

Bernadeta Czapraga und Rainer J. Schwob

Joseph Haydns und Wolfgang Amadé Mozarts Clavier- und Violinkonzerte – ein Interpretationsvergleich

In: Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydn-tagungen. Hrsg. von Walter Reicher. – Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 12. Wien, Hollitzer Verlag 2020, S. 275 – 333.

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.

Joseph Haydns und Wolfgang Amadé Mozarts Clavier- und Violinkonzerte – ein Interpretationsvergleich

Am Ende eines materialreichen, auf Quellen basierenden Beitrags zu Joseph Haydns Solokonzerten darf die Forscherin bzw. der Forscher in den Bereich der Spekulation oder gar Wertung vordringen und beispielsweise die Fragen stellen: Warum hat Haydn weitaus weniger Konzerte als Wolfgang Amadé Mozart geschrieben, und warum wurden sie in seiner Um- und Nachwelt so viel weniger beachtet? Doch Rezeptions- und Interpretationsforschung beginnt dort, wo Haydn aufgehört hat. Daher sei es erlaubt, diese Frage hier an den Beginn zu setzen – und sie am Schluss wieder aufzugreifen.

Karl Geiringer begründet in seiner Haydn-Biographie dessen zurückhaltende, im Lauf der Jahrzehnte immer zurückhaltender werdende Rolle bei Solokonzerten mit dessen künstlerischer und menschlicher Entwicklung: Der Komponist habe in seinen Werken die Vorherrschaft einzelner Instrumente zurückgedrängt; anders als Mozart habe er persönliche Virtuosität entschieden abgelehnt. Seinem Wesen mangle „jener artistisch-brillante, ein wenig komödiantenhafte Zug, ohne den der echte Virtuose nicht zu denken ist“¹.

Im Fall von Luigi Tomasini machte Haydn eine Ausnahme: Für den von ihm hoch geschätzten Geiger in Esterházy'schen Diensten schrieb er die durchaus virtuoson Violinkonzerte in C-Dur Hob.VIIa:1, in D-Dur Hob.VIIa:2 und vermutlich auch das Konzert in A-Dur Hob.VIIa:3. Diese Konzerte sowie das Konzert G-Dur Hob.VIIa:4 wurden offenbar in der zweiten Hälfte der 1760er Jahre komponiert, so dass sich Mozarts weniger als 10 Jahre später entstandene, bei Interpreten stets beliebte Violinkonzerte als Vergleichsobjekte anbieten. Auch bei seinem letzten Clavierkonzert² in

¹ Karl Geiringer, Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Eine Biographie, unter Mitarbeit von Irene Geiringer, überarbeitet und mit einem Vorwort von Armin Raab, Mainz 2009, S. 362.

² In diesem Aufsatz werden Haydns Konzerte für Tasteninstrumente einschließlich des letzten (Hob.XVIII:11) als „Clavierkonzerte“, also als Werke für Tasteninstrumente, be-

D-Dur Hob.XVIII:11 spielt Haydn mit virtuosen Elementen, und wiederum drängt sich ein Vergleich mit Mozart auf: Haydns Konzert stammt wahrscheinlich aus der Zeit von 1781, kurz vor der Reihe von Mozarts großen Wiener Klavierkonzerten (erstmalig gedruckt wurde es 1784). Zudem könnte dieses Werk – als einziges Konzert Haydns? – bereits für Pianoforte statt Cembalo konzipiert sein, wobei der zwingende Nachweis schwer fällt³. Bis heute ist es sein beliebtestes Clavierkonzert, so dass es an Aufnahmen für einen Interpretationsvergleich nicht mangelt.

Dass Haydn die Konzertform etwas anders als Mozart handhabt – zum Beispiel mit einer Tutti-Exposition ohne Modulation in die Dominante – ist ebenso wenig Gegenstand dieses Beitrags wie seine Konzerte für mehrere Soloinstrumente (einschließlich der Sinfonia concertante, Hob.I:105) sowie seine Werke für andere Soloinstrumente als Klavier und Violine und die bei Hoboken als „mehrstimmige Divertimenti“ in Gruppe XIV geführten Miniatur-Clavierkonzerte. Bei Haydns Konzerten sollte man allerdings nicht aus dem Auge verlieren, dass sich der Übergang von solistisch besetzter Ensemblesmusik zu größeren, orchestralen Besetzungen stufenlos vollzieht. In damaliger Terminologie war beides „Kammermusik“.

Dieser Beitrag widmet sich zunächst einer kritischen Untersuchung verfügbarer Editionen sowie historischer und moderner Aufnahmen von Haydns C-Dur-Violinkonzert Hob.VIIa:1 mit besonderem Augenmerk auf Artikulation und Ausführung der Verzierungen⁴. Fragen des Tempos, der Nuancierung von Dynamik und Agogik, der mehr oder weniger stilechten

zeichnet, während bei Mozart von „Klavierkonzerten“ im Sinne des Hammerklaviers gesprochen wird. Haydns frühere Werke aus dieser Gruppe sind offenbar für Orgel oder Cembalo bestimmt; für das letzte könnte er neben Cembalo das Hammerklavier vorgesehen haben, wofür jedoch keine sicheren Zeugnisse vorliegen. Bei Mozarts »reifen« Gattungsbeiträgen, zumindest aus der Wiener Zeit, wird hingegen das Hammerklavier selten angezweifelt. Diese Annahmen spiegeln sich auch in den hier untersuchten Tondokumenten.

³ Vgl. Joseph Haydn, Konzerte für Klavier (Cembalo) und Orchester, hrsg. von Horst Walter und Bettina Wackernagel (JHW XV/2), München 1983 [im Folgenden zitiert als „Gesamtausgabe (JHW XV/2)“], Vorwort, S. IX (Bestimmung noch für Cembalo oder bereits für Pianoforte nicht mit Sicherheit feststellbar); Andreas Odenkirchen, Die Konzerte Joseph Haydns. Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft 106), Frankfurt am Main u.a. 1993, zugl. Diss., Univ. Frankfurt a.M., 1990, S. 74 (plädiert vorsichtig für Cembalo); Geiringer 2009, wie Anm. 1, S. 364 (der Charakter weise auf das Pianoforte hin); Wolfram Steinbeck, Art. „Klavier- und Orgelkonzerte“, in: HLex, S. 387–391, hier S. 388 (hält Pianoforte für möglich).

⁴ Dieser Teil stammt von Bernadeta Czapruga.

Solokadenz und der Ensembleleitung durch Solistin bzw. Solist oder Dirigentin bzw. Dirigent werden anschließend anhand des D-Dur-Clavierkonzerts Hob.XVIII:11 diskutiert⁵.

Mangels einer wenigstens ansatzweise vollständigen Diskographie zu Haydns Konzerten wissen wir nicht mit Sicherheit, welche Aufnahme „die älteste“ oder „die erste in historisch informierter Aufführungspraxis“ ist⁶. Zugleich macht die große Zahl verfügbarer Aufnahmen eine Beschränkung auf wenige Beispiele und Ausschnitte erforderlich.

Die Aufführung gehört zum Werk wie die Komposition; gute Aufführungen und Aufnahmen vermehren unser Wissen um das Werk, auch wenn es sich um schwer kodifizierbares, nicht musikphilologisches Wissen handelt. Im globalen „Klassik-Markt“ spielen Haydns Konzerte offenbar die Rolle eines etablierten Nischenproduktes. Einige junge Interpreten wie z.B. Thomas Zehetmair oder Christian Tetzlaff spielten sie in Konzerten, nahmen sie auf Tonträger auf, konnten sich damit künstlerisch profilieren und blieben Haydn dann in ihrer weiteren Karriere treu. Von besonderem Interesse für die vorliegende Studie ist die überschaubare Schnittmenge an Musikern, die sowohl Konzerte Haydns als auch Mozarts aufgenommen haben.

1. INTERPRETATIONEN VON JOSEPH HAYDNS VIOLINKONZERT Hob.VIIa:1 (Bernadeta Czapraga)

Die Haydnforschung ist bei weitem nicht so fortgeschritten wie andere Forschungszweige der Musikwissenschaft. Während bei Mozart jeder kleine Keil aufgearbeitet scheint, findet man bei Joseph Haydn noch grundsätzliche Defizite vor – erstaunlich bei einem Komponisten dieses Rangs. Insbesondere auf dem Gebiet der Interpretationsforschung stehen wir am Anfang. Am Beispiel des Violinkonzerts in C-Dur Hob.VIIa:1 geht die vorliegende Studie einigen exemplarischen Fragen nach: Welche Divergenzen bestehen zwischen verschiedenen Editionen, wie überbrücken die Interpreten den Leerraum zwischen Editionen und stilistischen Traditionen und kommt ihre nachschöpferische Phantasie bei der Interpretation des untersuchten Werks zu überzeugenden Ergebnissen?

⁵ Dieser Teil wurde von Rainer J. Schwob ausgearbeitet.

⁶ Eine umfassende Sammlung von Haydn-Tonaufnahmen ist in Eisenstadt im Aufbau: Im Audio- und Video-Archiv der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt werden verschiedene verfügbare Aufnahmen (Schallplatten, CDs, DVDs, Rundfunkaufnahmen sowie andere Ton- und Bildträger) zu Haydns Musik gesammelt. Bei Mozart steht die Mozart Film-und-Tonsammlung der Stiftung Mozarteum Salzburg zur Verfügung, die einen hohen Grad von Vollständigkeit aufweist.

Zur Phonographie des C-Dur-Violinkonzerts Hob.VIIa:1

In der umfangreichen Tonträgersammlung der Haydn Stiftung Eisenstadt findet man allein vom C-Dur-Violinkonzert über 50 Aufnahmen, überwiegend in Einspielungen aus der jüngeren Vergangenheit⁷. Zieht man auch andere Quellen hinzu, so kommt man insgesamt auf ungefähr 75 vorhandene Aufnahmen⁸. Die früheste Einspielung des Konzerts mit der französischen Geigenvirtuosin Michèle Auclair⁹ stammt aus dem Jahr 1943¹⁰. In den darauf folgenden 40 Jahren sind offenbar nur elf weitere Aufnahmen des C-Dur-Violinkonzerts entstanden, darunter mit Simon Goldberg¹¹, Isaac Stern¹², Felix Ayo¹³, Yehudi Menuhin¹⁴, Arthur Grumiaux¹⁵, Jean Pierre Wallez¹⁶, Gérard Jarry¹⁷, Cyrus Forough¹⁸,

⁷ Ich danke Dr. Walter Reicher für die Bereitstellung einer umfassenden Liste von am Audio- und Video-Archiv der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt vorhandenen Aufnahmen.

⁸ Diese Zahlen basieren auf Internet-Recherchen der Verfasserin.

⁹ Die neunzehnjährige Michèle Auclair (1924–2005) gewann mit dem C-Dur-Violinkonzert Hob.VIIa:1 den ersten „Concours international Marguerite Long – Jacques Thibaud“ in Frankreich und konnte als Anerkennung dieses Violinkonzert unter der Leitung von Jacques Thibaud auf Schallplatte aufnehmen.

¹⁰ Michèle Auclair (Violine) / Jacques Thibaud (Leitung) / Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, Concerto n° 1 for violin and orchestra in C major (Aufnahme 1943): LP, La Voix de Son Maître, Gramophone W 1579/80.

¹¹ Simon Goldberg (Violine) / Walter Susskind (Leitung) / Philharmonie Orchestra, Haydn. Concerto in C Major (Aufnahme 1947): Parlophone Odeon 8098-99 [Kadenz: Carl Flesch].

¹² Isaac Stern (Violine) / Alexandre Zakin (Cembalo) / Columbia String Orchestra, Bach. Haydn. Mozart: (P) 1958 Fontana 699025 CL, Fontana EFL 2501 sowie Isaac Stern (Violine) / Maurice Miles (Leitung) / London Symphony Orchestra, Adagio (Aufnahme 28.6.1962, Aufnahmeort unbekannt): Fernsehaufnahme / DVD.

¹³ Felix Ayo (Violine und Leitung) / I Musici, J. Haydn, Violinkonzert C dur H. Gr. VIIa Nr. 1 [sowie Werke von W.A. Mozart und Giuseppe Giordani], LP: (P) 1960 Philips A 02076 L [auch auf Epic LC 3813 und Epic BC 1150] [Kadenz: Vittorio Negri Bryks].

¹⁴ Yehudi Menuhin (Violine und Leitung) / Bath Festival Orchestra, Mozart Sinfonia Concertante K.364. Haydn Violin Concerto in C Major (Aufnahme 1963): (P) 1963 Angel USA RL 32002 [Kadenz: Yehudi Menuhin].

¹⁵ Arthur Grumiaux (Violine) / Raymond Leppard (Leitung vom Cembalo) / English Chamber Orchestra, Bach. Haydn (Aufnahme 1964): (P) 1981 Philips 6527120 und 92 348 [Kadenz: Arthur Grumiaux].

¹⁶ Jean Pierre Wallez (Violine) / L'ensemble Instrumental de France, Concerto N° 1 pour Violon et Orchestre en ut Majeur (Aufnahme 1970), LP: Gravure Stereo Universelle RC 16008.

¹⁷ Gérard Jarry (Violine) / Jean- François Paillard (Leitung) / Orchestre de Chambre Jean-François Pillard, J. Haydn les Trois Concertos pour Violon, LP: (P) 1973 Musidisc Gravure Universelle Stu 70770 [Kadenz: Gérard Jarry].

¹⁸ Cyrus Forough (Violine) / Loris Tjeknavorian (Leitung) / National Iranian Radio and Television Chamber Orchestra (Aufnahme 23.09.1976). Private Homepage: www.cyrus-forough.com/pages/audio.htm (21.07.2016).

Pinchas Zukerman¹⁹, Oleg Kagan²⁰ und Salvatore Accardo²¹. In den 1990er Jahren haben einige junge Violinistinnen und Violinisten ihre solistische Karriere mit diesem Werk begonnen: Thomas Zehetmair²², Isabelle van Keulen²³, Christian Tetzlaff²⁴, Mayumi Seiler²⁵ und Isabelle Faust²⁶. Beim Vergleich der Diskographien dieser Solistinnen und Solisten stellt sich heraus, dass viele von ihnen das Haydn'sche Konzert früher als die entsprechenden Werke Mozarts aufgenommen haben²⁷. Seither entstanden kontinuierlich neue Aufnahmen: mit Katrin Scholz²⁸, Leonidas Kavakos²⁹, Mayumi Seiler³⁰, Rainer KÜchl³¹,

¹⁹ Pinchas Zukerman (Violine) / Los Angeles Philharmonic Orchestra, Joseph Haydn. Violin Concerto No.1 in C major, Sinfonia Concertante in B Flat Major (Aufnahme 1977): (P) 1977 Pentatone 5186 224.

²⁰ Oleg Kagan (Violine) / Vassily Sinaisky (Leitung) / Academic Symphony Orchestra of the State Philharmony Moscow, Violin Concertos. Haydn, Vivaldi, Stravinsky (Aufnahme 1980): Classics Live 05954.

²¹ Salvatore Accardo (Violine) / English Chamber Orchestra, Haydn. Violin Concertos, Cello Concertos (Aufnahme 1980): (P) 1993 Philips Classics Productions 438 797-2 [Kadenzen: Franco Tamponi].

²² Thomas Zehetmair (Violine und Leitung) / Franz Liszt Chamber Orchestra, Violin Concerto (Aufnahme 1983): (P) 1983 Digital Experience 9031-74784-2 [Kadenzen: Thomas Zehetmair] und eine Rundfunkaufnahme von 11.11.1982: Thomas Zehetmair (Violine) / Matthias Bamert (Leitung) / Radio-Symphonie-Orchester Berlin: Rundfunkaufnahme, Berlin, Haus des Rundfunks.

²³ Isabelle van Keulen (Violine) / Antoni Ros-Marbá (Leitung) / Netherlands Chamber Orchestra, Mozart. Violinkonzert No.2 in D, K.211. Haydn. Violin Concerto No.1 in C (Aufnahme 1984): Philips 412 718-1.

²⁴ Christian Tetzlaff (Violine) / Heinrich Schiff (Leitung) / Northern Sinfonia, Haydn 3 Violin Concertos (Aufnahme 1990 / 1991): (P) 1991 Virgin Classics Limited 0777 7590652 3.

²⁵ Mayumi Seiler (Violine) / City of London Sinfonia, Violin concertos. Haydn (Aufnahme 1991): (P) 1995 Virgin Classics Limited 7243 5 61256 2 9 [Kadenzen: Mayumi Seiler].

²⁶ Isabelle Faust (Violine) / Christoph Poppen (Leitung) / Münchner Kammerorchester, J. Haydn. Violin Concertos (Aufnahme 1997): (P) 2004 Pan Classics PC 10102.

²⁷ Gleichzeitig: Isabelle van Keulen [Mozart, Netherlands Chamber Orchestra: 1984]; später: Thomas Zehetmair [Mozart, Philharmonia Orchester 1990, Orchestra of the Eighteenth Century / Franz Brüggen 2000–2005], Christian Tetzlaff [Mozart, Deutsche Kammerphilharmonie 1995]; noch gar nicht: Mayumi Seiler, Isabelle Faust.

²⁸ Katrin Scholz (Violine) / Kammerorchester Berlin, Joseph Haydn. Violinkonzerte (Aufnahme 2003): (P) 2003 Berlin Classics 0115062 BC.

²⁹ Leonidas Kavakos (Violine und Leitung) / Camerata Salzburg, Stamitz. Haydn. Henze. Mozart (Aufnahme 2003): (P) 2004 Orfeo C629041B.

³⁰ Mayumi Seiler (Violine) / City of London Sinfonia, Violin concertos. Haydn (Aufnahme 1991): (P) 1995 Virgin Classics Limited 7243 5 61256 2 9 [Kadenzen: Mayumi Seiler].

³¹ Rainer KÜchl (Violine) / Adam Fischer (Leitung) / Austro-Hungarian Haydn Orchestra, Joseph Haydn. Violin Concertos & Sinfonia Concertante (Aufnahme 1997): (P) 1998 Nimbus Records NI5518.

Augustin Hadelich³², Elina Vähälä³³, Erich Höbarth³⁴ und noch mit vielen anderen. Die erste Aufnahme auf historischen Instrumenten stammt aus dem Jahr 1973 (Franzjosef Maier)³⁵, weitere entstanden erst 1987 (Simon Standage)³⁶, 1996 (Elisabeth Wallfisch)³⁷, 2008 (Gottfried von der Goltz)³⁸, 2009 (Federico Guglielmo)³⁹ und Rachel Podger⁴⁰), 2012 (Giuliano Carmignola)⁴¹ und 2013 (Midori Seiler)⁴².

³² Augustin Hadelich (Violine) / Helmut Müller-Brühl (Leitung) / Cologne Chamber Orchestra, Haydn. Violin Concertos (Aufnahme 2007): (P) 2007 Naxos 8.570483.

³³ Elina Vähälä (Violine) / Virtuosi di Kuhmo, Haydn Violinkonzerte (Aufnahme 2008): (P) 2009 Alba Records ABCD272.

