastierende Paragraphen. Aber Stimmführung, Rhetorik und Zielhaftigkeit sind zwingend, während der Eindruck von Blockhaftigkeit zunehmend verschwindet. Der Hauptsatz ist ein geschlossener Absatz (T. 1–14), aber auf subtile Weise gebaut: 5+4+5 Takte, wobei jede Phrase eine neue Motivik, harmonische Bauweise, Textur und Dynamik einführt; die zweite Phrase, statt abubrechen wie die erste, geht in die dritte bruchlos über (T. 10). Nach dem Ganzschluss bringt

⁷² Finscher, Studien, S. 203.

⁷³ Drabkin, A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets, S. 26–27.

⁷⁴ Im mündlichen Vortrag wurde das Klangbeispiel (wie alle) der Aufnahme von Op. 9 durch das Festetics-Quartett auf Originalinstrumenten entnommen (Hungaraton HCD 12976-77), die eine solche Kadenz einschließt.

⁷⁵ Finscher, Studien, S. 194, deutet den Satz als „zerrissen“, obwohl er später (S. 198) einräumt, dass Haydn diese Wirkung durch ein geistreiches Kombinieren in der Durchführung wettmacht. Doch (wie gleich noch auszuführen sein wird) gibt es auch in der Exposition nichts zu kritisieren.

die Überleitung in völligem Kontrast eine dicht kontrapunktische Partie, die weit über den Zweck, die Doppeldominante F-Dur (= Dominante von B-Dur, T. 18) zu erreichen, hinausgeht. Wieder auf F-Dur gelandet (T. 25), ändert sich das Gefüge erneut – nochmals als willkommener Kontrast – und wird zu einer virtuoson Geigenpartie, die mittels verschiedener Motive (T. 25, 27, 30, 34) einen weiten Bogen zur strukturellen Kadenz hin (T. 38–39) spannt. Trotz dem anfänglichen Anschein von Blockhaftigkeit kann man nicht einmal feststellen, wo der Seitensatz eintritt: bei der Dominante bzw. Tonika in B-Dur T. 18 bzw. 19? – der Kontrapunkt setzt sich fort; oder beim Einsetzen der Geigenpassagen T. 25? – man verharret noch auf der Dominante; oder bei der Tonika in Grundstellung T. 27? – die Geige schwingt sich in die Höhe auf und bereitet schon eine Kadenz vor; oder bei dem kadenzvorbereitenden Quartsextakkord T. 30? – man weicht ins Moll und danach in das entfernte Ges-Dur aus, „p–pp“.⁷⁶ Die ganze Partie T. 15–39 ist also ein einziger, riesiger Absatz, dem die herkömmlichen Begriffe „Überleitung“ und „Seitensatz“ kaum gerecht werden.⁷⁷ Diese Mehrdeutigkeit der Funktionen ist wiederum kein Mangel, sondern eine höchst differenzierte Formbildung, die schon jene Vielschichtigkeit stiftet, die für Haydns Kunst fortan charakteristisch ist.⁷⁸

Als letztes Beispiel sei der erste Satz von Op. 9 Nr. 4 angeführt – nicht wie gewöhnlich der Molltonart wegen, sondern wegen der kunstvollen Behandlung der höchsten Lage (Notenbeispiel 6). Der Satz fängt in der Tiefe an, auf bewusst mysteriöse Weise, um nach und nach systematisch in die Höhe zu steigen: a' in T. 2 führt unmittelbar zu a'' (fz) in T. 4, b'' in T. 11 bzw. 16 (jetzt ff), und sofort in T. 17 c''', am Anfang des Seitensatzes. Der ei-

⁷⁶ Das ist übrigens eins der frühesten Beispiele in Haydns Quartetten der von Tovey so geliebten „purple patches“ (vorübergehende Ausweichungen in eine entfernte Tonart, zumeist im Seitensatz): vgl. Haydn's Chamber Music, S. 19 mit Notenbeispiel 9.

