

Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt

Eisenstädter Haydn-Berichte

www.haydnstiftung.at

Symposium „Haydn & Das Streichquartett“ -
Abschlußdiskussion

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. 189 – 201.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

This work may only be used for personal, non-commercial purposes. Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.

The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.

Abschlussdiskussion (Leitung: Friedhelm Krummacher)

Friedhelm Krummacher

Wir haben außerordentlich reiche Tage hinter uns. Wir haben neun Beiträge, auf fünf verschiedene Sitzungen verteilt, und zwischendurch eine überwältigende Fülle Musik gehört. Wir sind reich beschenkt worden. Die einzelnen Aspekte zusammenzubringen, wird nicht ganz leicht sein. Die Beiträge reichten von Erfahrung und Erkenntnis im Eröffnungsvortrag bis hin zu den Problemen der Edition, der Aufführungspraxis, der Interpretation einzelner Werke, der historischen Position, der Entwicklung, und so habe ich mit einigen der Kolleginnen und Kollegen gesprochen und mir zunächst einmal, ohne dass es ein bindendes Programm sein soll, gedacht, dass es sinnvoll wäre, von einem gemeinsamen Beispiel auszugehen und uns noch einmal auf das zu besinnen, was Herr Young zu dem „neglected masterpiece“ vorgetragen hat, dann vielleicht den Begriff des Klassischen zu diskutieren und von dort aus noch einmal auf die von Herrn Webster nachdrücklich gestellte Frage nach einer Entwicklung und nach der historischen Position der Quartette Haydns zurückzukommen. Die historischen Aspekte sollten uns besonders nahe liegen in diesem schönen Schloss, nicht nur wegen seines Aufführungsambientes, sondern auch im Gedanken an das eindrucksvolle Bild von Isidor Neugass, das in dem Schauraum neben dem Fest- oder Haydnsaal zu sehen ist, ein Bild aus dem Jahre 1805, ein bedeutendes Dokument der Haydnrezeption: Haydn ist umgeben auf der linken Seite von einer Apollo- oder Orpheusstatue, jedenfalls einem Symbol der antiken Musik, einer vorgestellten und nicht mehr realen Musik, der gleichwohl höchste historische Dignität zukam, und auf der anderen Seite, ganz wenige Jahre nach der ersten, der von Forkel verfassten J. S. Bach-Biographie, von einem Bachportrait. Haydn ist hier eingereiht in die Geschichte und umgeben von den Manen der Musikgeschichte. Ein schönes Bild, das vielleicht eine Voraussetzung sein kann für eine weitere Diskussion. Zunächst aber zurück zu Op. 33 Nr. 4, jenem merkwürdigen Beispiel, an dem Herr Young dezidiert zeigte, wie Witz und Humor funktionieren in Haydns Oeuvre, auf der Basis des Experimentierens und des Spiels mit den etablierten Regeln, die ein instruiertes Publikum der Zeit durchaus kennen mochte. Es ist das Wunderwerk einer Musik,

die anfängt mit lauter ganz knappen Kadenzformeln, die eigentlich immer schließen wollen, wo ein Komponist eigentlich einen Satzprozess eröffnen sollte. Ein höchst widersprüchliches thematisches Gebilde. Und aus diesem Gebilde, aus diesen Kadenzgesten, die in der Hand jedes anderen Musikers wohl untauglich dazu gewesen wären, formt Haydn seinen ganzen Satz.

David Young

I really began looking at Op. 33 no. 4 as part of a large study of all the Haydn string quartets. At one point in my study I became intrigued and fascinated with Op. 33 no. 4 mainly because I found the first movement so extraordinary and different from many other movements. So many of the features seemed to me to be apparently awkward, difficult, unnatural, curious, bizarre, eccentric, almost unbelievable but nevertheless absolutely fascinating. And I suggested one or two ways in which the quartet could be interpreted. The first movement seemed to me to have many examples of intellectual wit and humour. And it seemed to me that the final movement also had humour but of a much more obvious, non-intellectual kind. It seemed that Haydn was also trying to examine different layers in the quartet. In the scherzo he seemed to be aiming at absolute simplicity, as if in distinction to what he had before. And in the slow movement he seemed to be expressing another idea of feeling. So I endeavoured to share some of my enthusiasm for the work with colleagues.