³⁴ Erich Höbarth (Violine und Leitung) / Ensemble Cordia, „La Passione“. Luigi Boccherini. Joseph Haydn: (P) 2015 Fra Bernardo 40838 (live-recording).

³⁵ Franzjosef Maier (Barockvioline) / Collegium Aureum auf Originalinstrumenten, Joseph Haydn. Konzert für Violine und Streicher Nr. 1 C-Dur Hob.VIIa:1, LP: (P) 1973 Deutsche Harmonia Mundi 1C 065-99 626 Q B.

³⁶ Simon Standage (Barockvioline) / Trevor Pinnock (Cembalo und Leitung) / The English Concert (mit Originalinstrumenten), Joseph Haydn. 3 Violinconcertos (Aufnahme 1987): (P) 1989 Deutsche Grammophon 427 316-2.

³⁷ Elisabeth Wallfisch (Barockvioline) / Orchestra of the Age of Enlightenment, Haydn. Sinfonia Concertante. Violin Concertos in C major & G major: (P) 1996 Virgin Classics 5613012.

³⁸ Gottfried von der Goltz (Barockvioline) / Freiburger Barockorchester, Haydn. Symphonies no.49 „La Passione“ & no 80. Violin Concerto no.1. (Aufnahme 2008): (P) 2009 Harmonia Mundi HMA 1952029.

³⁹ Federico Guglielmo (Barockvioline) / L'Arte dell'Arco, Haydn. Violin Concertos (Aufnahme 2009): Brilliant Classics 94003 (publ. 2010).

⁴⁰ Rachel Podger (Barockvioline) / Pavlo Beznosiuk (Viola) / Orchestra of the Age of Enlightenment, Mozart Sinfonia Concertante, Haydn Violin Concerti 1 & 4 (Aufnahme 2009): (P) 2009 Channel Classics CCS SA 29309.

⁴¹ Giuliano Carmignola (Barockvioline) / Alessandro Moccia (Leitung) / Orchestre des Champs-Élysées, Haydn. Violin Concertos: (P) 2012 Deutsche Grammophon 477 8774.

⁴² Midori Seiler (Barockvioline) / Concerto Köln, Joseph Haydn. Violinconcertos (Aufnahme 2013): (P) 2014 Berlin Classics 0300550BC.

Übersicht über das verfügbare Notenmaterial

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden zahlreiche Editionen des C-Dur-Violinkonzerts erarbeitet: Die früheste stammt aus dem Jahr 1909, die derzeit jüngste wurde 2006 vom Verlag Breitkopf & Härtel herausgegeben.

Titel (Partituren, Klavierauszüge und Kadenzen)	Verlag Verlagsnummer	Ort: Jahr	Herausgeber
Haydn, Violin-Konzert No. 1 C dur, mit einer Cembalostimme von Max Seiffert	Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek Nr. 2134	Leipzig: © 1909	
Haydn, 1 ^{er} Concerto en Ut pour piano et violon; Réalisation de la basse continue par Paul Vidal. Révision et Annotations de la partie de violon par Ed. Nadaud	Édition Nationale / Édition Maurice Senart N° 5196	Paris: © 1917	Maurice Senart
Joseph Haydn, Konzert in C Dur für Violine und Klavier, mit Kadenzen versehen von Carl Flesch. Klavierauszug von Wilhelm Scholz	Edition Peters Nr. 4322	Leipzig [u.a.]: © 1931	Carl Flesch
Joseph Haydn, Concerto for Violin and Orchestra C major/C Dur/Ut majeur Hob.VIIa:1	Ernst Eulenburg Kleine Partitur E. E. 6036	London [u.a.]: 1952	H. C. Robbins Landon
Joseph Haydn, Konzert für Violine und Streichorchester Nr. 1 C Dur, Hob VIIa Nr. 1, Ausgabe für Violine und Klavier bearbeitet und mit Kadenzen versehen von Paul Klengel. Violinstimme bezeichnet von Walther Davisson	Breitkopf & Härtel Nr. 2891	Wiesbaden: © 1967	

Konzerte für Violine und Orchester Joseph Haydn Werke; Reihe III, Band 1 Kritischer Bericht	G. Henle	München und Duisburg: 1969	Heinz Lohmann und Günter Thomas; Joseph Haydn-Institut, Köln unter der Leitung von Georg Feder
Joseph Haydn, Violinkonzert C Dur Hob. VIIa:1, Klavierauszug von Stefan Zorzor, Kadenzen von Franz Beyer. Mit zusätzlicher bezeichneter Violinstimme von Kurt Guntner	G. Henle 446	München: 1990	Günter Thomas Heinz Lohmann
Joseph Haydn, Konzert für Violine und Streichorchester C Dur Hob VIIa:1, Ausgabe für Violine und Klavier, Solostimme mit Kadenzen von Thomas Zehetmair	Breitkopf & Härtel Nr. 8634	Wiesbaden [u.a.]: 2005	Walter Heinz Bernstein
Joseph Haydn, Konzert für Violine und Streichorchester C Dur Hob VIIa:1	Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek 5297	Wiesbaden [u.a.]: 2006	
Herbert Frühauf, Kadenzen zum Violinkonzert in C Dur, Hob.VIIa:1, von Joseph Haydn	Doblinger 16.647	Wien [u.a.]: 1983	Herbert Frühauf Alfred Staar

Aspekte der Aufführungspraxis

Obwohl sich die Mitwirkung eines Tasteninstruments bei der Aufführung von Instrumentalmusik am Esterházy'schen Hof nicht nachweisen lässt⁴³,

⁴³ Vgl. Andreas Friesenhagen, Art. „Aufführungspraxis“ / „Einsatz von Tasteninstrumenten für den Generalbass“, in: HLex, S. 62–67, hier S. 64.

deutet das Vorhandensein von Cembalostimmen in den ersten Ausgaben von Max Seiffert und von Paul Vidal darauf hin, dass aufführungspraktische Überlegungen schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle für die Interpretation von Haydns Violinmusik gespielt haben. Hierbei lassen sich anhand von Haydns Konzert zwei Bereiche unterscheiden: einerseits schriftlich festgehaltene editorische Zusätze des Herausgebers wie Kadenzen, Eingänge, Verzierungen etc., andererseits stiltypische Besonderheiten, die im Notenmaterial selbst nicht aufscheinen, wie die Wechsel von Solo und Tutti.

Zum ersten Punkt gehört die Gestaltung der Kadenzen. In allen eingesehenen Klavierauszügen werden für die musikalische Praxis vorgegebene Kadenzen angeboten (vgl. Tabelle)⁴⁴. Für berühmte Geigensolisten wie Szymon Goldberg⁴⁵, Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux, Gérard Jarry oder Cyrus Forough war es jedoch eine Frage des Prestiges, eigene Kadenzen zu spielen. In der jungen Violinisten-Generation gehört das inzwischen sogar zum Anforderungsprofil eines idealen Haydn-Interpreten: Seit der Aufnahme von Thomas Zehetmair aus 1983 spielen die Geiger ausschließlich eigene Kadenzen. Diese Entwicklung ist ein Hauptgrund dafür, warum sich bei Haydns Violinkonzerten im Unterschied zu Mozarts Werken dieser Gattung (insbesondere KV 218 und KV 219) keine Standard-Kadenzen etablieren konnten. Während Joseph Joachims Mozart-Kadenzen⁴⁶ auch heute noch gespielt werden⁴⁷, hat sich die aus dem Jahr 1931 stammende Kadenz des nicht minder bekannten Geigers Carl Flesch zum hier besprochenen Haydn-Konzert interessanterweise nicht durchgesetzt.

Umso überraschender ist dafür aus heutiger Sicht ein ausnotierter Eingang Carl Fleschs in der besagten Peters-Ausgabe am Anfang des zweiten Sat-

⁴⁴ Weder zu Haydns noch zu Mozarts Violinkonzerten gibt es eigene Kadenzen der Komponisten. Im Musikarchiv des Prämonstratenserstift in Schlägl gibt es eine Abschrift des C-Dur-Violinkonzertes, in der eine kleine Kadenz zum 1. Satz (T. 259) überliefert ist. Vgl. Joseph Haydn, Konzerte für Violine und Orchester, hrsg. von Heinz Lohmann und Günter Thomas, Kritischer Bericht (zu JHW III/1), München 1969, S. 10.

⁴⁵ Goldberg spielt nur im ersten Satz des C-Dur-Violinkonzerts in der Aufnahme von 1947 die Kadenz von Carl Flesch.

⁴⁶ Vgl. Bernadeta Czapruga, Wolfgang Amadé Mozarts Violinkonzert A-Dur KV 219 in ausgewählten Interpretationen, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 2017 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 15), Kapitel »Kadenzen und Eingänge«, S. 235–238, hier S. 236.

⁴⁷ Obwohl sie mit zahlreichen Doppelgriffen, Akkorden und sehr schnellen Läufen überfüllt sind und damit dem Sinn der Romantik des 19. Jahrhunderts entsprechen, werden sie bis heute noch immer gespielt. Im Jahr 2005 spielte Anne-Sophie Mutter auf der Aufnahme des A-Dur-Violinkonzertes KV 219 von Mozart die Kadenzen von Joseph Joachim. Vgl. Anne-Sophie, Mutter Mozart, The Violin Concertos, DVD, Deutsche Grammophon 00440 073 4210 (publ. 2006).

Thomas Zehetmair (1983)

Christian Tetzlaff (1990)

Mayumi Seiler (1991)

Isabelle Faust (1997)

Karin Scholz (2003)

Gottfried von der Goltz (2008)

Rachel Podger (2009)

Midori Seiler (2013)

Abbildung 1: Joseph Haydn, Violinkonzert C-Dur Hob.VIIa:1, 2. Satz, T. 3, Eingänge (klein gedruckte Noten) bei acht verschiedenen Solistinnen und Solisten. Die Beispiele wurden von der Verfasserin nach den Tonaufnahmen transkribiert.

zes (vgl. T. 3): Zwischen zwei Fermaten im dritten Takt fügt Flesch eine Auszierung im barocken Stil ein⁴⁸. So etwas wäre bei Mozarts Konzerten auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht denkbar gewesen⁴⁹. Ähnlich

⁴⁸ Vgl. auch Breitkopf & Härtel 1969 und 2005, auch Henle-Ausgabe 1990.

⁴⁹ Es ist erwiesen, dass die Auszierung von Fermaten durch Eingänge und Kadenzen zur spätbarocken Tradition gehörte. Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts „[...] ist dabei wohl zu unterscheiden zwischen obligatorischen Auszierungen, zu denen die typische Kadenz mit Fermate auf dem Quartsextakkord gehört, oder auch einem ‚Eingang‘, der

ausgezierte Fermaten gibt es noch von Paul Klengel (Breitkopf & Härtel, 1967) und von Thomas Zehetmair (Breitkopf & Härtel, 2005). Bedenkt man, dass die Anwendung von improvisatorisch klingenden Eingängen erst in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts Verbreitung in der Musikpraxis fand, ist Fleschs Eingang ein originärer Fund. Zwei älteren Aufnahmen mit Cyrus Forough (1976) und Pinchas Zukerman (1977) mit dem Flesch-Eingang belegen, dass die Kunst der Auszierung in Haydns Musikpraxis fortlebt. Zukerman schmückt dabei als einziger schon die ersten beiden Takte mit eigenen Diminutionen aus. Eine Übersicht über weitere Auszierungsformen dieser Stelle bieten die Notenbeispiele von Abb. 1.

Andere Aspekte der Aufführungspraxis lassen sich nicht in der geschilderten Weise am Notentext kenntlich machen, weil sie nicht Teil der Verschriftlichung geworden sind. Dazu zählt die Wiederbelebung der Spieltradition der Barockzeit, in der der Solist das Orchester mit der Violine und ohne Dirigenten leitet und die Tutti-Stellen mitspielt. Immerhin ist dieser Bereich manchen Herausgebern eine Fußnote wert, so geschehen in der Edition Breitkopf aus dem Jahr 1967: „Beim Vortrag in der Originalbesetzung mit Streichern und Cembalo Tutti mitspielen!“⁵⁰. Seit wann diese Gepflogenheit in die musikalische Praxis übernommen wurde, kann man nicht genau feststellen, weil entsprechende audio-visuelle Aufzeichnungen fehlen. Anhand der Diskographie kann man aber nachweisen, dass Felix Ayo und Yehudi Menuhin die ersten Interpreten waren, die schon zu Anfang der 1960er Jahre bei Haydn auf den Dirigenten verzichteten⁵¹.

Historisches Textverständnis

Nichts wäre irreführender, als den Zeichen des Notentextes Eindeutigkeit zusprechen zu wollen. Dieselben Zeichen können in unterschiedlicher Weise aufgefasst werden⁵². So stellt sich beim C-Dur-Konzert für jeden Violinisten

durch die fixierte Endnote zwingend gefordert wird, und eher ad libitum zu behandeln den Fermaten, deren Auszierung dem Geschmack des Interpreten freigestellt sei“ – wie der Herausgeber der A-Dur-Violinkonzerts KV 219 vorschlägt. Vgl. Vorwort in: W.A. Mozart, Konzert in A für Violine und Orchester „Nr. 5“ KV 219, Urtext- und Interpretationsausgabe mit Kadenzen und Eingängen von J. Joachim, S. Franko, M. Wulfhorst, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel: Bärenreiter 2003, S. V.

⁵⁰ Die Wichtigkeit dieses Gebotes wurde durch Ausführungszeichen betont. Vgl. die Violinstimme in der Edition Breitkopf Nr. 2891 (1967), S. 1.

⁵¹ Das A-Dur-Violinkonzert KV 219 von Mozart hat Menuhin im Jahr 1965 unter der Leitung von Herbert von Karajan gespielt.

⁵² Abhängig von „Geschmack“ bzw. von Stil, historischen Quellen, Textvergleich, Vorwissen etc.

am Beginn des Konzertes gleich zu Beginn die Frage: „Wie spielt man die Punktierung im ersten Takt? Als punktierte Achtelnote mit Sechzehntelnote oder als überpunktete Achtelnote mit Zweiunddreißigstelnote?“ Die Henle-Ausgabe (1990) empfiehlt für diese und alle Parallelstellen die zweite Lösung⁵³; eine Begründung dafür sucht man hier allerdings vergeblich. Diese findet man ausschließlich im Vorwort zur Partitur der Gesamtausgabe aus dem Jahr 1969 unter Berufung auf Leopold Mozart: „Zur Ausführung sei bemerkt, daß häufig  statt  zu spielen ist; die Notation mit zwei Punkten fiel nach Leopold Mozarts Worten damals noch ‚fremd in die Augen‘“⁵⁴. In der „Gründlichen Violinschule“ gibt es zu dieser Praxis, der „Überpunktierung“, zwar eine ausführliche Beschreibung mit einem der Haydn-Partitur entsprechenden Beispiel, das sich jedoch auf ein langsames Adagio-Tempo bezieht⁵⁵. Ob diese charakteristische Ausführung der Überpunktierung auch im schnellen Tempo anzubringen ist, kann man anhand dieses Beispiels nicht definitiv nachweisen. Für die betreffende Stelle gibt es in der gleichen Quelle aber eine viel aussagekräftigere Bestätigung, dass die einzeln stehenden Punktierungen im Presto „überpunktirt“ zu spielen sind:

Zwo Noten im zweiten und vierten Viertheile, deren eine punctirt ist, werden allezeit mit dem Hinaufstriche, doch so, zusammen genommen: daß, wenn der Punkt bey der ersten Note stehet, der Bogen bey dem Punkte aufgehoben, und die erste Note von der letztern merklich unterschieden, die letztere aber ganz spät ergriffen wird⁵⁶.

Laut Leopold Mozart ist die späte Anbringung der kurzen Note auch für punktierte Notenpaare vorgesehen⁵⁷. Diese Form findet man in der Orchesterexposition des ersten Satzes des C-Dur-Violinkonzertes häufig (vgl. T. 14–15, 25, 27, 35 und 37). Für solche Stellen lässt sich die Überpunktierung ebenfalls begründen: So werden die punktierten Notenpaare mit separatem Strich (hin und her) „abgesondert und springend vorgetragen“⁵⁸ und „die dreymal gestrichene [Note] ganz spät ergriffen“⁵⁹.

⁵³ Vgl. Joseph Haydn, Violinkonzert C-Dur Hob.VIIa:1, Klavierauszug, hrsg. von Günter Thomas und Heinz Lohmann, Köln: Henle 1990, S. 1.

⁵⁴ Vgl. Vorwort in: Joseph Haydn, Konzerte für Violine und Orchester, hrsg. von Heinz Lohmann und Günter Thomas (JHW III/1), München 1969, S. VI.

⁵⁵ „Es gibt in langsamen Stücken gewisse Passagen, wo der Punkt noch etwas länger gehalten werden muss, (...)“. Vgl. Leopold Mozart, Gründliche Violinschule, Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Augsburg 1787, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1991, § 11, S. 39f.

⁵⁶ Ebenda, § 11, S. 76.

⁵⁷ Vgl. Ebenda, § 13, S. 77.

⁵⁸ Ebenda, § 10, S. 39.

⁵⁹ Ebenda, § 13, S. 77.

Einen überpunkteten Rhythmus mit später Zweiunddreißigstelnote hört man hauptsächlich auf den jüngeren Aufnahmen mit Zehetmair, Tetzlaff, Standage, Faust, Shaham⁶⁰, Scholz und Bell⁶¹ (T. 40 und 44). Eine beinahe metronomische Unterteilung mit regulärer Sechzehntelnote spielen hingegen vor allem Altmeister wie Goldberg, Accardo, Grumiaux oder Zukerman, eher selten die jetzigen Interpreten: Mayumi Seiler, Goltz und Podger.

Für die Interpretation der Musikerinnen und Musiker ist entscheidend, welches Notenmaterial verwendet wird. Diese Frage ist auch für die Interpretationsforschung wichtig: Kann man nur anhand der Audio-Aufnahmen erkennen, aus welcher Ausgabe von Haydns C-Dur-Violinkonzert gespielt wurde? Obwohl die verschiedenen Artikulationen, vor allem die Bindebögen und separat gespielten Töne auf den Aufnahmen sehr gut herauszuhören sind, ist die exakte Zuordnung einer Interpretation zu einer verwendeten Ausgabe problematisch. Die alte Einspielung von Goldberg lässt sich zum Beispiel keiner der drei vor 1947 erschienenen Ausgaben definitiv zuordnen; seine ausgeprägte musikalische Individualität und die Mannigfaltigkeit seines Spiels sind dafür zu stark ausgeprägt. Gleich im ersten Solo-Einsatz spielt er die erste Triole in Takt 46 breit und gebunden, die darauf folgende zweite Triole aber getrennt, kurz und spiccato. Auch bei Sequenzierungen vermeidet er Monotonie durch nuancierte Artikulation und kontrastierende Dynamik. In Takt 49 erklingen die Sechzehntelnoten voluminös und laut im dichten Legato, in Takt 51 werden sie hingegen leiser gespielt und ein wenig kürzer artikuliert. Auf diese ausgefeilte Art spielt er den ganzen ersten Satz und lässt eine Stelle nie zwei Mal gleich erklingen. Für Goldberg waren die interpretatorischen Ideen seines Lehrers Carl Flesch prägend⁶²; im ersten Satz übernimmt er ehrerbietig dessen gesamte Kadenz. Im zweiten Satz verzichtet Goldberg auf den Flesch-Eingang und spielt am Ende eine eigene Kadenz, in der er sich von Fleschs virtuosen Laufpassagen und Doppelgriffen sukzessive entfernt. An deren Stelle setzt er eine schlichte Solo-Kantilene und lehnt sich mit dieser cantablen „Überleitungs“-Kadenz an barocke Ästhetik an. Seine disziplinierte Spielart, die kontrollierte Verwendung des Vibratos und eine Reduzierung der Portamenti unterscheiden seine Einspielung von späteren Aufnahmen wie z.B. jener von Gérard Jarry, Pinchas Zukerman oder Oleg Kagan.