⁷⁷ Er entspricht auch nicht dem zwar lehrbuchfremden, doch auf seine Art klar gegliederten Modell einer dreiteiligen Exposition mit einer zentralen ‚Entwicklungspartie‘; vgl. Jens Peter Larsen, Sonatenformprobleme, in: Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch (Hrsg.), Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel 1963, S. 221–230; Michelle Fillion, Sonata-Exposition Procedures in Haydn's Keyboard Sonatas, in: Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster (Hrsg.), Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D. C., 1975, New York 1981, S. 475–481.

⁷⁸ Über diese siehe Webster, Haydn's „Farewell“ Symphony, S. 64–71, 127–130, 301–308 et passim.

gentliche Höhepunkt f'' wird in T. 18 gestreift, aber nur als Vorbote; erst spät im Seitensatz (ab T. 28) hat Haydn seine wahre Freude daran. Vor dem Doppelstrich wird diese Lage plötzlich aufgegeben; erst in der Durchführung kehrt sie zurück, zunächst ein einzelnes d'' in T. 42 (wieder ff), sodann, bedeutungsvoller, e'' (f) in a-Moll T. 47–48, auf dem ersten Seitensatzthema (vgl. T. 17). Nochmals wird diese Lage bis kurz vor dem Schluss aufgegeben; dann fungiert in T. 65–66 und 71–72 d'' als Reprise nicht nur des letzten Seitensatzthemas (vgl. T. 28–31), sondern gerade der ursprünglichen Höchstlage, der dreigestrichenen Oktave. Also bilden die Hauptnoten dieser Lage eine konsequent absteigende Progression: $f''-e''-d''$, von der Terz zur Tonika, jeweils in einer der drei wichtigsten Tonarten des Satzes, F-Dur, a-Moll, d-Moll und jeweils mit dem Seitensatz verbunden.⁷⁹

Interessanterweise läuft der Ursatz im Schenkerschen Sinn anders, und zwar basierend auf $\S$ in der zweigestrichenen Oktave (Notenbeispiel 7). Somit schafft Haydn einen strukturellen Kontrapunkt zwischen Lage und Satz, zwischen dem sinnlichen, durch das Ohr wahrnehmbaren Ton und der Kohärenz stiftenden Tonalität.

*

So etwas kann nur ein voll gereifter Meister schaffen. Bei einem Genie von diesem Niveau sollte man die früheren Werke, ‚kleineren‘ Gattungen, ‚anderen‘ Satz- und Stilarten inmitten der Standardgattungen usw. als den schon kanonisierten ebenbürtig betrachten oder sie wenigstens nicht unreflektiert bloß deswegen kritisieren, weil sie dem gewohnten Bild der „Wiener Klassik“ bzw. der ‚echten‘ Kammermusik nicht entsprechen. Zwar sind die Werke aus Op. 17 im Durchschnitt länger und gleichsam ausgeprägter als diejenigen aus Op. 9, und Op. 20 treibt alles noch weiter. Aber auch bei vollkommenen Meisterwerken ist ein solches Verhältnis unter aufeinanderfolgenden Werken bzw. Serien normal, z. B. bei den sechs letzten „Londoner“ Sinfonien von 1793–1795 im Vergleich zu den ersten sechs von 1791–1792, oder den Streichquartetten der 1790er Jahre (ab Op. 71/74) im

⁷⁹ Haydn nutzt in Op. 9 die tiefste Lage ebenso kunstvoll aus, besonders das tiefe C im Cello; vgl. James Webster, *The Bass Part in Haydn's Early String Quartets*, in: *The Musical Quarterly*, Bd. 63 (1977), S. 400–401.

Vergleich zu denen der 1780er Jahre. Haydn selbst soll von dem „stufenweisen Fortschreiten in der Kunst“ in seinen Streichquartetten gesprochen haben,⁸⁰ und Beethoven äußerte gegen Ende seines Lebens: „Die Kunst will es von uns, dass wir nicht stehen bleiben“.⁸¹ Aber es lässt sich daraus nicht folgern, dass die jeweils früheren Werke deshalb unvollkommen oder experimentell oder Schritte nach einem Ziel wären; es fiel keinem Menschen ein, so etwas etwa von der Sinfonie Nr. 94 im Vergleich zu Nr. 104 zu behaupten.