James Webster

Ich glaube, alle hier in der Runde und unter den Zuhörern würden ohne weiteres zugeben, dass es ein geistreicher Satz ist, voller Humor und unerwarteter Ereignisse aller Art. Nach meinen Begriffen sollte man den Humor in einem solchen Satz aber nicht überbewerten. Es gibt auch viel Geistiges, vieles, das mit der Konstruktion eines Satzes, fast mit der Konstruktion von Musik zu tun hat. Wenn man einer Kadenz willkürlich ausweicht, dann hat das sozusagen auch eine Pointe auf höherer Ebene. Das gleiche gilt für andere Aspekte. Der Satz beginnt, wie Herr Young ausführte, auf einem Dominant-Sept-Akkord in der dritten Umkehrung, wie in der Mitte, obwohl es nicht die Mitte ist. Und er sucht eine Kadenz und findet sie – und findet

sie auch nicht. Für meine Begriffe ist das fast so, als ob eine Musik vor uns auf geistreiche Weise geschaffen würde. Ich finde, das ist bei Haydn fast immer so. Wenn er etwas Exzentrisches oder Bizarres macht, dann muss man immer auch die Tiefe oder die Ironie suchen und nicht nur den Humor.

Friedhelm Krummacher

Genau das meinte ich eingangs. Es ist ja fast ein bisschen widersinnig, mit einer Dissonanz ganz gespannt zu beginnen, und im dritten Takt ist nichts anderes geschehen als eine dreimalige Kadenz auf der Tonika, nur dass die Tonika nicht auf betonter Zeit, sondern auf unbetonter Zeit steht. Noch am Ende der ersten Seite ist nichts anderes geleistet als immerfort der Weg zur Tonika. Es sind lauter neue Versuchsanordnungen, wie man auf der Tonika kadenziert, scheinbar abschließend und doch nur öffnend, weil es immer etwas ganz Vorläufiges hat. Das Blatt wendet sich erst langsam, wenn die scheinbar ganz isolierten Taktgruppen zusammengefügt werden und der Satz sich füllt und verdichtet. Das finde ich die eigentlich wunderbare Erfahrung dieses Werkes, also die Eröffnung, nach g-Mollweisend, ab T. 13. Je mehr die Außenstimmen ihren eigenen Dialog entspinnen, umso mehr kommt der Satz auch harmonisch in Gang, und zugleich erscheint dieses kleine chromatische Gebilde, das in der Reprise noch stärker ausgespielt wird. So wächst der Satz nach diesem ganz kargem Anfang, diesen isolierten Kadenzgesten, und wird immer reicher. In der Durchführung hat die scheinbar selbstständige Figuration der ersten Violine nach außen die Herrschaft, aber unterirdisch ist die Begleitung das eigentlich Thematische. In diesem prozessualen Denken von isolierten Bausteinen hin zu einer großen Kontinuität im Inneren des Satzes, einem Denken, das mit den unscheinbarsten Formen beginnt, um ein immer dichteres Gefüge zu erreichen, darin finde ich die eigentlich überwältigende Erfahrung dieses Stückes.

Georg Feder

Vielleicht ist hier auch hilfreich Haydns Begriff der Idee. Er gebrauchte seinem Biographen Griesinger gegenüber Worte wie:

„Hatte ich eine Idee erhascht“ usw.¹ Ich könnte mir denken, dass es manchmal seine Idee war, aus etwas Einfachem etwas Kompliziertes zu entwickeln, wie etwa in dem Quartett Op. 50 D-Dur – wir haben es eben im Konzert gehört. Der Anfang ist eigentlich kein Thema: Die erste Geige fängt allein an, auf der zweiten Stufe, senkt sich zur Dominante, dann zur Tonika, und es folgt eine Kadenzfloskel. In dem B-Dur-Quartett aus Op. 50 beginnt das Cello allein und mit den wiederholten Noten B. Dazu würde vielleicht ein Professor der Komposition dem Schüler sagen, dass sei nicht gerade ein brillanter Einfall. Aber aus diesem repetierten B mit einem kleinen, ebenfalls bedeutungslosen Gegenmotiv einen ganzen, spannenden Satz zu entwickeln, das ist große Kunst. In Op. 33 Nr. 4 ist nicht die Idee einer solchen Einheitlichkeit und Sparsamkeit der Mittel vorherrschend, sondern eher die Idee einer Beliebigkeit verschiedener Motive, die gewissermaßen mitten im Fluss anfangen; es kommt ein Motiv und wieder eines und wieder eines. Die Motive hängen nicht besonders stark zusammen und sind durch Pausen getrennt. Aber es wächst dann alles zusammen, besonders wenn das chromatische Motiv erscheint, und wie alles zusammenwächst, das ist es wohl, was uns Haydn zeigen will. Ob er nun einen Volltreffer erzielt hat in diesem Falle, darüber bin ich ein wenig im Zweifel. Nach all den Motiven erscheint am Schluss der Exposition ein kleines Seitenthema, wie es bei Haydn oft der Fall ist, ein netter, melodischer Kontrastgedanke, liedhaft, tanzhaft. Nur ist dieser Kontrastgedanke etwas schlicht, verglichen etwa mit dem großen G-Dur-Quartett (Op. 76 Nr. 1), das wir gestern Abend hörten. Dort erscheint am Schluss des ersten Satzes auch so ein kleiner, melodischer Gedanke, aber er ist viel wirksamer, besonders in der Reprise. Die Verschiedenheit dieser beiden Sätze kann vielleicht in etwa erklären, warum der erste Satz in Op. 33 Nr. 4, trotz all seiner Raffinesse, doch nicht populär ist.

Harald Haslmayr

Ich möchte mir erlauben, drei Begriffe aufzugreifen, die hier gebraucht worden sind: die Entwicklung, das prozessuale Denken und die Idee, dass etwas Schlichtes reicher wird. Ich möchte da-

¹ Georg August Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810, S. 114.

ran erinnern, dass die Epoche, in der diese Quartette entstehen, über die wir sprechen, genau die Zeit ist, in der sich in der deutschen Sprache überhaupt erst das Wort „Geschichte“ herausbildet. Das Wort „Geschichte“ hat früher nur im Plural existiert: Geschichten von Heiligen oder Klöstern oder Familien. Dass man jetzt von *e i n e r* Geschichte, eben Weltgeschichte, spricht, ist eine besondere Bedeutungsnuance des Deutschen, weil „Geschichte“, das übereinander Geschichtete, schon eine lineare Kontinuität suggeriert, während das englische „history“, das aufs griechische „historia“ zurückgeht, das Erforschung, Erkundung meint, eine ganz andere Tradition hat. Und genau deshalb kann in der deutschen Sprache die Idee des Fortschritts, der Entwicklung, die ein großes Goethewort und eine große Goethevorstellung gewesen ist, überhaupt erst entstehen. Darin, glaube ich, liegt der Grund dafür, dass wir, ob wir es wollen oder nicht, den Fortschrittsgedanken, der geistesgeschichtlich die Entstehung dieser Stücke unmittelbar begleitet, noch immer anwenden. Op. 17 ist keine Vorstufe für Op. 20, aber das sich entwickelnde Fortschrittsdenken ist chronologisch ziemlich parallel zu diesen Quartetten entstanden. Man kann sagen: Bis zu Haydn war die Musik in der Geschichte, und ab Haydn ist die Geschichte in der Musik, nämlich in einer prozessualen Entwicklung, die das Resultat reicher macht, als es der Anfang war.

