

Siegfried Mauser

Traditionsbegründung und innovationsschub:
Bemerkungen zu Haydns Klaviertrios

In: Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt. Hrsg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 8. Tutzing, Hans Schneider 2013, S. 553 – 555.

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.

Siegfried Mauser

Traditionsbegründung und Innovationsschub: Bemerkungen zu Haydns Klaviertrios

Es ist ein Allgemeinplatz, dass Joseph Haydn neben den Bereichen des Streichquartetts, der Symphonie und der Klaviersonate auch im Bereich des Klaviertrios als eine Gründungsinstanz im modernen Gattungsgefüge gelten kann. Werkgeschichtlich lassen sich drei klar unterscheidbare Zeiträume festmachen, in denen der größte Teil der über 40 Klaviertrios entstanden ist: Einmal um 1760 bis etwa 1765, dann 1784 bis 1790 und schließlich 1794/95. Im Folgenden soll in Form eines kurzen Essays eine allgemeine satztechnische Spurensuche vorgenommen werden, die dem Haydn'schen Werkbestand im Spannungsfeld von Traditionsbegründung und innovativen Impulsen nachspürt; unberücksichtigt bleiben dabei die Flötentrios, die eine eigene Untersuchung wert wären.

1. VEXIERSPIELE IN STABILEM RAHMEN

Prinzipiell liegt vielen Sätzen der frühen Trios das architektonische Prinzip des Suitensatzes zugrunde: Ausgehend von einem tonikalen Rahmen endet der erste Teil dominantisch, beziehungsweise bei Molltonarten in der Parallele, um dann im zweiten Teil davon ausgehend zur Tonika zurückzuführen. Auch die motivisch-thematische Entwicklung entspricht weitgehend einer fortgesponnenen Figurationsreihung mit tendenziell monothematischem Charakter. So wird trotz deutlich unterscheidbarer Themenstrukturen prinzipiell eine weitgehende Einheit des Affekts erhalten, meist durch eine tendenziell generalbassorientierte Harmonik und Rhythmik getragen. Ein Prototyp hierfür wäre das Trio in Es-Dur (Hob. XV:36), das im ersten Satz zwar im Sinne einer Sonatensatzarchitektur eine deutlich unterscheidbare Motivik auf Tonika und Dominante im Sinne eines ersten und zweiten Themas erkennen lässt, gleichzeitig aber durch die Fortspinnungs- und Sequenzierungsverläufe eine durchlaufende Affektbindung aufweist, die noch ganz der barocken Idiomatik angehört. Auch die gelegentliche Dialogstruktur zwischen Violinstimme und klavieristischer Oberstimme verweist einerseits auf die Interaktion des Wiener klassischen Stils, bleibt aber gleichzeitig andererseits innerhalb des

Gestaltungsrahmens komplementärer Bewegungszüge barocker Figurationsimpulse. Darüber hinaus wird das Cello nahezu ausschließlich an die Bass-Stimme des Klaviers gebunden und markiert letztlich eine prinzipielle Generalbassorientierung, wenn auch im Rahmen parataktischer Reihungen kadenzharmonisch voneinander abgesetzter Kleinteile. Zusammenfassend könnte man das kompositorische Prinzip der meisten dieser frühen Trios in einem ambivalenten Sinn beschreiben: Der stabile Rahmen meist zweiteiliger Satztexturen lässt einen Variantenreichtum zu, der im Sinne von Vexierspielen Elemente des klassischen Stils andeutet und vorformuliert, um gleichzeitig gängigen Konventionen zu genügen.