Was die Streichquartette Op. 9, 17 und 20 angeht, stellen die drei Serien Op. 50, 54/55 und 64 eine Analogie dar; sie wurden in einer vergleichbaren kurzen Zeitspanne (1787–90) komponiert und heben sich deutlich, wenngleich weniger stark, von den vorangegangenen und folgenden Quartetten ab. Es fiel hoffentlich ebenfalls niemandem ein, Op. 50 deshalb als experimentell oder Op. 54 als „auf dem Weg nach Op. 64“ einzustufen. Auch bei Op. 9 und 17 sehe ich keinen Grund, zu solchen Denkweisen Zuflucht zu nehmen. Zwar meinte Blume, dass Op. 9 eine nur vorbereitende Rolle hatte, indem es die technischen Mittel für Haydns Erreichung der grundlegenden Idee des Streichquartetts entwickelte; diese Idee selber – „das Quartett als Ganzes wie in seinen einzelnen Teilen zur Einheit zu zwingen, es e i n e m Gedanken unterzuordnen“ – „kommt nun im Op. 17 zum Durchbruch“; „das Op. 17 bildet den ersten ‚historischen Moment‘ im Haydns Quartettwerk“.⁸² Als Beweise nennt Blume die vertieften inneren Beziehungen unter den Sätzen, die annähernde Gleichberechtigung der vier Stimmen und den organischen „Entwicklungsverlauf“ eines Satzes aus einem alles beherrschenden Thema.⁸³ Aber auch wenn diese Unterschiede bestünden (die Beweise stehen noch aus), ist angesichts der Ähnlichkeiten zwischen

⁸⁰ Nach seinem Biographen Georg August Griesinger; vgl. Günter Thomas, Griesingers Briefe über Haydn. Aus seiner Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel, in: Haydn-Studien, Bd. 1 (1965–1967), S. 79.

⁸¹ Alexander Wheelock Thayer, Ludwig van Beethovens Leben, weitergeführt von Hermann Deiters, hrsg. von Hugo Riemann, Bd. 5, Leipzig 1923, S. 318.

⁸² Blume, Josef Haydns künstlerische Persönlichkeit, S. 37 (Sperrung original), 35, 38; die ganze Diskussion auf S. 32–38. – Das bedeutet keinen Widerspruch zu seiner These einer später erreichten Klassizität: Haydn hätte die Idee schon 1771 begriffen, aber erst in den 1780er Jahren verwirklicht.

⁸³ Ebd., S. 36–37.

beiden Serien (sonst überall richtig betont⁸⁴) die These einer ‚Schwelle‘ nicht aufrecht zu erhalten, zumal der vermeintliche Gegensatz zwischen dem (bloß) Technischen einerseits und dem (jetzt) Geistigen andererseits kaum nachvollziehbar ist. Bei Meisterwerken von diesem Niveau sollte man stattdessen das Wort Zelters und Goethes über Haydns Quartette im allgemeinen (im Vergleich zu späteren), das Blume selbst am Ende seines Essays zitiert, auch auf das einzelne Opus anwenden: Im Vergleich zu Op. 17 war Op. 9, im Vergleich zu Op. 20 waren Op. 9 und 17 „vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen“.⁸⁵

⁸⁴ Nach Feder, Haydns Streichquartette, S. 40, schließt sich Op. 17 dem Op. 9 sogar „fast zu eng an“. Das mag übertrieben klingen, obwohl diese zwei Serien tatsächlich die ähnlichsten von allen sind; vielleicht entstammt es einer verständlichen Ablehnung von Blumes Überbewertung der Unterschiede.

⁸⁵ In: Über Kunst und Altertum, Bd. V, 3. Heft; zitiert nach Blume, Josef Haydns künstlerische Persönlichkeit, S. 48; vgl. Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, I/41/2, Anhang, S. 385. Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Feder.