Friedhelm Krummacher

Herr Feder, erlauben Sie mir einen kleinen Einspruch. Ich kann nicht finden, dass dieser Satz nicht zu den ganz großen gehört, sondern würde da völlig Herrn Young zustimmen, dass er „a neglected masterpiece“ ist. Ich finde, es hat dieses Werk seine Faszination gerade deswegen, weil alles so dicht beisammen ist. Überall bleibt der klopfende Rhythmus der Kadenzen erhalten, und das Problem besteht darin, wie man den Kadenzen ihre ständig kadenzierende Funktion nehmen und wie man darüber hinaus ein Stück Kontinuität beginnen kann. Was Sie als ein Seitenmotiv am Ende betrachten (T. 26 ff.), das ist doch nur der Versuch, einmal aus der ständigen Folge von Tonika und Dominante eine geschlossene Reihung zu machen; das ist nichts als die Fortsetzung desselben Modells ohne die Pausen und ausgefüllt durch das tickende Sechzehntel-Motiv der Unterstimmen. Es bleibt bei demselben Modus. Aber wie sich dieser Modus verwandelt und wie ihm langsam ein Stückchen Kontinuität abge-

trotzt wird, wie aus diesen isolierten Bruchstücken ein immer Dichteres wird, das finde ich das eigentlich Phänomenale. Das ist sehr witzig einerseits und sehr geistreich andererseits, wenn man denn beides überhaupt trennen kann.

Margret Weitensteiner

Es klingt alles so ernsthaft philosophisch und historisch. Wenn ich Haydn höre und all die Motive, ich verstehe nicht so viel davon, dann kommt es mir vor, als wenn ein Gaukler seine Bälle hochwirft und dann wieder auffängt und sie wieder in einer anderen Form auf Reise schickt. Und er ist stolz darauf, wenn es ihm gelingt, das in so wunderbarer Weise zu schaffen. Für mein Gefühl ist da eine große, spielerische Freude am Werk, auch jemand, der zeigt, was er kann.

Friedhelm Krummacher

Ich glaube, es würde niemand von uns leugnen, dass die Spielfreude auch bei Haydn eine Rolle spielt. Nur gehört sehr viel intellektuelle Anspannung eines Komponisten dazu, so etwas zu Papier zu bringen und so zustande zu bringen, dass jede Note sitzt.

Harald Haslmayr

Als *Advocatus diaboli*: Wenn Sie davon sprechen, es müsse Kontinuität abgetrotzt werden, oder von intellektueller Anspannung, so hat das mit Haydns „Geist“ und vor allem mit meiner persönlichen Erfahrung seiner Musik eigentlich relativ wenig zu tun. Das ist 19. Jahrhundert. Wieso musste er Kontinuität abtrotzen? Wenn man sagt, es bestehe Haydns spezifische Kunst darin, dass er kleinsten Motiven Kontinuität abgetrotzt hat, dann ist meine Erfahrung der Musik eine völlig andere.

Friedhelm Krummacher

Ich verstehe Ihren Widerspruch nicht ganz. Ich betonte vorhin, mit Herrn Webster zusammen, dass der Satz mit abgerissenen, kadenzierenden Gesten beginnt. Jeder andere Komponist müsste daran verzweifeln, mit einem solchen Material etwas machen zu

können. Haydn bringt das trotzdem zustande. Das Wort „abtrotzen“ habe ich nur um der Deutlichkeit willen, pointiert benützt, ich könnte auch harmloser sagen, und schreiben würde ich es ganz gewiss so, „abgewinnen“. Darin finde ich kein pathetisches 19. Jahrhundert, sondern nur die nüchterne Beobachtung, dass einem Material, das nicht besonders tauglich dafür zu sein scheint, und das hat Herr Feder betont, etwas abgewonnen wird, das man so nicht voraussehen konnte. Außerdem kenne ich Autographe und Skizzen von Musikern, aus denen durchaus hervorgeht, welche Mühe und Konzentration damit verbunden ist. Und von Bach gibt es genügend Skizzen, aus denen hervorgeht, welche eine außerordentliche Arbeit dazu gehört, von Fassung zu Fassung eines Werkes den Sinn und die Konstruktion des Tonsatzes immer dichter zu füllen. Auch alles, was als Ausdruck erscheint, ist ja erst einmal etwas, das ein Komponist schreiben und erfinden muss aus dem Nichts. Und gerade dieses Erfinden aus dem Nichts, das Herrn Webster insbesondere bewegte im Blick auf die Singularität von Op. 9, finde ich bei Haydn so überwältigend.