⁶⁰ Gil Shaham (Violine), Dan Ettinger (Dirigent), The Israel Philharmonic Orchestra, www.youtube.com/watch?v=7zZvYRQV1MI (30.11.2016).

⁶¹ Vgl. Joshua Bell, www.youtube.com/watch?v=RlsKyyaVFbY (07.07.2016).

⁶² Szymon Goldberg (1909–1993) begann im Alter von sechs Jahren als Schüler von Carl Flesch in Berlin mit dem Violinstudium. Aufgrund seines Talents wurde er dort seit 1918 unentgeltlich unterrichtet.

Die Ursache dafür, dass die Zuordnung des Klangbildes zur verwendeten Edition so schwierig ist, hat nicht nur mit der stark ausgeprägten individuellen Spielart des Interpreten zu tun, sondern liegt insgesamt an der prekären Quellenlage: Von Haydns 1765 komponiertem C-Dur-Violinkonzert Hob.VIIa:1 ist nämlich kein Autograph erhalten, daher rücken einige der sieben überlieferten Stimmenabschriften⁶³ – je nach moderner Ausgabe – zu Hauptquellen auf⁶⁴. Die Edition im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe aus dem Jahr 1969 gibt deswegen an manchen Stellen mehrere Möglichkeiten für die Ausführung an⁶⁵; um welche Nebenquellen es sich dabei jeweils handelt, ist nicht vermerkt. Außerdem wurden verschiedene Veränderungen in der Partitur vorgenommen, ohne dass diese im Kritischen Bericht angeführt sind⁶⁶. Ein anspruchsvoller Geiger könnte hier genaue Antworten vermissen. Die schon 1952 erschienene Ausgabe in der Edition Eulenburg basiert auf zwei Stimmenabschriften, die im Kritischen Bericht der Gesamtausgabe als Nebenquellen eingestuft wurden, bietet aber immerhin eine übersichtliche Version⁶⁷. Erst im Vergleich der beiden Ausgaben von 1952 und 1969 lassen sich die wesentlichen Unterschiede im Notentext erkennen. Im ersten Satz betrifft das unter anderem die Artikulation bei Tonwiederholungen (z.B. T. 30–32, 138–140, 165–173), Zweiunddreißigstel-Vorschlagsmotive (T. 48 und T. 50), Triolen-Figuren (T. 88), Triolen-Ketten (T. 153–164) und Rhythmuspassagen (T. 249–250). Daraus ergibt sich eine klare Schlussfolgerung: Die Details in den Notenausgaben, die auf differierenden Stimmenabschriften basieren, sind ständigem Wandel und Moden unterworfen. Daher sind verschiedene Möglichkeiten der Ausführung zulässig. Deutlich erkennt man diesen Notationswandel am charakteristischen Zweiunddreißigstel-Vorschlagsmotiv (T. 48, 50 und T. 249–250). In den Notenausgaben werden diese Motive in den Takten 48 und 50 sehr unterschiedlich notiert:

- Breitkopf & Härtel (1909): Zweiunddreißigstelnote als Vorschlagsnote, nicht durchgestrichen und nicht an die Sechzehntelnote angebunden.

⁶³ Es gibt sieben lokale Stimmenabschriften aus der Zeit um 1780: in Genua/Genova, Leipzig, Seitenstetten, Český Krumlov, Melk, Graz (Bestand Bad Aussee) und Schlägl. Vgl. Kritischer Bericht zu JHW III/1, S. 8f.

⁶⁴ Die Rekonstruktion des Urtextes basiert hauptsächlich auf Stimmenabschriften aus Genua und auf der Partitur-Erstaussgabe von Breitkopf & Härtel, die auf Grund der frappanten Übereinstimmungen als erstrangig eingestuft wurden. Diese Ausgabe wurde 1969 mit einem ausführlichen Kritischen Bericht versehen. Vgl. Kritischer Bericht zu JHW III/1, S. 9.

⁶⁵ Vgl. Zur Gestaltung der Ausgabe, in: JHW III/1, S. [VIII].

⁶⁶ Ebenda, S. [VIII].

⁶⁷ Diese Notenausgabe basiert auf Stimmenabschriften aus Melk und Bad Aussee (Graz).

- Édition Nationale (1917): gleich wie Breitkopf & Härtel, in einem für die Ausführung bestimmten Ossia-Beispiel werden sie jedoch als vier Zweiunddreißigstel auf einem Bogen zusammengebunden.
- Peters (1931): vier Zweiunddreißigstelnoten, auf einem Bogen zusammengebunden.
- Eulenburg (1952): die Zweiunddreißigstelnote als Vorschlagnote, nicht durchgestrichen und an die Sechzehntelnote angebunden.
- Breitkopf & Härtel (1967): vier Zweiunddreißigstelnoten, auf einem Bogen zusammengebunden.
- Partitur Breitkopf & Härtel (1969): Achtelnote als Vorschlagnote, nicht durchgestrichen und nicht an die Sechzehntelnote angebunden.
- Henle (1990): Achtelnote als Vorschlagnote, nicht durchgestrichen und nicht an die Sechzehntelnote angebunden.
- Breitkopf & Härtel (2005): Zweiunddreißigstelnote als Vorschlagnote, nicht durchgestrichen und nicht an die Sechzehntelnote angebunden.

In der erwähnten Abschrift aus Genua (siehe Anm. 62) wurden diese Stellen als Vorschläge mit durchgestrichener Achtelnote notiert. In der Abschrift aus Graz (Bestand Bad Aussee) hat der Kopist die Vorschläge vermutlich sogar vollkommen vergessen (vgl. Abb. 2).



Abbildung 2: Joseph Haydn, Violinkonzert C-Dur Hob.VIIa:1, 1. Satz, T. 34–55, Manuskript: Diözesanarchiv Graz-Seckau, Bestand Bad Aussee, Ms. 566⁶⁸.

⁶⁸ Für die Erlaubnis zur Reproduktion danke ich Herrn Dr. Norbert Allmer.

Im „Kritischen Bericht“ der Gesamtausgabe wurden die Vorschläge als „uneinheitlich und willkürlich, also musikalisch irrelevant, teils mit Achtel-, teils mit 16tel-Fahnen notiert“ eingestuft⁶⁹, was deutlich für eine freie Ausführung dieser Motive spricht.

Diese Editionsproblematik wird in praktischen Interpretationen deutlich hörbar. Auf den Aufnahmen spielen die Violinistinnen und Violinisten nämlich solche Zweiunddreißigstel-Vorschlagsmotive grundsätzlich als vier gleichmäßige Zweiunddreißigstelnoten. Manche spielen zwei gebunden und zwei getrennt, andere wie Tetzlaff und Shaham binden in Takt 48 die vier Zweiunddreißigstelnoten als Einheit zusammen. Bei einigen Einspielungen (vgl. die Aufnahme mit Accardo und Grumiaux) klingen dieselben Motive in Takt 249–250 wiederum ungenau und verwaschen, was auf das schnelle Tempo und die hohe Lage zurückzuführen sein könnte. Möglicherweise ist das der Grund, warum einige Interpretinnen und Interpreten anstatt der heiklen Zweiunddreißigstel-Vorschlagsmotive einen triolischen Rhythmus ganz ohne die Vorschlagsnote bevorzugen, wie es noch in den alten Ausgaben gedruckt ist⁷⁰. Die Triolen-Version in den Takten 249 und 250 spielen Zukerman, Schuldman⁷¹, Goldberg, Grumiaux, Shaham, Zehetmair, Podger, Oliverson⁷² und Bell. Für eine gemischte Version mit Triolen im Takt 249 und Zweiunddreißigstel-Vorschlagsmotiv im Takt 250 haben sich Standage, Goltz, Carminola und Faust entschieden.

Welche Stellen aus den Abschriften mit dem verlorenen Autograph übereinstimmen, können wir zwar nicht entscheiden; hingegen zeigen die folgenden Interpretationsanalysen anhand von vier Aspekten (unbezeichnete Triolen, Triolenketten, Verzierungen und die Artikulation von Keil und Punkt), wie die Violinistinnen und Violinisten in einzelnen Fällen mit dem Notentext umgehen.

1. Unbezeichnete Triolen

Während in Mozarts Violinkonzerten Sechzehntel-Figurationen dominieren, sind für Haydns Solokonzerte Triolen-Passagen signifikant. Da erhebt sich sofort die Frage, ob man diese Triolen nun getrennt oder gebunden

⁶⁹ Vgl. Kritischer Bericht zu JHW III/1, S. 12.

⁷⁰ Bis zum Erscheinen der Eulenburg-Ausgabe im Jahr 1952 war die Stelle nur als Triolen-Motiv bekannt. Erst dann kam die Alternative mit dem Zweiunddreißigstel-Vorschlagsmotiv hinzu.

⁷¹ Isaac Schuldman (Violine), Ingo Ernst Reihl (Dirigent), Minsk Chamber Orchestra, www.youtube.com/watch?v=Bj6jxolMMIQ (29.11.2016).

⁷² Aubree Oliverson, www.youtube.com/watch?v=wwOXSAIws6I (07.07.2016).

spielen soll⁷³. Leopold Mozart widmet ihr in seiner „Gründlichen Violinschule“ ein ganzes Kapitel. Seine erste Regel besagt, dass die Triolen „in der gehörigen Gleichheit abzuspielen“⁷⁴ sind. Dafür sind aber Veränderungen der Artikulation möglich:

Jede Figur läßt sich durch die Strichart vielmals verändern; wenn sie auch nur in wenigen Noten bestehet. Diese Veränderung wird von einem vernünftigen Componisten mehrentheils angezeigt, und muß bey Abspielung eines Stückes genau beachtet werden.⁷⁵

Die Triolen-Passagen im Takt 88 des Haydn-Konzerts sind in den kritischen Editionen (Breitkopf & Härtel, Henle) eigentlich mit Bindebögen versehen. Die 20 exemplarischen Aufnahmen der vorliegenden Studie⁷⁶ ignorieren die Bindebögen aber vielfach und spielen jede Triole mit separatem Strich. Ausschließlich Mayumi Seiler und Gottfried von der Goltz bekennen sich zu den Bindebögen: Seiler auf dem zweiten, dritten und vierten Schlag, Goltz auf dem dritten und vierten Schlag. Entscheidend dabei ist, dass diese beiden Musiker auch von den Bindebögen in den alten Notenausgaben Édition Nationale und Peters abweichen. Violinistinnen und Violinisten folgen häufig nicht den gedruckten Vorgaben, sondern bevorzugen eigene Lösungen⁷⁷.

2. Triolenketten

Ein weiterer Punkt, bei dem die Interpretinnen und Interpreten zu verschiedenen Lösungen gekommen sind, betrifft die Passage zwischen den Takten 153 und 164, in der die Solostimme durchgehend Sechzehntel-Triolen spielt⁷⁸. Auf den meisten Aufnahmen hört man diese Triolenketten-Passage ausschließlich mit getrennten Strichen vorgetragen. Wenn die Interpretinnen und Interpreten diese Gleichförmigkeit genauer ausgestalten möchten, beschränken sie sich auf nur zwei Parameter: Artikulation (*staccato* und *détaché*) sowie Dynamik (*forte* und *piano*). Mayumi Seiler und

⁷³ Die Ausführung von Triolen-Passagen ist auch in den Sinfonien von Haydn immer problematisch.

⁷⁴ Mozart, *Gründliche Violinschule*, 3. Auflage, S. 110.

⁷⁵ Ebenda, S. 111.

⁷⁶ Um adäquate Ergebnisse zu erzielen, wurde für den Vergleich bewusst eine größere Zahl von Aufnahmen herangezogen.

⁷⁷ Die Édition Nationale gibt in Takt 88 auf dem vierten Schlag die Sechzehntel-Triole unter einem Bindebogen und mit *Portato*-Strichen an. In der Peters-Ausgabe sind in der Triole auf dem vierten Schlag die ersten zwei Sechzehntel gebunden.

⁷⁸ Die Ausgabe von Breitkopf & Härtel ist die einzige, in der in Takt 153 vier Bindebögen stehen, also für jede Triole ein Bindebogen.

Abbildung 3: Joseph Haydn, Violinkonzert C-Dur Hob.VIIa:1, 1. Satz, T. 153–164; oben: Notentexte der Edition Nationale (1917), unten: Szymon Goldberg 1947, Transkription von der Tonaufnahme durch die Verfasserin.

Goltz sind dagegen die einzigen, die Bindebögen zur Modifikation einfügen: Seiler in den Takten 153 und 155, Goltz in den Takten 153, 154, 158 und 162. Goltz ist wiederum der einzige, der die Triolen zusätzlich auch noch durch Verzierungen differenziert (T. 158 und 162).

Eigentlich geht aus den älteren Notenausgaben hervor, dass die Bindebögen offenbar schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts oft und mannigfaltig eingesetzt wurden (siehe die Notation in der Édition Nationale von 1917). Diese Art der Aufführungspraxis kann man auch auf die Lehre Leopold Mozarts stützen – genau so, wie es in seiner „Gründlichen Violinschule“ erklärt wurde:

(...) sieht man, wie sehr das Schleifen und Stossen die Melodie unterscheidet. Man muß also nicht nur die hingeschriebenen und vorgezeichneten Schleifer genauest beachten: sondern wenn in mancher Composition gar nichts angezeigt ist, so muß man das Schleifen und Stossen selbst schmackhaft und am rechten Orte anzubringen wissen⁷⁹.

⁷⁹ Mozart, Gründliche Violinschule, 3. Auflage, S. 263.

In der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts gab es bereits ganz früh Geiger, die diese Hinweise ernst genommen haben. Ein quellenorientiertes Spiel ist beispielsweise auf der Aufnahme mit Szymon Goldberg deutlich hörbar (vgl. Abb. 3). Goldberg ist der einzige, der 6er-Bindungen nach Art Leopold Mozarts einsetzt⁸⁰. Für die Verfasserin ist es unter Berücksichtigung dieser historischen Quellen eigentlich unverständlich, warum so wenige Interpretinnen und Interpreten von der Möglichkeit der Verzierung und der differenzierten Bogenstriche Gebrauch machen.

3. Verzierungen

Nur in wenigen Einspielungen des C-Dur-Konzerts wurde die Kunst der Improvisation praktiziert. Die einzigen der Verfasserin bekannten Interpretinnen und Interpreten, die im zweiten Satz Verzierungen erfinden und einbauen, sind Zehetmair, Goltz, Podger, Faust und Carmignola. Die Aufnahme mit Thomas Zehetmair bildet ein prägnantes Beispiel, wie ein Solist die Solomelodie des langsamen Adagio-Satzes agogisch und verzierungsmäßig verändern kann. Dezentere Verlangsamungen und Beschleunigungen in der Solostimme, die von der Orchesterbegleitung deutlich abweichen⁸¹, sind auf dieser Aufnahme ebenso hörbar wie melodische Erweiterungen. Besonders charakteristisch kommen diese in den Takten 5, 9, 14 und 25 zur Geltung. Genau betrachtet, verzert Zehetmair die alleinstehenden Viertelnoten mit den Trillern (T. 7, 9, 11, 18, 21 und 23), fügt beim Lagenwechsel dezente Portamenti ein (T. 4, 8, 9 und 21) und schmückt die Solomelodie mit Diminutionen aus (T. 12 und 24). Zum Zeitpunkt der Aufnahme war der Geiger erstaunlicherweise erst 18 Jahre alt. Seine Gepflogenheit in der Kunst des Verzierens hat er in der Folge bis zum heutigen Tag weiterentwickelt und vervollkommen. Im Rahmen eines Konzertes der Haydn-Festspiele Eisenstadt am 8. September 2015 führte Zehetmair das C-Dur-Konzert mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment

⁸⁰ Dazu führt Leopold Mozart aus: „In geschwinden Stücken muß man oft zwey Triolen, folglich 6. Noten in einem Striche zusammen nehmen. Wenn also mehr Triolen auf einander folgen; so werden die ersten 6. Noten mit dem Herabstriche, die andern 6. Noten aber mit dem Hinaufstriche genommen. Man muß aber die erste ieder 6. Noten etwas stärker anstossen, die übrigen 5. Noten ganz gelind daran schleifen, und also durch die vernehmliche Stärke die erste von den übrigen fünf Noten unterscheiden.“ Ebenda, S. 116. Im Abstrich spielt Goldberg legato, im Aufstrich fliegendes staccato.

⁸¹ Die Begleitung bleibt dagegen ganz stabil, und rhythmisch unverändert – genau wie es Leopold Mozart in der Gründlichen Violinschule empfiehlt: „Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist, accompagnieret; dann muß man sich durch des Verziehen, oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist auf bauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreissen.“ Ebenda, S. 267.

Gottfried von der Goltz (2008)

Abbildung 4: Joseph Haydn, Violinkonzert C-Dur Hob.VIIa:1, 2. Satz, T. 3–10. Oben: Notentext gemäß JHW XV/2, unten: Gottfried von der Goltz 2008, Transkription von der Tonaufnahme durch die Verfasserin.

auf. Die Verfasserin war Zeugin, wie der Solist den als Zugabe wiederholten langsamen Satz auf ganz andere Art und Weise verzierte als zuvor im Konzertprogramm – ein Beleg dafür, dass diese Diminutionen wirklich ex tempore erfunden und ausgeführt wurden. Seine Interpretation erhielt großen Beifall.

Einen anderen improvisatorischen Zugang, der aber ebenso individuell und kreativ ist, entwickelte Gottfried von der Goltz. Was sein Adagio-Spiel besonders charakterisiert, ist die spektakuläre Verbindung von ausgeklügelten Verzierungen und ihrem organischen (homogenen), natürlichen Eindruck. Das setzt einen großen Überblick über sämtliche Verzierungsmöglichkeiten seit dem Barock voraus⁸². Warum Haydns Musik aus seiner Sicht leichter und dankbarer zu verzieren ist als etwa die Musik von Mozart, bringt der Violinist auf den Punkt:

⁸² Diesen Überblick hat sich der Musiker nicht zuletzt als Konzertmeister des Freiburger Barockorchesters erarbeitet.

Im Allgemeinen ist die Musik Haydns ein sehr hilfreicher Schlüssel für Mozart. Das, was bei Mozart so komplex ist und uns so viel Respekt einflößt, ist bei Haydn oft skizzenhaft, rudimentär und einladend einfach. Hier traut man sich, seine Phantasie zu entfalten, eine schier nie versiegende Quelle der Inspiration!⁸³

Den Ideenreichtum seiner Aufnahme zeigt auch das Notenbeispiel in Abb.4.