Bsp. 1:

Final
Presto

Handwritten musical score for Joseph Haydn's Op. 9 No. 1, Finale, beginning. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The first staff (treble clef) begins with a circled 'p' and a fermata. The second staff (treble clef) has a circled 'f' and a fermata. The third staff (bass clef) has a circled 'f' and a fermata. The fourth staff (bass clef) has a circled 'f' and a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(a) Joseph Haydn, Op. 9 Nr. 1, Finale, Anfang.

Allegro molto

Handwritten musical score for W. A. Mozart's Streichquartett KV 465, Finale, beginning. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The first staff (treble clef) begins with a circled 'p' and a fermata. The second staff (treble clef) has a circled 'p' and a fermata. The third staff (bass clef) has a circled 'p' and a fermata. The fourth staff (bass clef) has a circled 'p' and a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(b) W. A. Mozart, Streichquartett KV 465, Finale, Anfang.

Allegro

Handwritten musical score for W. A. Mozart's Streichquintett KV 515, Finale, beginning. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The first staff (treble clef) begins with a circled 'p' and a fermata. The second staff (treble clef) has a circled 'p' and a fermata. The third staff (bass clef) has a circled 'p' and a fermata. The fourth staff (bass clef) has a circled 'p' and a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(c) W. A. Mozart, Streichquintett KV 515, Finale, Anfang.

Bsp. 2:

53

Menuet da Capo

This musical score is for the 'Menuet da Capo' from Joseph Haydn's Op. 9 No. 1. It shows measures 53 through 62. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The melody is primarily in the first treble staff, with various ornaments and slurs. The bass staves provide harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a repeat sign at the end of measure 62.

Menuet
Un poco Allegretto

This musical score is for the 'Menuet' from Joseph Haydn's Op. 9 No. 1, marked 'Un poco Allegretto'. It shows measures 1 through 10. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The score is written for four staves. The melody is in the first treble staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ornaments. The bass staves provide harmonic support. The piece ends with a repeat sign at the end of measure 10.

(a) Joseph Haydn, Op. 9 Nr. 1,
Ende des Trios und Wiederholung des Menuetts.

24

This musical score is for the 'Menuett' from Joseph Haydn's Op. 9 No. 1, measures 24 through 33. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The score is written for four staves. The melody is in the first treble staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ornaments. The bass staves provide harmonic support. The piece ends with a repeat sign at the end of measure 33.

(b) Joseph Haydn, Op. 9 Nr. 1, Menuett, Ende.

Bsp. 3:



(a) Joseph Haydn, Op. 9 Nr. 3, Largo, Anfang.



(b) Ludwig van Beethoven, Klaviersonate Op. 7,
Largo, Anfang.

Bsp. 4:

Example 4 shows measures 35 through 38 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 35 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The treble staff contains a series of eighth notes, while the alto and bass staves contain quarter notes. Measure 36 features a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The treble staff continues with eighth notes, and the alto and bass staves continue with quarter notes. Measure 37 has a treble clef and a key signature of two flats. The treble staff continues with eighth notes, and the alto and bass staves continue with quarter notes. Measure 38 begins with a treble clef and a key signature of two flats. The treble staff contains a series of eighth notes, while the alto and bass staves contain quarter notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the treble staff of measure 38. A bracketed exclamation mark (!) is placed above the treble staff of measure 38. A bracketed *p* (piano) marking is present in the bass staff of measure 38.

Joseph Haydn, Op. 9 Nr. 3, Largo, Rückleitung.

Bsp. 5:

Reprise
↓

36

41

47

53

Joseph Haydn, Op. 9 Nr. 6, Adagio, Reprise.

Violine I

Moderato

*

60 *tr* *p* *pp* *f* *3* *3*

65 *d*³ *p* *d*³

69 *f* *3* *3*

72 *3* *3* *(tr)* *(p)* 1. 2.

Joseph Haydn, Op. 9 Nr. 4, Moderato,
Auszüge aus der Violine I-Stimme.