James Webster

Ich möchte gegen den Strich Haydns eigene Worte über Op. 33 in Erinnerung bringen, er habe diese Quartette „auf eine ganz neue und besondere Art“ geschrieben. Das heißt nicht, dass es eine historische Sendung gewesen wäre, aber es gibt doch etwas Besonderes bei fast allen diesen Quartetten, ich möchte fast sagen: bei allen Sätzen in Op. 33. Drei oder vier, der erste Satz von Nr. 4 eingeschlossen, fangen bewusst oder gekonnt auf sozusagen exzentrische Weise an. Herr Young hat schon auf das Quartett Nr. 3 C-Dur verwiesen, das mit nur zwei pochenden Mittelstimmen beginnt, dann kommt die Melodie crescendo, dann erst im fünften Takt das Cello usw. Nr. 1 h-Moll beginnt tonartlich zweideutig; das ist ganz bewusst gemacht, das erkennt man aus der Folge. Nr. 5 G-Dur beginnt noch einmal mit einer Kadenzformel, pianissimo, und dann erst geht das Thema los. Und bekanntlich haben auch die Satzschlüsse damit zu tun. Ich zitiere nur den bekannten Fall von Nr. 2 Es-Dur, wo das Finale auf pointiert witzige Weise immer wieder schließt, so dass man am Ende nicht weiß, ob der Satz tatsächlich zu Ende ist oder nicht. Das heißt: Es wird in diesem Opus sozusagen mit den Elementen

ten der Musik gespielt. Und in diesem Kontext ist der erste Satz von Nr. 4 nicht gar so anders als die anderen.

Gretchen Wheelock

This is a very syntactic kind of wit, playing with familiar opening and closing formulas that people would recognize as being out of place, as all of these—so called playful beginnings are. But what I think needs to be said is that Op. 33 was being sent out by Haydn himself. He advertised it; he said it was a new and special style. But it was also special for him to send quartets out to the public at a time when thanks to his new contract, he was able to publish works freely and negotiate directly with publishers. And this was his first publication of quartets with Artaria. So I think he must have been very conscious of addressing new listeners and thinking about attracting their attention at the beginning of a quartet. That's just the context I would put Op. 33 in.

Seppo Kimanen

Haydn selbst hat gesagt: „Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt.“² Aber in der heutigen Welt könnte er sagen, dass seine Sprache durch die ganze Welt missverstanden wird. Der erste Satz von Op. 33 Nr. 4 sagt mir als ausübendem Musiker, dass Haydn im Kontext der sechs Quartette Op. 33 einen abstrakten Satz haben wollte. Für mich zeigt dieser Satz einen abstrakten Sinn für Humor; es ist so etwas wie ein Scherz für eingeweihte Musiker, unglaublich spaßig, aber die Textur ist ganz neutral, enthält keine Volksmusik-Elemente oder erkennbare Melodien. Es ist reine, abstrakte Musik, und darin geht Haydn bis zum Äußersten. Für mich ist es ein geniales Stück, aber es hat einen speziellen Humor, es kann nicht jeden ansprechen, und sein Schicksal ist es, heute von vielen Hörern und auch Musikern missverstanden zu werden.

² Albert Christoph Dies, Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen, Wien 1810; neu hrsg. von H. Seeger, Bln. 1959 und Kassel 1964, S. 78.