4. Artikulation von Punkt und Keil

Ein problematisches Thema beim Vortrag von Musik der Wiener Klassik betrifft die Artikulation der Punkte, Keile und Striche. Bei den Mozart-Ausgaben hat sich mittlerweile die Unterscheidung zwischen Punkt und Keil durchgesetzt, wie sie in den Autographen der Violinkonzerte evident ist. Ergebnisse aus der aktuellen Mozartforschung zeigen, dass die Bedeutung dieser Artikulationszeichen in seiner Musik kontextuell verschieden ist⁸⁴. Auf diesem Stand der Forschung befindet sich das C-Dur-Konzert von Haydn bedauerlicherweise nicht. Die Ausgaben entscheiden sich entweder für das eine Symbol (nur Punkte bei Breitkopf & Härtel, Édition Nationale und Peters Edition) oder für das andere (nur Keile in der Gesamtausgabe Henle 1969, auch 1990)⁸⁵. Ausschließlich die Eulenburg-Edition beachtet die Unterscheidung zwischen Keilen und Punkten, wie sie aus den Stimmenabschriften eigentlich ersichtlich ist. Durch eine Vereinheitlichung der Zeichen haben die Herausgeber die heikle, bis heute unklare Artikulationsproblematik umgangen⁸⁶. Weil aber die klangliche Unterscheidung dieser Zeichen für die Aufführungspraxis essenziell ist und sich in der Interpretation hörbar auswirkt, ist aus Sicht der Verfasserin eine ausdrückliche Revision der Artikulationszeichen anhand sämtlicher Stimmenabschriften für eine wissenschaftlich fundierte Ausgabe erforderlich.

Aufführungspraktische Rarität: Fingersatz

Im 18. Jahrhundert war es nicht üblich, Fingersätze in den Autographen zu notieren. In den Stimmenabschriften von Haydns C-Dur-Violinkonzert

⁸³ Vgl. Czapruga, Wolfgang Amadé Mozarts Violinkonzert A-Dur, S. 373.

⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 380.

⁸⁵ Im Kritischen Bericht wurde die Artikulation unter „Unwesentliche Abweichungen“ behandelt: „Nicht im einzelnen angeführt werden [...] belanglose Abweichungen [...] der Schreibweise der STACC.-ZEICHEN (Punkt oder Strich) usw.“ Vgl. Kritischer Bericht zu JHW III/1, S. 12f.

⁸⁶ In den Editionsrichtlinien der „Joseph Haydn Werke“ findet man dazu Stellungnahmen. Vgl. Editionsrichtlinien Musik, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Bärenreiter: Kassel 2000, S. 132.

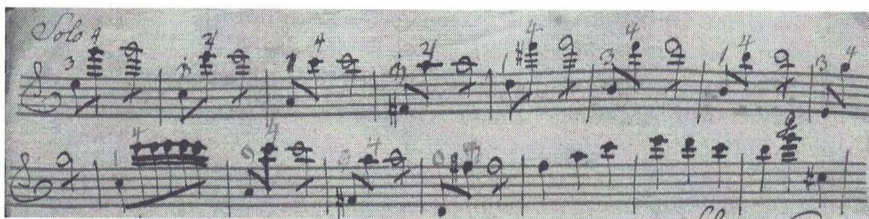


Abbildung 5: Joseph Haydn, Violinkonzert C-Dur Hob.VIIa:1, 3. Satz, T. 83–97, aus der Abschrift Benediktinerstift Melk V 764, mit historischen Fingersätzen. Mit freundlicher Genehmigung des Stiftes Melk.

aus Melk (vgl. Abb. 5) und Schlögl findet man aber an einigen Stellen historische Fingersätze⁸⁷. Obwohl eine konkrete Verbindung zu Haydn nicht nachweisbar ist, bilden diese vermutlich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Eintragungen eine ausgesprochene Rarität und erlauben eine konkrete Annäherung an die Aufführungspraxis dieser Zeit. Eine Übertragung dieser Fingersätze wurde bisher noch in keiner Notenausgabe vorgenommen, wäre aber aus aufführungspraktischer Sicht sehr wünschenswert: beispielsweise geben die Fingersätze wichtige Hinweise, wie Lagenwechsel ausgeführt wurden⁸⁸.

Besetzungsfragen

Bis in die 1990er Jahren stand hinsichtlich der Besetzung die Frage im Vordergrund, ob man auf einem historischen oder modernen Instrument spielen soll. Darüber wird heute nicht mehr so heftig diskutiert. Die Geigerin Isabelle Faust begeistert das Publikum mit dem Spiel auf ihrer modernen Geige, während sie zugleich versucht, sich dem frühklassischen Stil so weit wie möglich anzunähern⁸⁹. Hingegen verwendet Midori Seiler für die Realisierung ihrer Ideen und musikalischen Ziele eine Barockvioline.

Für den Salzburger Raum ist die Orchesterbesetzung mit zwei Oboen und zwei Hörnern, die das Orchester bei allen Violinkonzerten Mozarts und

⁸⁷ Vgl. Kritischer Bericht zu JHW III/1, S. 10.

⁸⁸ Kopien der zwei Abschriften konnte ich im Haydn-Institut Köln einsehen. Ich danke dem wissenschaftlichen Leiter Dr. Armin Raab, der mich auf diese Quellen aufmerksam gemacht hat.

⁸⁹ Vgl. Isabelle Faust: „Wir haben mit Christoph Poppen und Münchner Kammerorchester versucht, diesen schlanken historischen Sound instinktiv mit Metall-Saiten und mit dem modernen Instrumentarium zu reproduzieren.“ www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-joseph-haydn-violinkonzert-c-dur-100.html (07.07.2016).

Joseph Hafeneders verstärken, charakteristisch⁹⁰. Anders als bei Mozarts frühen Wiener Klavierkonzerten, in denen die Bläser zwar komponiert, aber nicht obligat sind⁹¹, geht man bei Haydns Violinkonzerten von einer reinen Streicherbesetzung aus⁹². „Umso ungerechter erscheint es mir, dass im Gegensatz zu den reicher orchestrierten, etwa zehn Jahre später entstandenen Violinkonzerten von W.A. Mozart die zum Frühwerk Haydns zählenden Violinkonzerte bislang nicht den ihnen angemessenen Platz einnehmen durften“⁹³ – sagt dazu die international anerkannte Barockgeigerin Midori Seiler. Auch die Barockgeigerin Rachel Podger macht auf die Individualität und Besonderheit der Orchesterbegleitung in Haydns Violinkonzerten besonders aufmerksam:

Obwohl sie nur eine Streicherbegleitung haben, zeichnen sie sich doch durch vielerlei Farben aus; liebliche Melodien in den hohen Lagen der Violine mit unerschöpflichen Begleitungen und energischen Dialogen zwischen rhythmischen und melodischen Figuren⁹⁴.

Im Prinzip ist das C-Dur-Konzert auch in kleiner Besetzung mit Soloinstrument und Streichquartett aufführbar. In einem Programmheft der Musiktage Mondsee 2015 bespricht der Musikwissenschaftler Otto Biba anlässlich einer Aufführung mit Carolin Widmann⁹⁵ und dem Auryon Quartett sowie dem Hugo Wolf Quartett die Aufführungsmöglichkeiten dieses Konzertes:

Die Frage, ob diesen frühen klassischen Konzerten die Ripienostimmen, also die der heute so genannten Orchesterbegleitung, in der Regel solistisch oder chorisches besetzt waren, wird kontrovers diskutiert. Sicher gab es beides, die Frage ist nur, was öfter anzutreffen war oder gar als – wenn auch nicht ausschließliche – Regel galt. Sozusagen als Kompromiss zwi-

⁹⁰ Vgl. Manfred Hermann Schmid, *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*, Salzburg und München 2006, S. 143.

⁹¹ „Diese 3 Concerten, welche man sowohl bey großem Orchestre mit blasenden Instrumenten, als auch a quattro, nämlich mit 2 Violinen, 1 Violen, und Violoncello aufführen kann, werden erst Anfangs Aprils d.[es] J.[ahres] zum Vorschein kommen [...]“ *Wiener Zeitung*, 15.1.1783, Nr. 5, Anh., S. 13; vgl. auch KV 6 zu KV 385p (414), Anmerkung, S. 425.

⁹² Vgl. Frank Reinisch, Vorwort, *Joseph Haydn. Konzert für Violine und Streichorchester C-Dur Hob VIIa:1*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2005, S. [1].

⁹³ Vgl. Midori Seiler, www.midoriseiler.com (07.07.2016).

⁹⁴ Vgl. Rachel Podger im CD-Booklet, wie Anm. 39, S. 9.

⁹⁵ Im kurzen Gespräch zwischen Autorin und Carolin Widmann am 3. September 2015 hat sich herausgestellt, dass Michèle Auclair Carolin Widmann in Boston unterrichtete. Carolin Widmann wusste nicht, dass Auclair die Schlüsselfigur für die Verbreitung des C-Dur-Violinkonzertes von Haydn in Frankreich war.



Abbildung 6: Musiktage Mondsee, „Concerto“ am 3. September 2015 in Schloss Mondsee: Aufführung von Joseph Haydn, Violinkonzert C-Dur Hob.VIIa:1, durch Carolin Widmann (Solo-Violine), das Auryn Quartett, das Hugo Wolf Quartett, Ricardo Magnus (Cembalo) und I-Jung-Li (Kontrabass, nicht im Bild). Foto: Willi Pleschberger.

schen beiden Möglichkeiten gab es eine: Die doppelte Besetzung der Streicherstimmen, in dem zwei Musiker von einem Pult und daher auch aus einer Stimmen [sic; Stimme] spielten⁹⁶.

In Schloss Mondsee wurden den beiden Streichquartetten ein Kontrabass und ein Cembalo hinzugefügt. Diese Größe mit insgesamt 10 Instrumentalisten (vgl. Abb. 6) erinnert an die Besetzung der Esterházy'schen Hofkapelle, die in den 1760er und frühen 1770er Jahren höchstens elf Streicher umfasste⁹⁷.

Neben solchen historischen Besetzungsgrößen gibt es auch andere Möglichkeiten. Leider ist auf den CD-Aufnahmen die Anzahl der Mitwirkenden nicht immer vermerkt. Internetvideos z.B. auf www.youtube.com lassen verschiedene Besetzungsformationen erkennen, meistens deutlich

⁹⁶ Otto Biba, in: Programmheft „Musiktage Mondsee [2015], 28. August – 5. September, Joseph Haydn – ein großer Europäer“, [Reihe] Concerto [Konzert am 3. September 2015 in Schloss Mondsee], Wien 2015, S. 41.

⁹⁷ Vgl. Andreas Friesenhagen, Artikel „Aufführungspraxis“ / „Besetzungsverhältnisse der Esterházy'schen Hofkapelle“, in: HLex, S. 63.

größer, als zu Lebzeiten des Komponisten üblich. Auf drei exemplarisch ausgewählten Video-Aufnahmen wurden zweimal 25 (Gil Shaham⁹⁸ und Joshua Bell⁹⁹) und einmal 15 (Maria Solozobowa¹⁰⁰) Musikerinnen und Musiker auf der Bühne gezählt. Sicher muss man in diesem Zusammenhang auch die Saalgröße berücksichtigen.

Meinungen und Aussagen der Haydn-Interpreten

Angesichts von Haydns Vorrangstellung als Komponist von Symphonien und Streichquartetten stellt sich die Frage, warum seine Violinkonzerte nicht ebenso populär wie jene Mozarts sind¹⁰¹. Eine mögliche Antwort liegt in der Entstehungszeit begründet. Zwischen 1760 und 1770 begannen sich Neuerungen durchzusetzen, die den Übergang zwischen Barock und Klassik einleiteten. Genau in diese Zeit fällt das C-Dur-Konzert. Midori Seiler erkennt in dem Werk Merkmale sowohl des einen als auch des anderen Stils: „Man hört den Klang, der durchaus an die Barockzeit erinnert, man spürt die Ideen, die weit in die Zukunft weisen“¹⁰².

Welche Elemente sind nun aber typisch barock und welche klassischer Natur? Zu ersteren zählen sicherlich die blockhaften Kontrastbildungen zwischen Tutti und Solo sowie die Strukturierung der Ecksätze durch Orchester-Ritornelle. Auch werden Soloabschnitte nach alter Manier teilweise allein von der ersten und zweiten Violine begleitet. Außerdem findet man charakteristisches Vorherrschen punktierter Figuren, „vivaldische“ Sequenzen, „tartinische“ Synkopen, Triller und Triolenketten. Größere Klangfülle in der Solostimme erreicht Haydn durch die Verwendung von Doppelgriffen – eine Technik, die Mozart zehn Jahre später nicht verwendet hat.

„Frühklassisch“ zuzuordnen sind beispielsweise rokokohafte Triolenpassagen, Rhythmuskomplikationen und weite Sprünge über die Saiten hinweg.

⁹⁸ Gil Shaham als Solist, 8 erste Violinen, 6 zweite Violinen, 5 Violas, 3 Celli, 1 Kontrabass und 1 Cembalo (der Dirigent Dan Etinger leitet das Orchester vom Cembalo). Vgl. www.youtube.com/watch?v=7zZvYRQV1MI (07.07.2016).

⁹⁹ Joshua Bell als Solist und Dirigent, 8 erste Violinen, 6 zweite Violinen, 4 Violas, 3 Celli, 2 Kontrabässe und 1 Cembalo. Vgl. www.youtube.com/watch?v=koCvFkryTx8 (07.07.2016).

¹⁰⁰ Maria Solozobowa als Solistin und Dirigentin, 4 erste Violinen, 4 zweite Violinen, 2 Violas, 2 Celli, (?) Kontrabass und 1 Cembalo. Vgl. www.youtube.com/watch?v=i99z_qkTcrk (07.07.2016).

¹⁰¹ Mozart hatte in der Gestalt des Violinvirtuosen Joseph Myslivecek (1737–1781) ein Vorbild für seine Violinkonzerte. Auch Haydns jüngerer Bruder Michael (1737–1806) war ein hervorragender Geiger, der selbst anspruchsvolle Violinkonzerte schrieb.

¹⁰² Vgl. Midori Seiler über die CD „Joseph Haydn. Violin Concertos“ mit dem Concerto Köln, www.midoriseiler.com (07.07.2016).

Sehr wichtig sind im C-Dur-Konzert auch kurze Seufzer-Figuren und die vielen Vorhalte der melodischen Linie, die für den empfindsamen Stil der Wiener Streicherschule bezeichnend sind. Dazu kommen Figurationen der Themen und ihr Hinaufführen in höchste Lagen¹⁰³.

Isabelle Faust sieht einen weiteren Grund, warum die Violinkonzerte Haydns nicht so oft wie jene Mozarts gespielt werden, in einem anderen kompositorischen Denken, das nicht nur den kantablen Charakter des Streichinstruments, sondern auch die motivische Arbeit betont:

Er ist ein unglaublich spannender Komponist, der vielleicht nicht unbedingt mit den großen Melodien charmiert. Das kann der Mozart besser als der Haydn. Bei Haydn geht es immer um die Verarbeitung des Motives, also eigentlich vielmehr um das, was er macht mit dem Motiv, als um das Motiv selbst¹⁰⁴.

Für Faust zeigt sich Haydn nicht nur als Genie frappanter Details und graziöser Motive, sondern auch als Meister der Überraschungen¹⁰⁵. Abschließend bemerkt sie mit leichtem Bedauern zur Nachfrage nach Haydns Violinkonzerten: „Also, der ist ein so unorthodoxer Komponist, der leider unterschätzt wird. Und Violinkonzerte werden eigentlich nie verlangt“¹⁰⁶. Zu den Prüfsteinen bei den Probespielen und bei den Violinwettbewerben gehören aus dieser Epoche tatsächlich ausschließlich die Mozart'schen Konzerte.

Was die Bewertung von Haydns Konzerten betrifft, stößt man mitunter sogar in CD-Booklets auf falsche Beurteilungen, wie etwa „Die Haydn-schen *Violinkonzerte* weisen im Solopart keine großen technischen Schwierigkeiten auf“¹⁰⁷. Diese Vorurteile lassen sich leicht widerlegen: Jeder, der versucht, den hohen technischen Anforderungen des Soloparts gerecht zu werden, wird definitiv auf Schwierigkeiten stoßen. Die zahlreichen Doppelgriffe, die „mörderischen Dezimsprünge und reihenweise angeordneten

¹⁰³ Im ersten Satz wird in den Takten 228 und 229 der Ton c''' erreicht.

¹⁰⁴ Ulrich Möller-Arnsberg und Isabelle Faust, in: BR Klassik, Sendung am 29.06.2013: „Starke Stücke. Haydn. Violinkonzert in C-Dur“, www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-joseph-haydn-violinkonzert-c-dur-100.html (07.07.2016).

¹⁰⁵ Vgl. Ebenda.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ Vgl. Christin Heitmann, About this Recording, in: Augustin Hadelich (Violine) / Helmut Müller-Brühl / Cologne Chamber Orchester, Haydn. Violin Concertos (Aufnahme 2007), (P) 2007 Naxos 8.570483, www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570483&catNum=570483&filetype=About%20this%20Recording&language=German (07.07.2016).

Triolenfiguren des Kopfsatzes¹⁰⁸ sind ausgesuchte technische Probleme, die man in den Violinkonzerten von Mozart nicht findet. Trotzdem ist nichts technisch unmöglich. Das liegt einerseits daran, dass Haydn selbst praktizierender Geiger war¹⁰⁹, und andererseits daran, dass er mit seinem Konzertmeister Luigi Tomasini einen ausgewiesenen Geigenvirtuosen an seiner Seite hatte¹¹⁰. Midori Seiler spricht aus ihrer eigenen Musizierpraxis: „Haydn hat alles ins Instrument hinein komponiert. Es liegt alles geigerisch machbar, es ist anspruchsvoll“¹¹¹. Es sind nicht zuletzt diese technischen Herausforderungen, die das C-Dur-Konzert weit über den Rang eines bloßen „Schülerkonzerts“ hinaushebt:

Es war mir auch irgendwie ein persönliches Bedürfnis, Haydn, was diese Konzerte speziell betrifft, aus dieser Ecke herauszuholen, das sind Schüler-Werke, das ist diese Ecke, wo diese Konzerte immer stehen. Ich finde diese Musik einfach sensationell, aufregend, spannend, auch in ihrer Bandbreite, sehr fordernd und erfüllend¹¹².

Resümee

Obwohl die in diesem Beitrag erwähnten Violinisten mit ihren Einspielungen dazu beigetragen haben, dass die Violinkonzerte von Haydn im Vergleich zu früheren Zeiten einen festen Platz im Repertoire gefunden haben, hinkt die wissenschaftliche Forschung bei der Aufarbeitung der Interpretationsfragen noch nach. Diese Fragen betreffen zum einen die Differenzen der verschiedenen Editionen unter Berücksichtigung des fehlenden Autographs; zum anderen fehlen Gegenüberstellungen der verschiedenen Interpretationslösungen, in die dieser Beitrag einen ersten kleinen Einblick verschafft hat.