© 1969 G. Henle Verlag, München-Duisburg

Bsp. 7:

Exposition Seitensatz Durchführung Reprise Seitensatz

2 4 11 17 18 28 31 32 35 37 41 42 43 47 55 56 61 64

Lage

Tonsatz

I III IV V^b III I V[#] I V[#] I

Joseph Haydn, Op. 9 Nr. 4, Moderato,
,struktureller Kontrapunkt'.

Diskussion (Leitung: Georg Feder)

Georg Feder

Vielen Dank, Herr Webster, für Ihre wie immer interessanten Ausführungen. Das Thema, das Sie behandelt haben, haben Sie schon in früheren Publikationen angesprochen. Sie haben es jetzt speziell auf die Streichquartette Op. 9 angewandt und dabei den Eigenwert der Komposition dem Entwicklungsgedanken entgegengestellt. Ich darf um Wortmeldungen zu diesem Thema bitten.

Friedhelm Krummacher

Herr Webster, wir sind uns ganz einig darin, dass es unsinnig ist, Op. 9, ich würde auch sagen Op. 1 und Op. 2, geringer zu schätzen als alles weitere. Wenn man von Experimenten oder von Gelungenem oder weniger Gelungenem spricht, dann sind das immer nur Notbehelfe. Nur eine kleine ergänzende Bemerkung: Mir scheint, wir sollten endlich einmal das, was Sie als Ideologie der Klassik bezeichnet haben, diese Debatte von Einstein, Abert bis zu Keller und weiteren, in den Hintergrund rücken. Je mehr man die Zitate bedenkt, die Sie dankenswerterweise angeführt haben, desto klarer wird, dass es alles Vorurteile aus dem 19. Jahrhundert sind. Die Ideologie des Reinen, Strengen, Einzigartigen ist Gerber und den Zeitgenossen noch gänzlich fremd. Sie taucht für mein Gefühl erst auf mit Eduard Hanslicks „Ästhetik der Tonkunst“ und in voller Schärfe mit Friedrich Theodor Vischers „Ästhetik“, in der die Kammermusik zum Zwiegespräch des absoluten Geistes mit sich selbst wird. Da haben Sie die völlige Ideologie des späten 19. Jahrhunderts. Unbewusst, so wie wir alle wahrscheinlich unbewusst Vorurteile des 20. Jahrhunderts in uns tragen, so trugen unsere verehrungswürdigen Forscher-Vorgänger die Ideologie des 19. Jahrhunderts in sich, und das muss man heute einfach kritisch so sehen und nicht mehr weitertransferieren.

James Webster

Ich stimme selbstverständlich überein und sollte vielleicht hinzufügen, dass ich auch ein Fan von den frühesten Streichquartet-

ten bin. Wie Sie wissen, habe ich auch schon selbst darüber veröffentlicht. Nur ist der Abstand äußerlich selbstverständlich größer als zwischen Op. 9 und Op. 20. Was das Experimentieren angeht, habe ich nichts gegen diese Auffassung. Haydn hat ja immer experimentiert, auch in Op. 77 experimentierte er noch. Und wenn er zu Op. 103 einen ersten Satz und ein Finale hätte schreiben können, dann wären sie zweifellos auch Neuheiten gewesen und hätten unerhörte Dinge gebracht. Das Übel ist nur der Begriff des Experimentierens nach einem Ziel hin. So einfach ist es.

William Drabkin

I feel that someone should play devil's advocate here, without wishing to disagreeing with anything that you said, since it coincides with some of the things I talked about in my book on Haydn's early quartets. I would just like to put one thing from the point of view of a performer here. I have very little in Op. 9 and Op. 17 to object to, but I am wondering if, as the viola player in a string quartet with a choice of playing an earlier work or a later work, just on a kind of statistical basis, not the individual points, I might prefer the later work because it gives me something 'more to do'. I am going to stop at that point. It is a difficult issue. But I just think there is more to it than it seems to us "Musikwissenschaftler" saying we are going to score some points for Op. 9 and 17.