2. EXPANSION UND KONTROLLIERTE PHANTASIE

Die zwischen 1784 und 1790 entstandenen mittleren Trios formulieren demgegenüber weitgespannte Satzverläufe, die moderne architektonische Prinzipien verwirklichen. Wie im ersten Werkblock dominieren Moderato-Kopfsätze, die allerdings die prinzipielle Suitensatzanlage entschieden übersteigen und letztlich eine differenzierte Dreiteiligkeit im Sinne der Sonatensatzkonzeption realisieren. Nicht selten finden sich dialogisierende Kopplungen der Violinstimme an die weitgehend emanzipierte Cellostimme, so dass eine latente Gegenüberstellung zwischen Klavier- und Streichersatz die Satztechnik mitbestimmt. Generell wird eine differenzierte Gestaltung motivisch-thematischer Strukturen erkennbar, die eine Reflexion nach innen verdeutlicht – eine Art Modus des Nachdenkens über Musik im Akt der kompositorischen Setzung. Eine Vielzahl phantastischer thematischer Einfälle scheint zu einer gestalterischen Herausforderung zu werden, die der auskomponierte Prozess der mittlerweile etablierten modernen Satztypik regulierend einholt. Zudem ist fast die Hälfte der Werkbeispiele zweisätzlich, wodurch sich auch hier das Prinzip einer reflektierenden Gegenüberstellung zeigt. Demgegenüber ist die Ausdehnung der Sätze entsprechend vergrößert, so dass weiträumige Blockbildungen die formale Konzeption prägen. Eine besonders variantenreiche und differenzierte Thematik findet sich im Trio in F-Dur (Hob. XV:6), das eine klare architektonische Differenzierung der Formteile erkennen lässt, die innerhalb der formalen Expansion eine genau kalkulierte und kontrollierte Arbeit im Sinne phantasievoll aufeinander bezogener thematischer Prozesse deutlich macht. Eine hoch entwickelte, an bestimmten formalen Prin-

zipien orientierte Arbeitstechnik verbindet sich mit vielfältig-phantasievoller Gestaltung, die sich nahtlos einzupassen scheint.

3. UTOPIEN UND EXPERIMENTE

In den Trios der Jahre 1794/95 findet sich, gleichsam nach der klassischen Etablierung zuvor, ein vielfaches und virtuosos Spiel mit Gattungskonventionen, Satztechniken und formalen Entwürfen. Harmonische Kühnheiten innerhalb extrem ausgefallener Tonarten, wie beispielsweise im Triosatz in es-Moll (Hob. XV:31), lassen ein Bild erkennen, das ganz in einen experimentellen Raum vorstößt. Vor allem die formalen Polyvalenzen wirken faszinierend und zeigen ein hohes utopisches Potential innerhalb der kompositorischen Setzung: Einerseits haben wir bei diesem Andante-Satz eine dreiteilige Liedform vor uns, die gleichzeitig Variationsanteile aufweist, aber auch deutliche Rondotendenzen zeigt. Darüber hinaus sind Durchführungselemente aus dem Kontext eines Sonatensatzes wiederzufinden, so dass der ungewöhnliche Satzverlauf wie eine utopische Zusammenschau der strukturellen Gestaltungsmöglichkeiten instrumentaler Komposition im Kontext eines spätklassischen Klaviertrios erscheint.

Allerdings zeigt sich auch in dieser Werkgruppe, wie in allen anderen, auf merkwürdige Weise eine relativ starke Abhängigkeit der Streicherstimmen vom Klaviersatz – Haydn nannte seine Klaviertrios bezeichnenderweise bis zum Schluss Sonaten, das heißt, er verstand letztlich darunter Klaviersonaten mit zwei begleitenden Streichinstrumenten. Das soll nicht heißen, dass die Linienführung gänzlich unselbständig ausfällt, wohl aber ist erkennbar, dass eine prinzipielle Abhängigkeit vom Klaviersatz Absicht blieb. Der utopische und experimentelle Impuls dieser Werkgruppe entfaltet sich weniger im Verhältnis emanzipierter Einzelstimmen zueinander – wie dies ganz selbstverständlich als eine der bedeutenden Leistungen des Haydn'schen Streichquartettsatzes gelten darf –, als in der formalen und harmonischen Disposition des gesamten, kompakt gedachten Satzgefüges. Klaviertrio blieb für Haydn prinzipiell Klaviermusik, ob im Rahmen stabiler traditioneller Verhältnisse aus dem Geist der Barockmusik zu Beginn, formaler Expansionen im klassischen Sinn in der mittleren Zeit oder utopischer Experimente am Schluss.