¹⁰⁸ Vgl. Harald Haslmayr, Joseph Haydn: Violinkonzert C-Dur, Hob.VIIa:1, in: Haydn Festspiele Eisenstadt, Austria, Programm 2015, 27. Internationale Haydntage 3.–13. September 2015, hrsg. von Walter Reicher, S. 62f., hier S. 62.

¹⁰⁹ „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und die Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen“. Griesinger (1810), S. 119; vgl. auch Georg August Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Beschluss, in: Allgemeine musikalische Zeitung 11. Jg., Nr. 47 (23. August 1809), Sp. 737–747, hier Sp. 743f.

¹¹⁰ Die Widmung des Konzerts an Luigi Tomasini hat Haydn in seinem Werkverzeichnis durch einen Vermerk belegt: „Concerto per il Violino fatto per il luigi“, d.h. „für Luigi gemacht“, vgl. Jens Peter Larsen, Entwurf-Katalog Haydns, Kopenhagen 1941, Nr. 19, zitiert nach Hob. Bd. 1, S. 525, zu VIIa:1.

¹¹¹ Vgl. Midori Seiler, www.midoriseiler.com (07.07.2016).

¹¹² Ebenda.

2. HAYDNS CLAVIERKONZERT HOB.XVIII:11 (Rainer J. Schwob)

Ein Versuch, Interpretationen von Haydns Clavierkonzert in D-Dur Hob. XVIII:11 mit einem beliebigen Konzert Mozarts zu vergleichen, krankt an einem methodischen Problem: In den 27 Klavierkonzerten Mozarts findet sich wohl keine einzige zu Haydns Werk ähnliche Stelle¹¹³. Eine Folge dieser – freilich nicht überraschenden – Diagnose ist, dass Vergleiche nicht nur die Interpretationen, sondern auch die Charakteristika der zugrunde liegenden Werke aufdecken. Trotz aller methodischen Bedenken sollte man dies eher als Stärke denn als Schwäche der Interpretationsforschung ansehen.

Auch wenn nur einzelne Beispiele gezeigt werden können, wurden 23 Aufnahmen von Haydns 11. Clavierkonzert berücksichtigt¹¹⁴: mit Edwin Fischer 1942¹¹⁵, Alfred Brendel / Paul Angerer 1961–1963¹¹⁶, Jörg Demus 1969¹¹⁷, George Malcolm / Neville Marriner 1969¹¹⁸, Anthony Newman 1973¹¹⁹, Arturo Benedetti Michelangeli / Edmond de Stoutz 1975¹²⁰, Alicia de Larrocha /

¹¹³ Auch wenn Haydn möglicherweise durch Mozarts Erfolge in Wien zu diesem Clavierkonzert ermutigt wurde, orientierte sich wohl keiner der beiden Komponisten in nennenswertem Maße an den Konzerten des anderen; trotz aller stilistischen Gemeinsamkeiten hat jeder von beiden seinen eigenen Konzerttyp entwickelt.

¹¹⁴ Im Folgenden werden im Haupttext Solistin/Solist (ohne Vornamen), Leitung und Aufnahmejahr als Kurztitel verwendet.

¹¹⁵ Edwin Fischer (Klavier und Leitung) / Wiener Philharmoniker (Aufnahme 1942): *Electrola* 137 29 0991~93; vgl. auch www.youtube.com/watch?v=Yti_8FC_o3k (1. Satz) bzw. www.youtube.com/watch?v=ZIWsqV95cio (3. Satz) (14.07.2016) (Upload 2010). Der 2. Satz fehlt auf youtube. Vgl. auch www.classite.com/music/Fischer/Discography_Fischer.htm#Haydn (14.07.2016).

¹¹⁶ Alfred Brendel (Klavier) / Paul Angerer (Leitung) / Vienna Chamber Orchestra (Aufnahme 1961–1963): (P) (C) 2001 Vox CDX-5180. Zur Datierung der Aufnahme vgl. auch www.discogs.com/release/2889050 (16.10.2016).

¹¹⁷ Jörg Demus (Hammerklavier und Leitung) / Collegium Aureum (Aufnahme 1969): (P) (C) 1995 Deutsche Harmonia Mundi 05472 77415 2.

¹¹⁸ George Malcolm (Cembalo) / Neville Marriner / Academy of St. Martin in the Fields (Aufnahme 1969): London STS 15172 (LP); vgl. auch www.youtube.com/watch?v=Z_T1ShDPRNs (1.-3. Satz) (14.07.2016) (Upload 2014).

¹¹⁹ Anthony Newman (Cembalo und Leitung) „and Friends“ [solistisch besetztes Ensemble] (Aufnahme 1973): (P) 1973 CBS / Matrix / Runout QAL 32300; vgl. auch www.youtube.com/watch?v=JYpDaHEq1_s (1. Satz), www.youtube.com/watch?v=3HCWPnHYuxM (2. Satz) und www.youtube.com/watch?v=lucG9x7-NeM (3. Satz) (Upload 2013) (14.07.2016).

¹²⁰ Arturo Benedetti Michelangeli (Klavier) / Edmond de Stoutz (Leitung) / Züricher Kammerorchester (Aufnahme 1975): (C) 1988 EMI Records CDC 7-49324-2.

David Zinman 1979¹²¹, Evgeny Kissin / Vladimir Spivakov 1988¹²², Herbert Tachezi / Nikolaus Harnoncourt 1988¹²³, Michèle Boegner / Jose-Luis Garcia 1991¹²⁴, Emanuel Ax 1992¹²⁵, Hae Won Chang / Robert Stankovsky ca. 1993¹²⁶, Paul Badura-Skoda / Frans Brüggen ca. 1994¹²⁷, Ronald Brautigam / Lars Ulrik Mortensen 2003¹²⁸, Martha Argerich / Alexandre Rabinovitch 2006¹²⁹, Sebastian Knauer / Helmut Müller-Brühl 2007¹³⁰, Paul Badura-Skoda 2008¹³¹, Christine Schornsheim / Mary Utiger (Konzertmeisterin) 2008¹³², Jolanda Violante / Federico Guglielmo 2008¹³³, Giuseppe Andaloro

¹²¹ Alicia de Larrocha (Klavier) / David Zinman (Leitung) / London Sinfonietta (Aufnahme 1979): Decca SXL 6952; vgl. auch www.youtube.com/watch?v=FRUg7JcdWyU (14.07.2016) (Upload 2014).

¹²² Evgeny Kissin (Klavier) / Vladimir Spivakov (Leitung) / Moscow Virtuosi (Aufnahme 1988): (P) 2011 (C) 2014 Sony Music Entertainment 88883798602.

¹²³ Herbert Tachezi (Hammerklavier) / Nikolaus Harnoncourt (Leitung) / Concentus Musicus Wien (Aufnahme 1988): (P) (C) 1989 Teldec 8.43674 / 244 196-2.

¹²⁴ Michèle Boegner (Klavier) / Jose-Luis Garcia (Leitung) / English Chamber Orchestra (Aufnahme 1991): (P) 1991 Erato Discs, (C) 2003 Warner Classics apex 0927-49810-2.

¹²⁵ Emanuel Ax (Klavier und Leitung) / Franz Liszt Chamber Orchestra (Aufnahme 1992): (P) 1992 (C) 2013 Sony Music Entertainment 88765440182 (4).

¹²⁶ Hae Won Chang (Klavier) / Robert Stankovsky / Camerata Cassovia (Leitung) (Aufnahme ca. 1993): Naxos 8.550713.

¹²⁷ Paul Badura-Skoda (Klavier) / Frans Brüggen (Leitung) / L'Orchestra della Svizzera Italiana (Aufnahme ca. 1994): www.youtube.com/watch?v=ulmMucPqW9w (19.04.2015) (Upload 2014).

¹²⁸ Ronald Brautigam (Hammerklavier) / Lars Ulrik Mortensen (Leitung) / Concerto Copenhagen (Aufnahme 2003): (P) (C) 2004 BIS BIS-CD-1318.

¹²⁹ Martha Argerich (Klavier) / Alexandre Rabinovitch / Orchestra della Svizzera Italiana (Leitung) (Aufnahme live Lugano, 29.6.2006), www.youtube.com/watch?v=C9s1_Lbnmvg (20.04.2015) (Upload 03.11.2011). Eine weitere Aufnahme mit Martha Argerich (Klavier), bei der nur der 3. Satz vorliegt, wird nicht berücksichtigt: Jörg Faerber (Leitung) / Württembergisches Kammerorchester Heilbronn o. J. (ca. 1994): (P) 1994, 2011 Deutsche Grammophon (Universal Music) 00289 477 9523.

¹³⁰ Sebastian Knauer (Klavier) / Helmut Müller-Brühl (Leitung) / Cologne Chamber Orchestra (Aufnahme 2007): (P) 2007 (C) 2008 Naxos 8.570485.

¹³¹ Paul Badura-Skoda (Klavier und Leitung) / Wiener Concertverein (Aufnahme 2008): (C) 2009 Genuin Select GEN 89145.

¹³² Christine Schornsheim (Hammerklavier) / Mary Utiger (Konzertmeisterin) / Neue Düsseldorfer Hofmusik (Aufnahme 2008): (P) Westdeutscher Rundfunk Köln 2008, (C) Capriccio 5022 (WDR: The Cologne Broadcasts).

¹³³ Jolanda Violante (Hammerklavier) / L'Arte dell' Arco / Federico Guglielmo (Aufnahme 2008): (P) 2009 (C) 2014 Brilliant Classics 94866/1.

/ Pier Carlo Orizio 2011¹³⁴, Oliver Schnyder / Andrew Watkinson 2011¹³⁵, Mikhail Pletnev / Iván Fischer 2014¹³⁶ und Sviatoslav Richter / Yuri Tsiryuk o.J.¹³⁷ Diese Aufzählung ist von einer vollständigen Diskographie weit entfernt und entspricht nur der aktuellen Sammlung des Verfassers. Tatsächlich dürfte es ein Vielfaches von Aufnahmen dieses einen Haydn-Konzerts geben. Doch zeigt schon diese Liste große Vielfalt:

- eine sehr frühe Aufnahme mit Edwin Fischer 1942 – zum Vergleich: die frühesten Aufnahmen einzelner Mozart-Klavierkonzerte stammen aus den 1930er Jahren und oft auch von Edwin Fischer;
- eine relativ gleichmäßige chronologische Streuung mit Aufnahmen in allen Jahrzehnten außer den 1950er Jahren;
- eine frühe Aufnahme mit Hammerklavier und Originalinstrumenten durch Jörg Demus und das Collegium Aureum 1969 – zum Vergleich: etwa zu dieser Zeit haben der gleiche Solist und das gleiche Ensemble auch Mozarts Konzerte KV 414 und KV 595 aufgenommen und als „Erste Aufnahme mit Originalinstrumenten“ bezeichnet (ORBIS Originalaufnahmen harmonia mundi 92 266);
- in der Folge zahlreiche weitere Aufnahmen mit Hammerklavier;
- schon 1969, dem Jahr der ersten Hammerklavier-Aufnahme, eine Produktion mit Cembalo (George Malcolm), und vier Jahre später die nächste (Anthony Newman) – zum Vergleich: Aufnahmen von Mozart-

¹³⁴ Giuseppe Andaloro (Klavier) / Pier Carlo Orizio / Orchestra del Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo (Aufnahme Brescia 2011): www.youtube.com/watch?v=AqF78F1x91Q (29.07.2016) (Upload 19.4.2013).

¹³⁵ Oliver Schnyder (Klavier) / Andrew Watkinson (Leitung) / Academy of St Martin in the Fields (Aufnahme 2011): (P) 2012 (C) 2013 Sony Music 88883785272 (Kultur Spiegel).

¹³⁶ Mikhail Pletnev (Klavier) / Iván Fischer (Leitung) / Verbier Festival Orchestra, (Aufnahme live Verbier Festival 3.8.2014): www.youtube.com/watch?v=VDKIeyAnCBc (20.04.2015) (Upload 30.09.2014).

¹³⁷ Sviatoslav Richter (Klavier) / Yuri Tsiryuk (Leitung) / Minsk Chamber Orchestra (Aufnahme: keine Angabe): www.youtube.com/watch?v=IBVg2BfR-ug (17.09.2016) (Upload 2013, Videodatei mit Audiospur und Standbild). Auf youtube findet man außerdem zumindest zwei Videodokumente, in denen Sviatoslav Richter mit unbekannten Dirigenten und unbekanntem Ensemble in verschiedenen Sälen das D-Dur-Konzert spielt und die aus dem (Zentral)Fernsehen der Sowjetunion stammen dürften: www.youtube.com/watch?v=CdbpnqJfaGM (19.04.2015) sowie www.youtube.com/watch?v=VWu_OUk6c1Q (1. Satz), www.youtube.com/watch?v=CHIGjCcw78c (2. Satz) und www.youtube.com/watch?v=QjM57rYsrWI (3. Satz) (19.04.2015) (Upload 2010). Trotz großer musikalischer Ähnlichkeit handelt es sich um drei unterschiedliche Aufnahmen.

Konzerten mit Cembalo sind äußerst rar und wurden nur gelegentlich für die frühen bzw. in Salzburg entstandenen Werke unternommen;

- trotzdem bis heute zahlreiche Aufnahmen mit modernem Konzertflügel und großem Orchester bzw. modernem Kammerorchester – das ist bei Mozart nicht anders;
- etliche Live-Aufnahmen, auch von Festivals.

Auf eine Diskographie von Mozarts Klavierkonzerten wird hier verzichtet: Allein vom c-Moll-Konzert KV 491 verfügt der Verfasser über mehr als 30 Aufnahmen, die Ton- und Filmsammlung der Stiftung Mozarteum verzeichnet deren 182, vermutlich gibt es also weit über 200 als Tonträger gehandelte oder als Tondokument archivierte Produktionen dieses einzelnen Werks.

Im Folgenden werden fünf Aspekte der Interpretation herausgegriffen und an einzelnen Stellen untersucht: Tempo, Dynamik im Tutti, Agogik im Solo, die Gestaltung der Kadenz zum 1. Satz und die Frage der Leitung.

Tempo

Unter den (vermeintlich) objektiven Kriterien einer Interpretation ist das Tempo der gängigste Parameter und zudem relativ leicht zu bestimmen. Vor Überinterpretation muss gewarnt werden: Der Tempoeindruck, sozusagen das gefühlte Tempo, ist neben dem absoluten Tempo auch von Artikulation, Phrasierung und metrischer Gestaltung abhängig. Außerdem könnte es sein, dass das als arithmetisches Mittel errechnete Tempo an keiner einzigen Stelle durchgehalten wird, beispielsweise in einer Interpretation mit verschiedenen schnell gespielten Formteilen¹³⁸.

Beim ersten Satz (Abb. 7) ist die früheste Aufnahme mit Edwin Fischer 1942 mit Abstand die schnellste¹³⁹. Seither hat das Tempo tendenziell ab-

¹³⁸ Das Tempo wurde nicht mit Metronom ‚gemessen‘, sondern errechnet: $Tempo = (Takte \cdot Zählzeiten + Auftakt) / (Dauer \text{ in Sekunden}) \cdot 60$. Kadenzen und längere Eingänge wurden von der Dauer abgezogen. Weil aber kürzere Eingänge und Ritardandi vor Schlüssen in die Berechnung eingehen, ist das errechnete durchschnittliche Tempo in der Regel eine Spur langsamer als das an einer Stelle gemessene Tempo. Außerdem wäre es denkbar, dass durch die Verwendung einer anderen Notenausgabe die Taktanzahl nicht stimmt – so etwas ist im vorliegenden Fall allerdings nicht zu erwarten. Die statistisch sinnvolle Angabe einer Varianz oder Standardabweichung vom Durchschnittstempo innerhalb einzelner Aufnahmen würde taktweise Tempomessungen und damit einen deutlich höheren Aufwand erfordern.

¹³⁹ Die Verteilung auf die Seiten einer Schellack-Platte könnte, wie bei diesem Medium üblich, Einfluss auf das Tempo genommen haben, allerdings ist in diesem Fall keine drastische ‚Verfälschung‘ des im Konzert gewählten Tempos zu erwarten. Zudem ist nicht

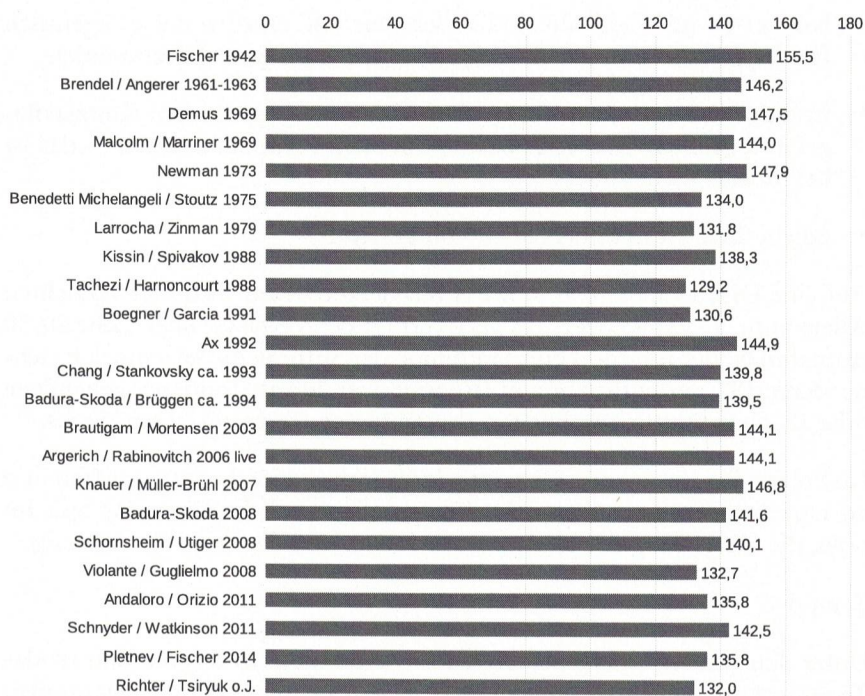


Abbildung 7: Joseph Haydn, Clavierkonzert Hob.XVIII:11, 1. Satz, durchschnittliches Tempo in 23 verschiedenen Interpretationen. Angaben in bpm (beats per minute) = MM (Mälzel Metronom).

genommen, ohne dass man von einer eindeutigen oder unumkehrbaren Entwicklung sprechen kann. Einen ersten „Tempoeinbruch“ verzeichnen die Einspielungen der späten 1970er und der 1980er Jahre (bis zur langsamsten Version durch Boegner / Garcia 1991), ein zweiter ist seit 2008

klar, ob es eine Edition auf Schellack gegeben hat: Es wäre immerhin möglich, dass die Aufnahme bereits auf Tonband erfolgte und die erste Veröffentlichung erst in der Ära der Langspielplatte, also nach 1948, erfolgte; discogs.com verzeichnet als Tonträger nur eine undatierte Langspielplatte, vgl. www.discogs.com/release/5229689 (11.11.2016). Die Aufnahme würde auf vier Seiten einer 12“-Schellack-Edition Platz finden: Der 1. Satz ist mit 6 min. 18 sek. länger als eine Seite (etwas mehr als 4 min. Spieldauer); das sich nach 4 min. 28 sek. ändernde Hintergrundrauschen könnte auf einen Seitenwechsel hinweisen. Der mir nicht vorliegende 2. Satz findet auf dem Rest der 2. Seite und der 3. Seite Platz; der 3. Satz passt mit seiner Spielzeit von 3 min. 54 sek. problemlos auf die 4. Seite. Die Stimmtonhöhe der vorliegenden Kopie dieser Aufnahme liegt bei $a' = \text{ca. } 439 \text{ Hz}$; bei einer Übertragung mit einer etwas höheren Abspielgeschwindigkeit, die für die Wiener Philharmoniker ebenso denkbare 444 Hz ergibt, wären die Laufzeiten um etwas mehr als 1 % kürzer.