James Webster

Es gibt zweierlei darüber zu sagen. Wenn die Werke auf solch einer Höhe stehen, dann müssen sie auch gespielt werden, auch dann, wenn die Viola-Spieler vielleicht lieber Op. 71 spielen würden. Ich glaube kaum, dass die Viola-Stimmen in diesen Werken eigentlich uninteressant wären. Aber da möchte ich ein Wort Tovey's aufgreifen. Er schrieb einmal, jeder Quartett-Spieler müsse zugeben, dass die Innenstimmen bei Mendelssohn viel interessanter seien als bei Mozart. Ob das zutrifft, weiß ich nicht, aber so behauptet er. Aber man darf nicht daraus folgen, dass die Quartette von Mendelssohn größer oder ausgebildeter wären als solche von Mozart. Ich glaube, dass das eigentlich nicht der springende Punkt sein kann.

Friedhelm Krummacher

Bei Ihrem ersten Beispiel (Bsp. 1a) ist die Bratsche scheinbar simpel, aber wenn Sie auszählen: Die erste Violine hat zehn Takte und die Unterstimmen haben sieben Takte. Keiner spielt einen richtigen Achter. Und die Spieler müssen schon aufpassen, dass alles zusammenläuft. Der enorme Bewegungswechsel nach den Unisono-Takten und wiederum noch in den letzten Takten.... Es sind ja drei verschiedene Tonsatzmodelle zusammengepackt in diese neuneinhalb Takte. Das ist im Grunde bei den späteren Mozart-Beispielen (Bsp. 1b und 1c) viel einfacher, weil alles in glatten Acht-Takt-Gruppen abläuft und die Stimmen immer gleichmäßige Funktionen bewahren. Wenn man es so betrachtet, haben, glaube ich, die Spieler viel zu tun, auch in dem wunderbaren E-Dur-Arien-Satz (Bsp. 5).

James Webster

Ich könnte vielleicht noch eine zweite Bemerkung anfügen: Haydns Klaviertrios sind immer ein „stumbling block“, immer eine Schwierigkeit gewesen. Hauptsächlich wegen der Cello-Stimme, auch zum Teil wegen der Violin-Stimme. Das ist eine gänzliche Fehleinstellung. Dies sind ganz großartige Meisterwerke, in denen diese anderen Stimmen sowohl notwendig als auch sekundär sind, und man muss das einfach hinnehmen und seine Freude daran haben. Es macht, wie ich von Cellisten gehört habe, wahre Freude, solche Stimmen zu spielen. Man könnte lange darüber diskutieren.

Georg Feder

Es ist nun aber doch ein wichtiger Punkt für die Musiker, dankbare Aufgaben zu haben. Gehört es letztlich nicht auch zur kompositorischen Qualität, dass alle Spieler kompetente Aufgaben bekommen und sich von der besten Seite zeigen können? In diesem Sinne, meine ich, wäre doch in den drei Serien Op. 9, Op. 17 und Op. 20 eine Steigerung zu bemerken im Hinblick, unter anderem, auf die Rolle des Cellos, das in Op. 20 zu seinem Recht, wenn man so sagen darf, kommt.

Friedhelm Krummacher

Wenn wir das d-Moll-Quartett aus Op. 9 betrachten, so ist der ungeheure Wechsel der Tonsatzmodelle viel stärker als beim späteren Haydn. Die Spieler müssen sich ständig auf neue Aktionen einstellen. Wenn Sie einmal den ersten Satz anschauen – wie ungeheuer wechsellvoll das ist: am Anfang das pochende Cello und dann plötzlich das Wechselspiel der Sechzehntel; immerfort geschieht etwas Neues dieser Art. Dieser Wechsel auf engstem Raum ist etwas ganz spezifisches für die frühen Quartette. Im Es-Dur-Quartett genau so – wie da in der Durchführung alle Gruppen durcheinander gewirbelt werden.

Georg Feder

Wenn es keine weiteren Wortmeldungen gibt, dann darf ich Herrn Dr. Young das Wort erteilen.