William Drabkin

One of the reasons why this quartett is not as popular as the other works obviously is the fact that it wasn't part of the 30 "Berühmte Quartette" of the Edition Peters. So it's not like a piece of pop-music which just by getting played over and over again becomes known and therefore liked. Second of course, it doesn't have a nickname. If there were one that might actually tell us something about why it isn't popular, I would propose to call this the "Pausen-Quartett". I mean rests that are actually built into the thematic material and arrangement of it. And that's not the sort of gesture that is going to make a big impression on audiences.

Georg Feder

Ich finde den Hinweis auf die Pausen sehr wichtig. Sie stehen im Gegensatz zu dem strömenden Fluss einer Musik, wie wir sie zum Beispiel bei J. S. Bach haben. Dort sind Generalpausen etwas Seltenes. Dagegen bei Haydn sind sie etwas verhältnismäßig Häufiges, wodurch er immer wieder an unsere Aufmerksamkeit appelliert. Wir sollen ganz genau zuhören, und wir sollen auch weiterhören, während die Pausen gewissermaßen „erklingen“. Wir müssen selber im Hören versuchen, die Pausen zu füllen. Das gelingt uns nicht. Umso gespannter sind wir darauf, wie es weiter geht. Es stört mich immer ungemein, wenn Musiker, gerade Streichquartettspieler, die Pausen verlängern.³ Sie meinen, die Sache spannender machen zu müssen, und in Wirklichkeit verderben sie sie. Die innere Kontinuität, das innere Weitergehen des Pulses, des gezählten Taktes, von dem es nicht die geringste Abweichung geben darf, das ist es, was die Musik spannend macht. Und ebenso das vollkommen gleiche Tempo, nicht die geringste Schwankung, nicht ein Ritardando, wie wir es auch wieder gehört haben: Wenn die Pointe kommt, wird man langsamer – „Leute, passt auf, gleich kommt's!“ –, etwa vor der Reprise im ersten Satz vom „Frosch“-Quartett (Op. 50 Nr. 6); sie ist unauffällig, so hat Haydn sie komponiert, und wir machen sie jetzt auffällig, das heißt, wir verderben genau das, was Haydn wollte. Der gleichmäßige Fluss, die Unterordnung unter den Zeitpuls, ist eine Voraussetzung dafür, dass wir Haydn richtig verstehen.

³ Vgl. den Diskussionsbeitrag auf S. 87.

Seppo Kimanen

Ich stimme damit ganz überein. Die größte Offenbarung im klassischen Stil war es für mich, als ich 1981 Schuberts C-Dur-Quintett mit William Pleeth, diesem großen Musiker und Cellisten, spielte. Was er uns, die wir alle viel jünger waren, im wesentlichen sagte, war, dass im klassischen Stil die Musik kontinuierlichen Fluss haben muss.

Gretchen Wheelock

Could I just say that the use of silence is obviously one of the trade marks of Haydn's style and a lot is going on when the music "stops". It is not just empty space. It's filled, it's doubly filled with what has happened and what is going to happen.

James Webster

In dem ersten Satz von Op. 33 Nr. 4 sind die Pausen auch formstiftend. Im ganzen Seitensatz von der zweiten Hälfte von T. 13 an gibt es (bis kurz vor der Reprise) überhaupt keine Pause, nachdem die Pausen im Hauptsatz so wichtig gewesen sind. Das ist noch ein Beispiel des formbildenden Gebrauchs eines elementaren musikalischen Phänomens.

Friedhelm Krummacher

Vielleicht ist jetzt der Zeitpunkt gekommen, zu der Frage zurückzukehren, warum der Begriff „Klassik“ gerade auf die Quartette Op. 33 angewandt worden ist.

William Drabkin

Mir gefällt der Begriff Klassik, und bei Haydn besonders, würde ich sagen. Aber Haydns einzelne Werke können nicht als Beispiele verwendet werden, weil sie voneinander so verschieden sind. No one could agree on which one is best because you need them all, they are all great, they are all written "in a new and special way".