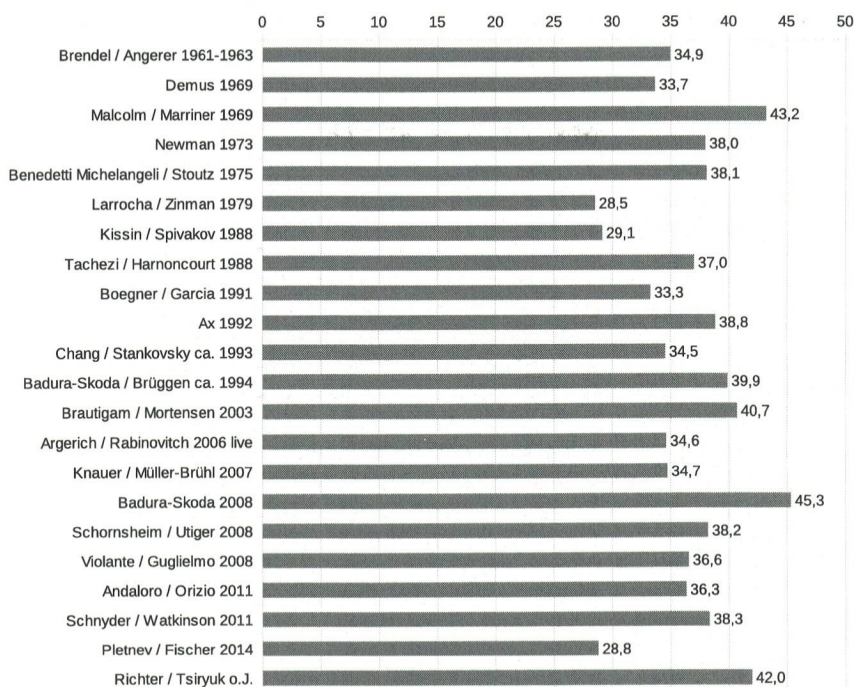


Abbildung 8: Joseph Haydn, Clavierkonzert Hob.XVIII:11, 2. Satz, durchschnittliches Tempo in 22 verschiedenen Interpretationen (siehe Legende zu Abb. 7).

zu erkennen. Interpretationen in historisierender Aufführungspraxis fallen hier nicht durch besonders hohes oder niedriges Tempo auf. Das durchschnittliche Tempo aller berücksichtigten Aufnahmen beträgt 140 bpm.

Etwa in diesem Tempo werden „schnelle“ erste Sätze in Mozarts Konzerten gespielt; eine Stichprobe von sieben Aufnahmen des D-Dur-Konzerts KV 537 (das so genannte „Krönungskonzert“) ergab ein Durchschnittstempo von 136, während das B-Dur-Konzert KV 595 in 19 historisch breit gestreuten Aufnahmen durchschnittlich nur 119 bpm schnell gespielt wird. Mit durchschnittlich 133 bpm gehen die Interpretinnen und Interpreten auch das c-Moll-Konzert KV 491 an (13 Aufnahmen), das allerdings durch seinen dramatischen Gestus und den Dreivierteltakt nur bedingt mit Haydns hier untersuchtem D-Dur-Konzert vergleichbar ist.

Wesentlich stärker fallen die Unterschiede im zweiten Satz aus (Abb. 8): Hier bleibt die Zeit bei Larrocha / Zinman 1979, Pletnev / Fischer 2014 und Kissin / Spivakov 1988 mit Werten um 29 bpm nahezu stehen, während Badura-Skoda 2008 als Leiter und Solist flotte 45 bpm vorgibt, gefolgt

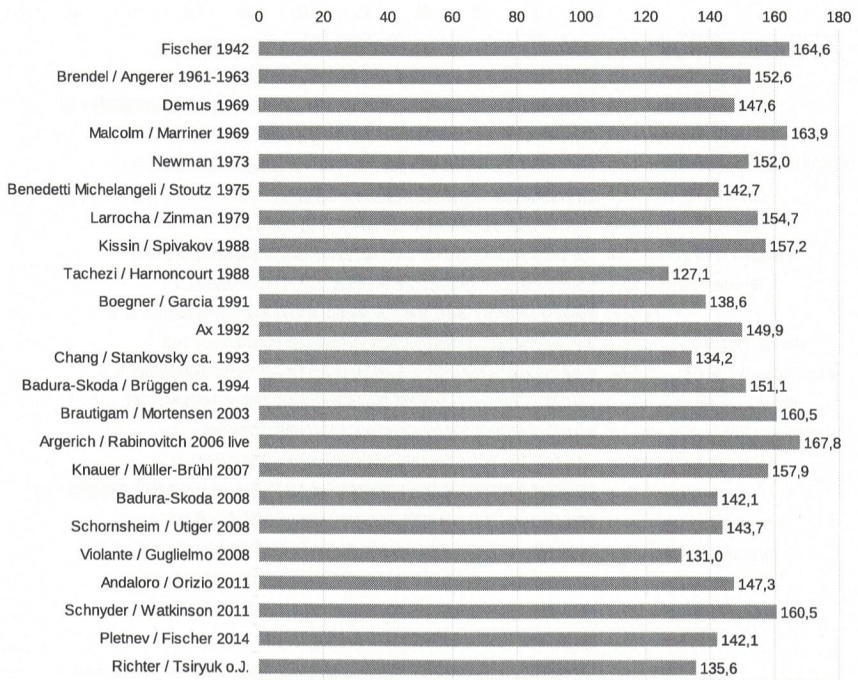


Abbildung 9: Joseph Haydn, Clavierkonzert Hob.XVIII:11, 3. Satz, durchschnittliches Tempo in 23 verschiedenen Interpretationen (siehe Legende zu Abb. 7).

von Malcolm / Marriner 1969 und Richter / Tsiryuk o.J. Die Vortragsbezeichnung „Un poco Adagio“ wird extrem unterschiedlich gedeutet (ist „ein wenig langsam“ ruhiger oder bewegter als ein „normales Langsam“?), und wiederum sind die Vertreter einer aufführungspraktischen Authentizität nicht klar in einem Lager zu finden.

Ein derart langsames Tempo wie 29 bpm ist kaum mehr zu fühlen und erfordert in der Praxis ein Unterteilen. In diesem Satz ermöglicht die durchgehende Achtelkette im Bass jedoch eine solche Unterteilung, ohne dass die Bewegung schleppend wirkt. Ähnliche Diskussionen zum Tempo langsamer Mittelsätze gibt es auch bei Mozart, in jüngerer Zeit neu angefacht durch eine viel beachtete Aufnahme von Mozarts Violinkonzerten durch Mirijam Contzen und Reinhard Goebel, in der die Mittelsätze gegenüber der »traditionellen« Spielweise das eineinhalbfache bis eindreiviertelfache Tempo aufweisen¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Mozart: 6 Concerti per il Violino. Mirijam Contzen (Violine), Bayerische Kammerphilharmonie, Reinhard Goebel (Leitung) (Aufnahme 2011): (P) 2011 (C) 2013 Oehms-Classics OC862.

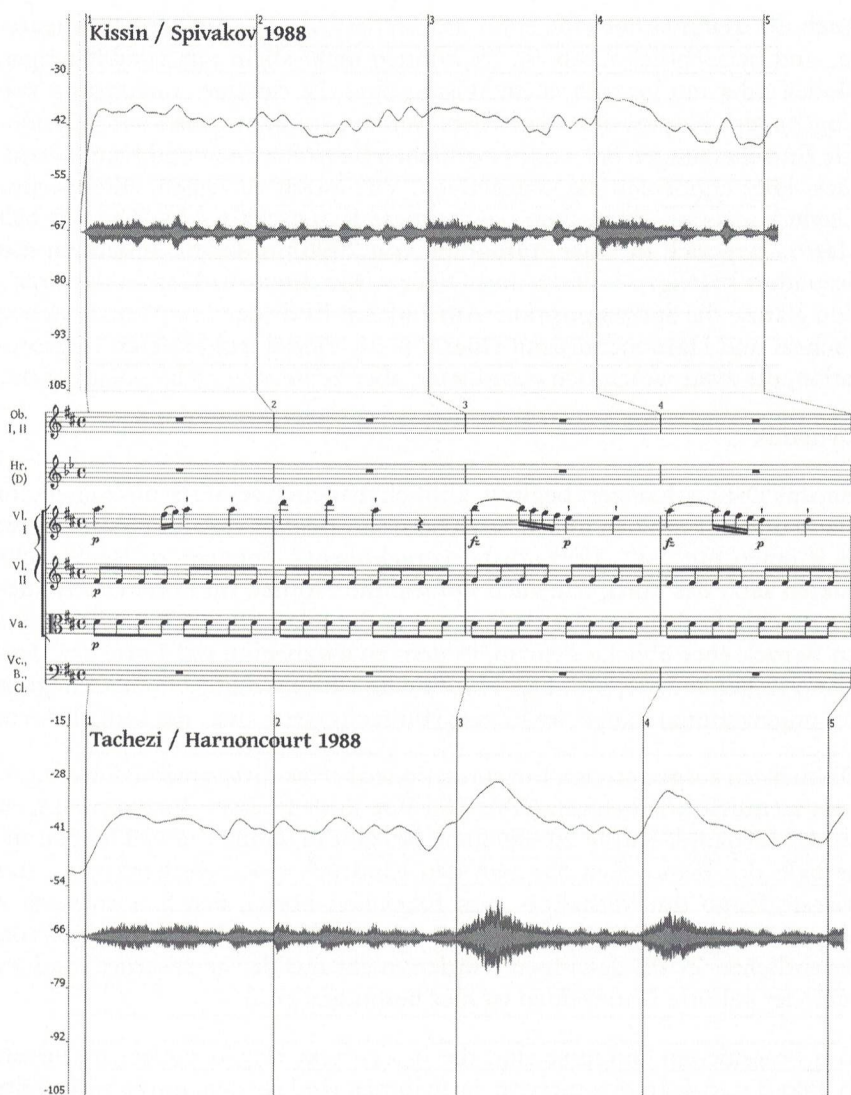
Auch die Tempounterschiede im dritten Satz, dem spritzigen all' Ungarese, sind beträchtlich (Abb. 9). Sie können nicht allein mit zeitabhängigen Moden oder mit gewachsenem Wissen über die richtige Aufführung von Ung(h)arese-Kompositionen erklärt werden, sondern gehen auf individuelle Entscheidungen der verantwortlichen Künstlerinnen und Künstler zurück. Hier ergibt sich die Gelegenheit, Virtuosität zu zeigen, eine Haydns Clavierkonzerten eher selten bescheinigte Eigenschaft. Mit 168 bpm hält Martha Argerich in einer Aufnahme von 2006, in der sie außerdem mit besonders kräftigen Sforzati und Offbeat-Akzenten auf Kosten der Präzision glänzt, die Spitzenposition. Am anderen Ende der Temposkala stehen Tachezi und Harnoncourt mit einer um ein Viertel langsameren Interpretation, die zwar wesentlich geordneter, aber keineswegs schleppend wirkt.

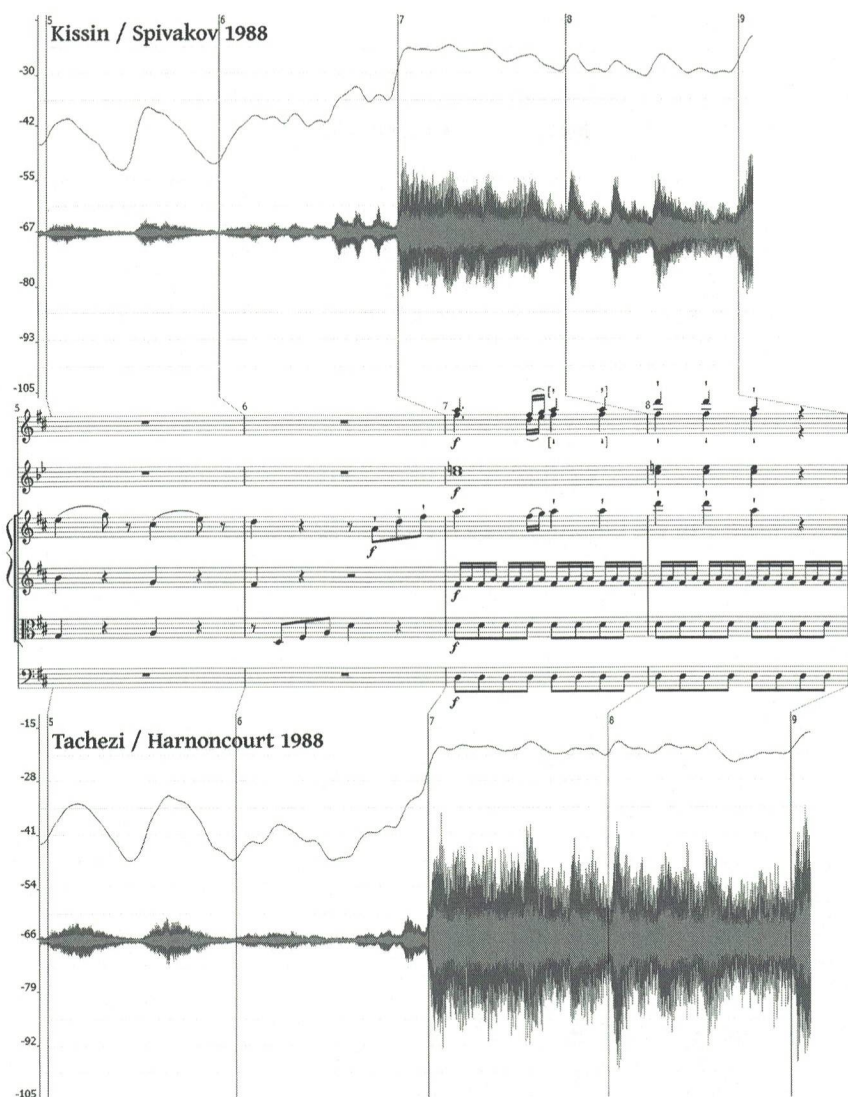
Dynamik

Haydns D-Dur-Konzert beginnt, ähnlich manchen seiner Symphonien, im Piano und nur mit den hohen Streichern. Zu Beginn von Takt 3 und 4 gibt es je einen mit „sf“ (sforzato) hervorgehobenen Spitzenton. Nach sechs Takten setzt das Tutti, d.h. auch Oboen und Hörner, im Forte ein. In dieser Blockhaftigkeit hat der Beginn etwas Barockes und dreht zugleich das im Barock eher übliche Prinzip, in dem zu Satzbeginn das Forte vor dem Piano stehen müsste, um. Das Haydn'sche Überraschungsmoment liegt in der ungewohnten Länge der Phrase von sechs (statt vier oder acht) Takten.

Die meisten ausgewerteten Interpretationen setzen diesen piano-forte-Kontrast ziemlich wörtlich um (Abb. 10): Wie in den beiden Visualisierungen an der Dynamik-Kurve zu erkennen ist, gibt es kaum Entwicklungen innerhalb des Piano. Fast hat man den Eindruck eines Wettstreits um das leiseste Piano (im Verhältnis zum folgenden Forte), den Schornsheim / Utiger 2008 und Brautigam / Mortensen 2003 mit einer Differenz von beachtlichen 21 dB gewinnen würden; nicht nur der gemessene, sondern auch der gehörte Unterschied ist hier besonders groß.

Von besonderem Interesse sind die beiden von Haydn notierten sforzati in Takt 3 und 4: In den meisten Aufnahmen sind sie dynamisch nicht sehr stark ausgeprägt, so fällt ihre Amplitude bei den drei zu Anfang genannten besonders leisen Aufnahmen kaum auf. Akustisch sind sie dennoch präsent, denn die Streicher verwenden unterschiedliche Mittel der Artikulation zu ihrer Hervorhebung, z.B. lange Töne bei ansonsten ausgeprägtem non legato (Brautigam / Mortensen 2003), lange Töne in Verbindung mit Vibrato (Larrocha / Zinman 1979; Newman 1973), besonders scharf begonnene Töne (Benedetti Michelangeli / Stoutz 1975; Knauer / Müller-Brühl 2007; Badura-Skoda 2008; am deutlichsten: Violante / Gugliel-





Abbildungen 10: Joseph Haydn, Clavierkonzert Hob.XVIII:11, 1. Satz, T. 1–8. Mitte: Notentext neu gesetzt nach: Horst Walter, Bettina Wackernagel (Hrsg.), Joseph Haydn: Konzerte für Klavier (Cembalo) und Orchester (JHW XV/2), München 1983, S. 79. Oben: Evgeny Kissin (Klavier), Moscow Virtuosi, Vladimir Spivakov (Dirigent) 1988. Unten: Herbert Tachezi (Hammerklavier), Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt (Dirigent) 1988. Dynamik visualisiert mit Sonic Visualiser 2.5: Hüllkurve und Dynamik-Kurve („Power Curve: Smoothed Power“). y-Achse: Angaben in dB. Die senkrechten Striche entlang der x-Achse zeigen den ersten Schlag pro Takt („Taktstriche“).

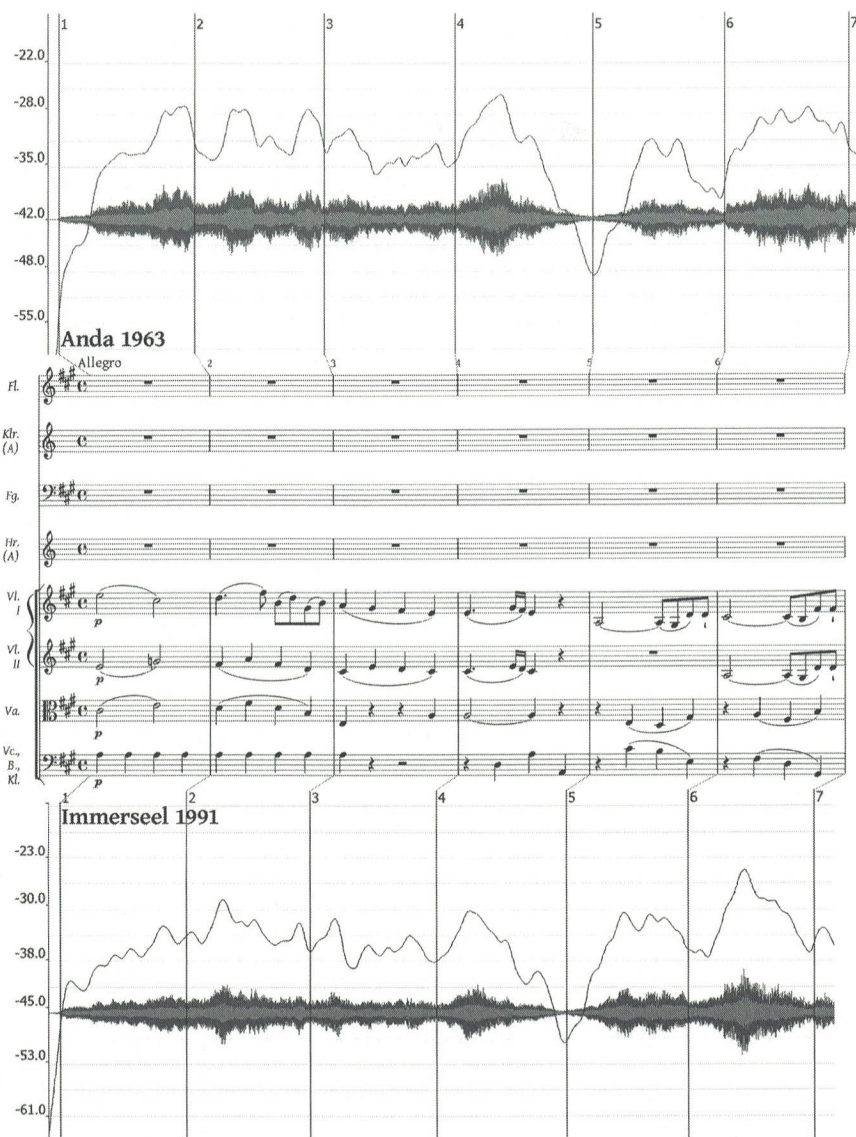
mo 2008) oder „Nachdrücken“ (Crescendo im Ton) (Andalorio / Orizio 2011). Mit Mitteln der Dynamik werden die sforzati am ehesten bei Boegner / Garcia 1991, bei Schnyder / Watkinson 2011 und bei Tachezi / Harnoncourt 1988 (Abb. 10 unten) hervorgehoben.

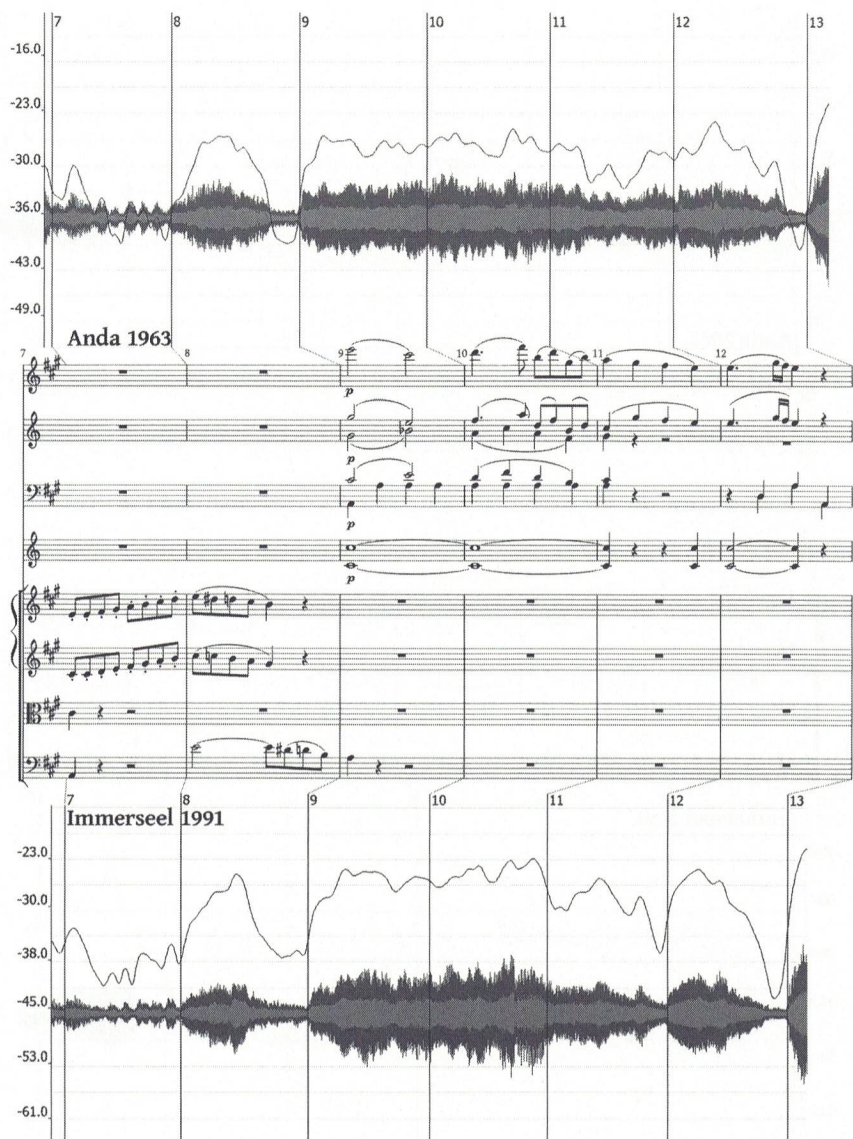
In den zum Vergleich herangezogenen Mozart-Interpretationen ist es hingegen üblich, auch innerhalb eines Piano-Beginns zu nuancieren, crescendieren und decrescendieren. Besonders deutlich wird dies am Anfang des Krönungskonzerts D-Dur KV 537, doch mag dieses Beispiel unpassend gewählt sein, weil die weit aufsteigende Melodielinie ein crescendo nahelegt bzw. von sich aus mit sich bringt. Doch auch mit dem Beginn des Kopfsatzes des A-Dur-Konzerts KV 488 kann man diese Gestaltung des Piano demonstrieren (Abb. 11).

Obwohl diese Aufnahmen auf sehr unterschiedlichen aufführungspraktischen Prämissen beruhen, ist die optische Repräsentation verblüffend ähnlich. Bei beiden fällt das „lautere“ Piano der Bläser, die in Takt 9 an die Stelle der Streicher treten, auf. Dass die zwei (als „forte“ notierten) Sforzati in Takt 13 und 14 viel ausgeprägter sind, liegt auch an Mozarts Instrumentierung mit dreistimmigen Akkorden in den Streichern: Er komponiert sie aus.

So wie in KV 488 sind die meisten Mozart'schen piano-Anfänge länger als die sechs Takte, die Haydn im D-Dur-Konzert vorsieht, und münden nicht in eine forte-Wiederholung des Anfangsthemas. Die größere Länge legt eine detaillierte Gestaltung nahe. Zudem variiert Mozart bereits innerhalb des Piano die Besetzung, z.B. durch ein überraschendes Solo der Holzbläser ab Takt 9 – das ist sein Pendant zu Haydns Überraschungsmoment. Die Holzbläser sind anfangs dynamisch sehr konstant. In Takt 15 beginnt aber ein Crescendo, das in beiden gezeigten Aufnahmen, vor allem aber bei Immerseel, schon in Takt 17 die Lautstärke des Forte erreicht; vorgeschrieben ist dieses eigentlich erst beim neuen Motiv in Takt 18. Von einem überraschenden Forte kann hier keine Rede sein.

Die Aufführenden spielen den Konzertbeginn von Haydn also anders als einen vergleichbaren von Mozart. Das liegt nicht nur an Traditionen, beispielsweise an der Vorstellung, dass Haydn dem Blockhaften des Barock näher ist, sondern ist in der komponierten Musik verwurzelt: Haydns Kunst liegt im Formalen, im Aufbauen einer Erwartungshaltung und Überraschen mit formalen Experimenten. Mozart hingegen überrascht gegen Anfang lieber mit der Orchestrierung (wie im Beispiel) oder durch Mittel der Harmonik.





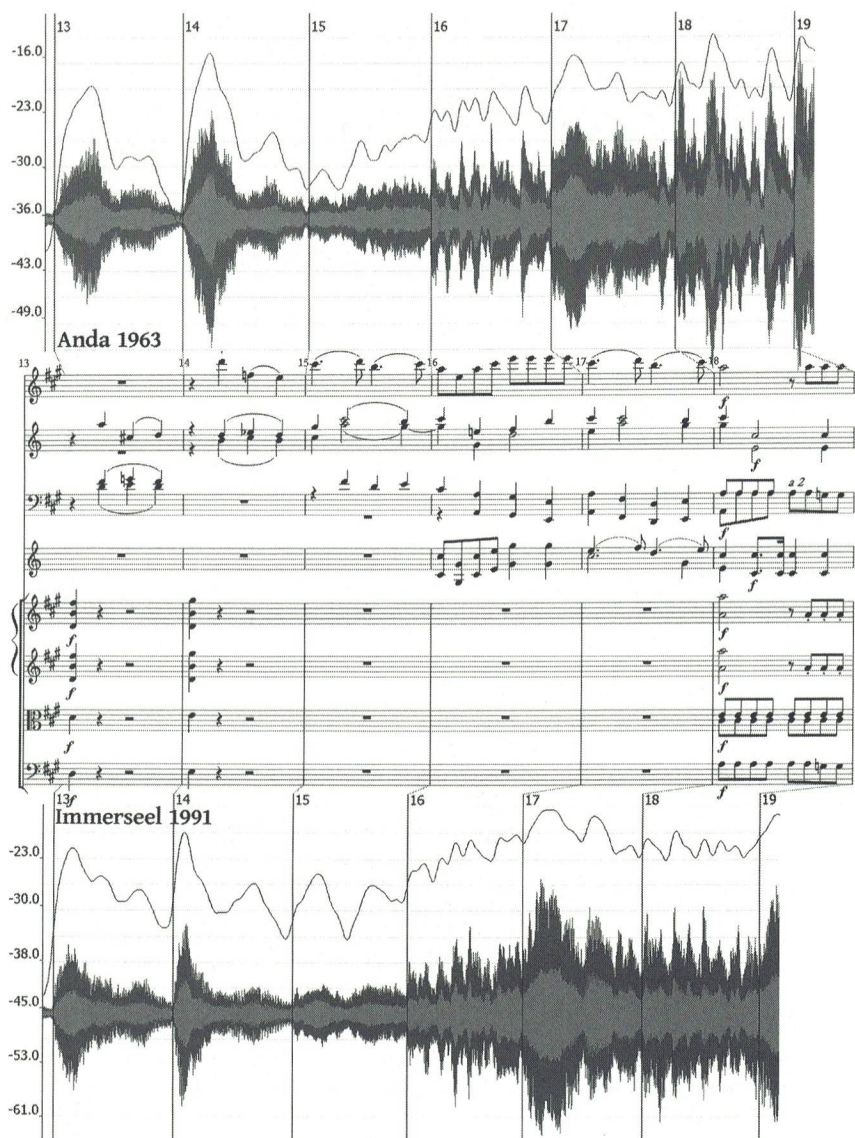


Abbildung 11: Wolfgang Amadé Mozart, Klavierkonzert KV 488, 1. Satz, T. 1–18. Mitte: Noten-text neu gesetzt nach: Hermann Beck (Hrsg.), Wolfgang Amadé Mozart: Konzerte [Klavierkonzerte Bd. 7] (Neue Ausgabe sämtlicher Werke; V/7), Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1959, S. 3. Oben: Géza Anda (Klavier und Leitung), Camerata Academica 1963: (P) 1964 Polydor International GmbH Hamburg, Deutsche Grammophon Stereo 469 510-2 (Collectors Edition). Unten: Jos van Immerseel (Hammerklavier und Leitung), Anima Eterna 1991: Channel Classics Digital CCS 2491. Dynamik visualisiert mit Sonic Visualiser 2.5 (siehe Legende zu Abb. 10).

Agogik

Im Orchestertutti sind dynamische Unterschiede einfacher zu realisieren als agogische. Im Solo hingegen, insbesondere an historischen Tasteninstrumenten, ist die Agogik das wichtigere Gestaltungsmittel. Als Beispiel dient diesmal eine Stelle mitten aus der Solo-Exposition in Mozarts letztem Klavierkonzert KV 595 in B-Dur, gespielt von Rudolf Buchbinder (Abb. 12).

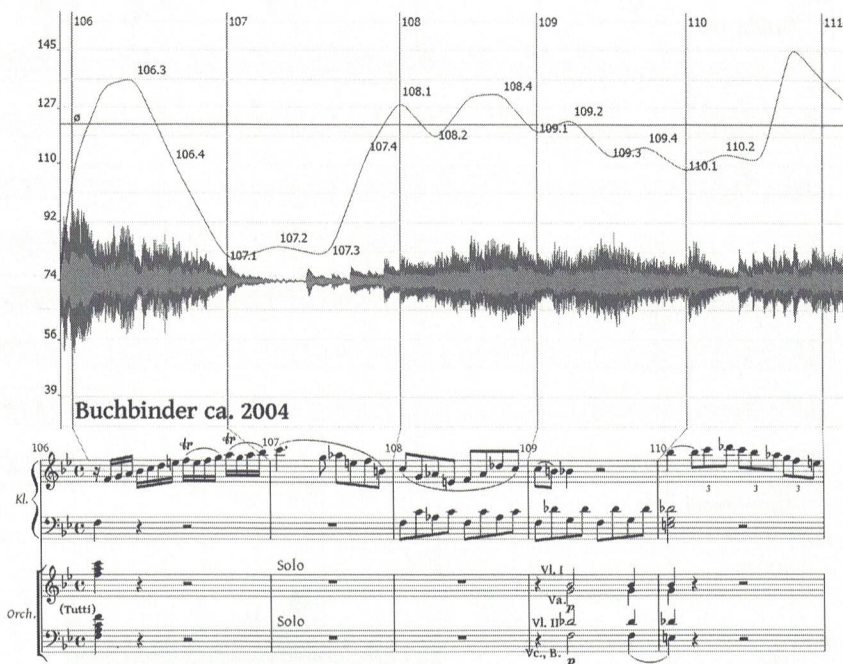


Abbildung 12a.

Das an dieser Stelle abrupt eingeführte f-Moll wird agogisch deutlich gestaltet: Der Solist beginnt zögerlich, nimmt Fahrt auf, erreicht beim Einsatz der Triolen einen Höhepunkt und wird dann von den einfallenden Streichern gebremst. Eine ähnliche Gestaltung kann man bei den meisten Pianistinnen und Pianisten hören.

Zum Vergleich eine Stelle aus der Solo-Exposition des ersten Satzes von Haydns D-Dur-Konzert, Takt 91–102, an der ein Seitenthema in a-Moll eingeführt wird (Abb. 13).

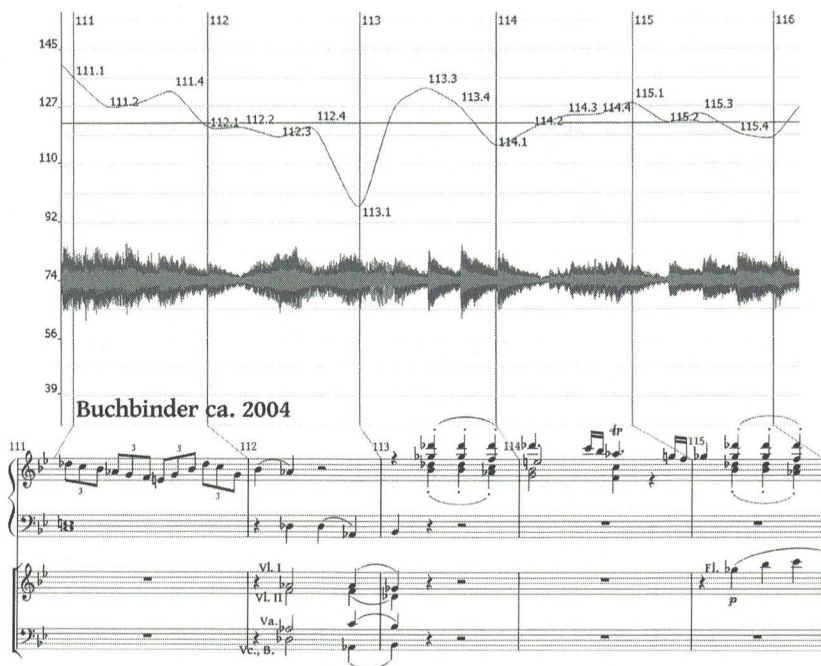


Abbildung 12b.

Abbildungen 12a/12b: Wolfgang Amadé Mozart, Klavierkonzert B-Dur, KV 595, 1. Satz, T. 106–115. Unten: Klavierauszug neu gesetzt nach der Partitur Wolfgang Rehm (Hrsg.), Wolfgang Amadé Mozart: Konzerte [Klavierkonzerte Bd. 8] (Neue Ausgabe sämtlicher Werke; V/7), Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1960, S. 103f. Darüber: Rudolf Buchbinder, Wiener Symphoniker ca. 2004. Agogik (Tempoveränderung) visualisiert mit Sonic Visualiser 2.5: Hüllkurve und Agogik-Kurve anhand manuell gesetzter Messpunkte auf den Zählzeiten (Viertelnoten). y-Achse: Angaben in Schlägen pro Minute wie beim Metronom (bpm, MM). Die senkrechten Striche entlang der x-Achse zeigen den ersten Schlag pro Takt („Taktstriche“).

In einem Konzert von Mozart würden Interpretinnen und Interpreten diese Stelle möglicherweise anders angehen – nicht nur die, die in romanischer Aufführungstradition stehen: Wenig überraschend wären starkes Retardieren zu Beginn von Takt 91, Beschleunigung, leichte Verzögerung zu Beginn von Takt 93, dann Rückkehr ins mittlere Tempo; in den Takten 94–102 würde vielleicht eine ähnliche, allerdings großräumigere Gestaltung auf Taktgruppen-Ebene gewählt. Die das Solo-Clavier begleitenden einzelnen Orchesterinstrumente könnten ohne großen Probenaufwand „mitgehen“.

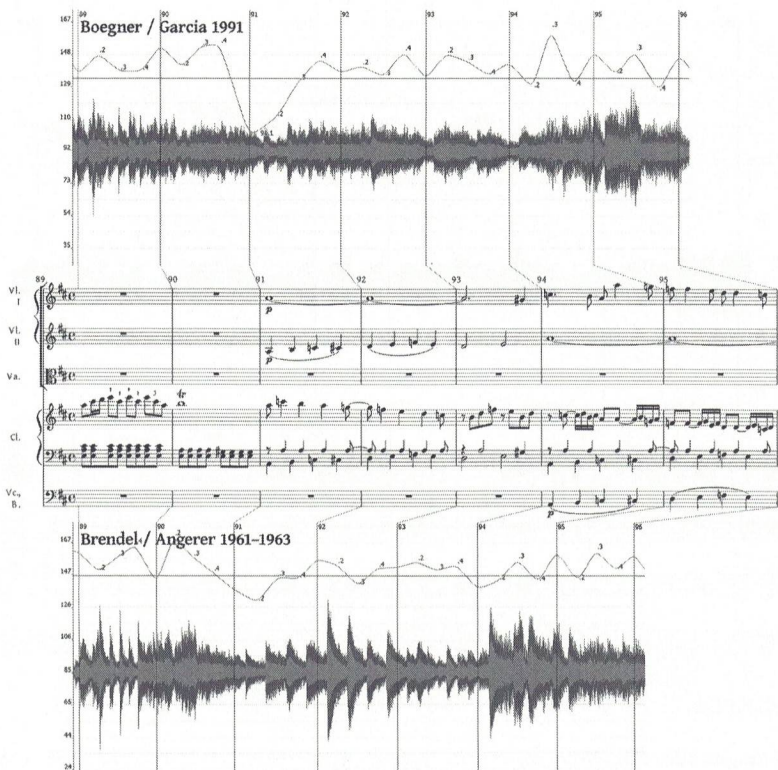


Abbildung 13a.