David Young

Take this festival of Haydn's genius as a quartet composer. Haydn composed 69 quartets if you count the "Seven words". They are all different. Sometimes you find a few recurring motives coming between the quartets. That doesn't make the quartets the same. Even if you just look at nothing but the minuets and trios—they are all different, there is no repetition whatsoever. The slow movements, they are all completely different; some are profound, some are ironic, some are objective, some are deeply felt. This seems to me the extraordinary achievement of this composer that he could take formulas and have so many different commentaries and variations on these themes and ideas.

Georg Feder

Ich stimme ganz dem zu. Es gibt typische Verfahrensweisen und eine unendliche Variabilität. Es wurde von dem arienhaften langsamen Satz gesprochen, von dem 2/4-Takt-Finale mit munteren Intervallsprüngen; natürlich sind die Sprünge immer wieder andere, die Entwicklungen sind andere, aber in der unendlichen Mannigfaltigkeit gibt es gewisse Grundzüge, auch formaler Art, darunter die Idee, so anzufangen, als wenn es in der Mitte wäre, etwas was schon von den Zeitgenossen beobachtet und formuliert wurde: Haydn scheine manchmal „gar kein Thema“ zu haben und „in der Mitte anzufangen“, schreibt Carl Friedrich Zelter 1802.⁴ Aber es wird keine Idee schematisch wiederholt. Haydn kennt kein Schema, sondern er kennt typische Verfahren, und immer wieder neue, und er kennt Varianten dieser typischen Verfahren, und nicht ohne Grund ist die Variationsform eine von ihm besonders geliebte Form, die er fast gar nicht müde wird anzuwenden.

Friedhelm Krummacher

Wir müssen zum Schluss kommen. Zu den beglückendsten Erfahrungen für uns alle in diesen Tagen gehört es wohl, die Chance zu haben, nicht nur die sonst im Konzert selten zu hörenden frühen Werke Haydns hier allesamt hören zu dürfen, sondern sie zu hören gemischt mit den späten Werken und dabei die Er-

⁴ Allgemeine Musikalische Zeitung, Jg. 4, Sp. 387.

fahrung zu machen, wie die frühen Werke sich neben den so genannten Meisterwerken, den eher bekannten, in der lebendigen Aufführung behaupten. Das ist eine ganz große Erfahrung, und dadurch war auch zu verfolgen, was Sie, Herr Feder, meinen: die Kontinuität und die Variabilität, die Typik und die Variation. Beides gehört eng zusammen: Gäbe es nicht das Typische, dann gäbe es nicht die unendlich vielen Varianten, die als solche erst wahrnehmbar sind vor dem Hintergrunde des typischen Haydn'schen. Dieses alles begründet, neben dem Austausch, den wir hier haben durften, einen Reichtum dieser Tage, für den wir alle besonders dankbar sind. Wir sind reich beschenkt worden von Ihnen, Herr Dr. Reicher. Und so möchte ich nicht schließen, ohne unseren gemeinsamen, ganz herzlichen Dank auszudrücken Ihnen, Ihrer lieben Frau und all Ihren Helfern. Dass alles so reibungslos lief, wirklich Konversation im besten Sinne möglich machte und im Dienste der Sache stand, das war etwas Wunderbares, das uns die volle Konzentration auf die Aufgabe und auf die Freude – und beides hängt eng zusammen – ermöglicht hat. Dafür danken wir Ihnen von ganzem Herzen noch einmal.

Referenten und Diskussionsteilnehmer

Dr. William Drabkin, University of Southampton

Prof. Dr. Georg Feder, Köln

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

Dr. Gerald Hessenberger, Innsbruck

Seppo Kimanen, Jean Sibelius Quartett, Helsinki

Prof. Dr. Gerhard Kramer, Wien

Prof. Dr. Dr. h. c. Friedhelm Krummacher, Kiel

Rupert Scott, York

Dr. Horst Walter, Bergisch Gladbach

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

Frau Margret Weitensteiner, Studiendirektorin i. R., Erfststadt

Prof. Dr. Gretchen A. Wheelock, Eastman School of Music,
Rochester, N. Y.

Dr. David Young, Royal Northern College of Music, Manchester