Doch die Haydn-Interpretinnen und -Interpreten vermeiden ein deutliches Retardieren, gleich ob am Konzertflügel oder am Hammerklavier; am stärksten zu hören ist es bei Boegner / Garcia 1991 (Abb. 13 oben), Argerich / Rabinovitch 2006 und Jörg Demus 1969, doch auch hier ist die Freiheit vom Metrum mehr „gefühlvoll“ als „dramatisch“ und macht in Takt 94 einem Anziehen des Tempos Platz. Die Abweichungen erfolgen einigermaßen regelmäßig: Wie bei einem Tanzrhythmus wird entweder die schwere oder (häufiger) die leichte Zählzeit ein wenig verzögert, wobei das Tempo annähernd gleich bleibt, was bei Brendel / Angerer 1961–1963 (Abb. 13 unten) gut erkennbar ist. Chang / Stankovsky ca. 1993 heben diese im Notentext dynamisch nicht bezeichnete Stelle statt mit starken agogischen Mitteln durch äußerstes pianissimo hervor. Hingegen wird die Zäsur in Takt 102 (bei Haydn eine Fermate) bei den meisten so extrem ausgeführt, wie man es vor einem Eingang von Mozart selten hören kann.

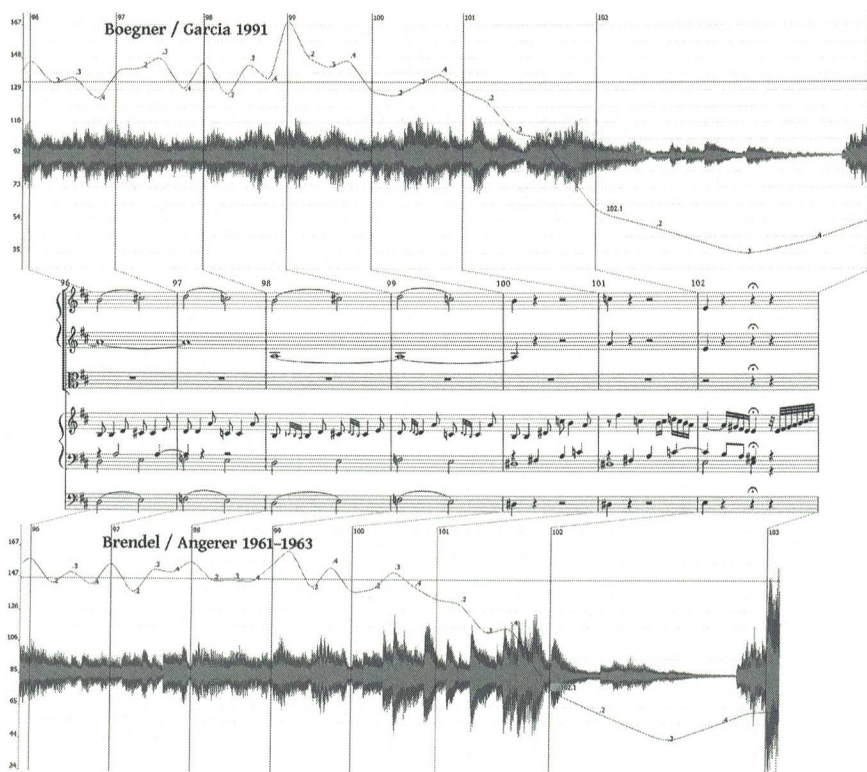


Abbildung 13b.

Abbildungen 13a/13b: Joseph Haydn, Clavierkonzert Hob.XVIII:11, 1. Satz, T. 89–102. Mitte: Notentext neu gesetzt (vgl. Abb. 10). Oben: Michèle Boegner (Klavier), English Chamber Orchestra, Jose-Luis Garcia (Dirigent) 1991. Unten: Alfred Brendel, Vienna Chamber Orchestra, Paul Angerer (Dirigent) 1961–1963. Agogik visualisiert mit Sonic Visualiser 2.5 (vgl. Abb. 10).

Vermutlich würde eine ähnliche Stelle bei Mozart als Ausdruck des Individuums, als emphatisches Bekenntnis oder zumindest als große theatrale Geste gedeutet; bei Haydn wird hier hingegen einfach nur ein neues Motiv, das zur Abwechslung in Moll steht, und eine darauf folgende größere formale Zäsur präsentiert – vor dem letzten Anlauf zum Schluss der Solo-Exposition. Man identifiziert die Person am Clavier nicht mit dem Menschen Haydn, sondern hört im Hintergrund den Komponisten Haydn, während eine Mozart-Solistin bzw. ein Mozart-Solist in die Rolle Mozarts, des Virtuosen und Komponisten, schlüpft. Die Einschätzung der Interpreten ist zu respektieren: Es passt zu diesem Haydn-Konzert. Seine Stärke ist es, ungeheuer eingängig und charmant zu sein.

Die Kadenz zum ersten Satz

Solistentätigkeit ist fast ausschließlich eine „nachschöpfende“ Kunst; die Kadenz ist (neben der Orgelimprovisation) gewissermaßen das letzte Rückzugsgebiet, in dem heutige Interpretinnen und Interpreten „eigene“ Noten spielen dürfen. An dieser Stelle könnten sie eigentlich improvisieren, doch ist in der Praxis davon auszugehen, dass fast alle im Konzert und auf Aufnahmen erklingenden Kadenzen vor der Erstaufführung schriftlich festgehalten wurden – wie bei Kompositionen, deren Status sie allerdings durch ihre starke Bindung an das präexistente Werk oder ihre Beschränkung auf „Passagen“ selten erreichen. Durch den Zwischenschritt der Niederschrift ist eine Trennung zwischen Schöpferin/Schöpfer und Spielerin/Spieler möglich. Das Spielen einer fremden Kadenz ist keineswegs eine neuere Mode und war auch zur Mozart-Zeit schon verbreitet, auch wenn es damals wohl eher von Amateurinnen und Amateuren praktiziert wurde.

Apropos Mozart¹⁴¹: Liegen zu einem Konzert Kadenzen von seiner Hand vor, werden fast ausnahmslos diese gewählt – sie werden also als ebenso unantastbar angesehen wie das restliche Konzert¹⁴². Sehr beliebt ist auch Beethovens Kadenz zum d-Moll-Konzert KV 466. Bei Konzerten ohne „authentische“ Kadenz scheint das Vorbereiten einer eigenen Kadenz jedoch eine Art Ehrensache zu sein: Von den gedruckten Kadenzen neueren Datums machen die wenigsten professionellen Solistinnen und Solisten Gebrauch.

Kriterien für eine „stilechte“ Mozart-Kadenz kann man aus den erhaltenen originalen Kadenzen Mozarts ableiten: Sie beginnt und endet mit freiem Passagenwerk (angelehnt an Material aus dem Konzert), strapaziert

¹⁴¹ Zu Mozarts Kadenzen äußert sich der Verfasser ausführlicher in: Rainer J. Schwob, *Zugabe oder Quintessenz? Die freie Solokadenz in W.A. Mozarts Klavierkonzerten am Beispiel von KV 491*, in: Sowohl Mozart als auch... Salzburger Jubiläumstagung zur Rezeptions- und Interpretationsforschung (2016) (Rombach Wissenschaften – Reihe klang-reden 18), Freiburg i.Br., Berlin und Wien 2017, S. 59–118.

¹⁴² Das dürfte auch damit zusammenhängen, dass sie in modernen Ausgaben sozusagen verbindlich an der Stelle der Fermate eingefügt werden, obgleich Mozart das nur ganz selten – beispielsweise im A-Dur-Konzert KV 488 – getan hat. Die meisten seiner Kadenzen entstanden zeitlich unabhängig vom restlichen Werk und sind getrennt überliefert; sie sind weniger mit der Entstehungs- als mit der Aufführungsgeschichte verknüpft, vgl. Christoph Wolff, *Zur Chronologie der Klavierkonzert-Kadenzen Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1978/79*, Kassel u.a. 1979, S. 235–246, hier S. 236. Mozarts eigene Kadenzen waren nicht »verpflichtend« und wurden noch um 1800 nicht als solche angesehen; folglich würde man besser daran tun, sie im Anhang oder als Beilage zu liefern, vgl. Schwob, *Zugabe oder Quintessenz?*, S. 72f.

das Hauptthema wenig oder gar nicht, fokussiert und sequenziert vielmehr eines der Seitensatzmotive; sie überschreitet den Tonumfang von Mozarts Clavieren nicht und ist vor allen Dingen nicht zu lang¹⁴³. Das Problem mit diesen Regeln ist die Vermutung, dass sich Mozart daran wohl kaum selber gehalten und sie bei erster Gelegenheit, sprich bei einem neuen Klavierkonzert, gesprengt hätte. Gleich ob man sich an das Regelwerk hält oder dagegen verstößt, handelt man „un-mozartisch“.

Viele in Aufnahmen gehörte Kadenzen verletzen die genannten Gebote für stilechte Kadenz, insbesondere durch thematische Verarbeitung des Hauptthemas und durch eine Ausdehnung von über zwei Minuten. Einer der unerschrockensten Spätromantiker in Mozart-Kadenz ist Géza Anda in der ersten Gesamtaufnahme aller Mozart-Klavierkonzerte mit der Camerata Academica in den 1960er Jahren; entweder kennt er keine Angst vor Stilbrüchen, oder er sieht sie erst gar nicht. Leider hat er offenbar keine Haydn-Konzerte aufgenommen, so dass wir um einen Vergleich kommen.

Um statistisches Vergleichsmaterial zu erhalten, wurden die ersten Sätze von verschiedenen Klavierkonzerten Mozarts in 55 Aufnahmen vermessen (darunter 21 Aufnahmen von KV 491, sieben Aufnahmen von KV 537 und 19 Aufnahmen von KV 595): Im Durchschnitt sind Kadenz etwas über eineinhalb Minuten lang und haben an der Dauer des gesamten Satzes einen Anteil von 10 bis 12,5 Prozent. Daran ändert sich nicht allzu viel, wenn man alle Aufnahmen, in denen Mozarts 38taktige originale Kadenz zu KV 595 gespielt werden, aus der Stichprobe entfernt.

Die Kadenz zum c-Moll-Klavierkonzert KV 491 sind im Mittel erkennbar länger als die der im Vergleich berücksichtigten Dur-Konzerte. Ungewöhnlich lange Kadenz im ersten Satz von KV 491 spielen beispielsweise Glenn Gould (1961, mit Walter Susskind, ungekürzte Kadenz von J. N. Hummel, 2 min. 28 sek. bzw. 17 %), Christian Zacharias (ca. 2003, 2 min. 15 sek. bzw. 16 %) und vor allem Martin Stadtfeld (2005, mit Bruno Weil, 2 min. 56 sek. bzw. 20 %). Zu kurzen Kadenz tendieren Jos van Immerseel (1990–1991, z.B. KV 503, erster Satz, 54 sek. bzw. 6 %), Rudolf Buchbinder (ca. 2004, z.B. KV 537, erster Satz, 56 sek. bzw. 7 %) und Ronald Brautigam (2010, erster Satz, mit Michael Alexander Willens, 45 sek.).

¹⁴³ Vgl. die knapp und eher normativ definierten Regeln bei Regina Rollett, Kadenz zu Mozarts Klavierkonzert KV 491/1. Übertragungen – Untersuchungen – Kritik, Dipl.-Arb., Univ. Salzburg, 2004, Bd. 1, S. 239–242; differenzierter bei: Eva Badura-Skoda und Paul Badura-Skoda, Mozart-Interpretation, Wien und Stuttgart: Eduard Wancura 1957, Kapitel „Kadenz und Eingänge“, S. 214–239.

Unter Berücksichtigung der gesamten Spieldauer sind Solokadenzen zu Haydns D-Dur-Clavierkonzert keineswegs kürzer: In den 23 hier ausgewerteten Aufnahmen ist die Kadenz im ersten Satz statistisch durchschnittlich 1 min. 0 sek. lang, das sind etwa 13 Prozent der Länge des gesamten Satzes. Mit 1 min. 44 sek. kadenziert Arturo Benedetti Michelangeli (mit Stoutz, 1975) mit Abstand am längsten und benötigt dafür mehr als ein Fünftel der Dauer des gesamten Satzes. Die ansonsten längsten Kadenzen (Tachezi / Harnoncourt 1988, Schornsheim / Utiger 2008) sind fast um ein Viertel kürzer.

Das Gegenteil hört man bei Edwin Fischer (1942), der statt einer Kadenz in knapp 5 Sekunden einen normalen Eingang spielt, und Brautigam (2003, mit Mortensen) mit einer Minimal-Kadenz in 25 Sekunden (dazu gleich mehr). Die kürzeste „reguläre“ Kadenz ist zugleich die irregulärste: Oliver Schnyder spielt (2011, mit Watkinson) in 36 Sekunden ein von Daniel Schnyder komponiertes, fetziges, vielschichtiges, metrisch komplexes, tonal schwebendes Intermezzo, das mit der Vorstellung, eine Kadenz müsse in irgendeiner Weise „stilecht“ sein, gründlich aufräumt und doch fast traditionell auf einem Triller in der Dominante endet. Ein so „schräges“ Beispiel ist selbst bei Mozarts Klavierkonzerten selten anzutreffen¹⁴⁴. Insgesamt kann, wenn man die Sonderfälle Fischer und Brautigam außer Acht lässt, für den untersuchten Zeitraum mit größter Vorsicht von einer Tendenz zu kürzer werdenden Kadenzen gesprochen werden (Abb. 14).

Für Haydns Clavierkonzerte Hob.XVIII:3, XVIII:4 und XVIII:11 gibt es keine Original-Kadenzen. Die Haydn-Gesamtausgabe druckt im Anhang einige „Kadenzen aus Haydns Zeit“ ab, auch zum D-Dur-Konzert. Einige dieser Beispiele kommen ganz ohne thematischen Zusammenhang

¹⁴⁴ Vgl. aber die metrische freie, freitonale Kadenz von Artur Schnabel zu KV 491, gedruckt als: Artur Schnabel, *Cadenzas to W.A. Mozart Piano Concertos K. 467, K. 482, K. 491, K. 503*, New York und Hamburg: peermusic 2016; von Schnabel selbst gespielt in der Studio-Aufnahme mit dem Philharmonia Orchestra / Walter Susskind 1948, EMI Records mono EX 29 0072 3 (The HMV Treasury). Vgl. außerdem die „Cadenza“ von Gilles Apap zu Mozarts G-Dur-Violinkonzert KV 216 im populären youtube-Video auf www.youtube.com/watch?v=VmjGDBWZZFw (04.09.2015) (Upload 2006); vgl. dazu auch www.youtube.com/watch?v=gs1HW2w203Y (04.09.2015) und www.youtube.com/watch?v=e4NaTLp4n5c (04.09.2015). Bei den Klavierkonzerten ist auch Christian Zacharias ein Grenzgänger: in einem Fall (KV 491, ca. 2003 mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne, MDG 340 1900-2) setzt er beispielsweise solistische Holzbläser aus dem Orchester ein, in einem anderen (KV 466, 1989 mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und David Zinman, EMI Classics 50999 0 87101 2 3) lässt er ein orchestrales Zitat aus dem „Don Giovanni“ KV 527 in einer verfremdeten Tonaufnahme einspielen.

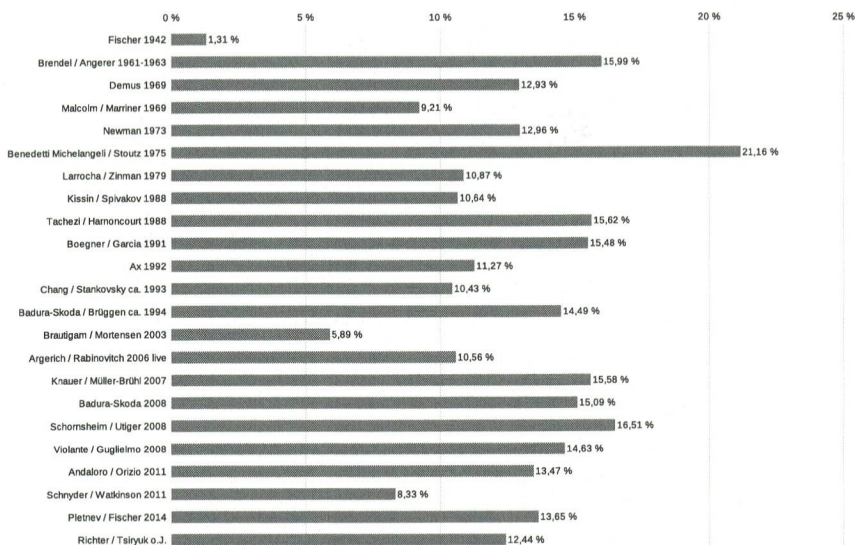


Abbildung 14: Kadenzen zu Joseph Haydn, Clavierkonzert Hob.XVIII:11, 1. Satz, in T. 240: Anteil der Länge der gespielten Kadenz im Verhältnis zum ganzen Satz (einschließlich Kadenz) in Prozent.

mit dem Konzert aus, andere strapazieren ein Fragment aus dem Hauptthema (vor allem d²–d²–a²). Dies ist ein Unterschied zu den von Mozart favorisierten Seitenthemen, doch sind es wie erwähnt keine Originale von Haydn. Eine dieser zeitgenössischen Varianten, die im Gestus einer Kadenz beginnt und nach nur 13 Takten als Eingang endet, greift Ronald Brautigam (2003, mit Mortensen) kreativ auf¹⁴⁵, eine etwas ausführlichere spielt Jolanda Violante (2008, mit Guglielmo) nahezu wörtlich¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Sie ist in der Gesamtausgabe (JHW XV/2), S. 162, als „Nr. 5“ gezählt und mit „Aus der Abschrift Brüssel“ überschrieben. Brautigam lässt die aufsteigende Tonleiter im Auftakt weg und beginnt mit dem 2. Takt; ab T. 7 weicht er von der Vorlage harmonisch durch Alteration des b zu h ab, spielt statt der in T. 10–11 notierten ab- und aufsteigenden Tonleiter eine etwas komplexere Passage und verwendet als Vorspiel zum beschließenden Triller statt der Viertelnoten-Kette der Vorlage eine ähnliche Figur mit Vorhaltnoten: spielfreudige, stilistisch gut vertretbare Varianten der eher schlichten zeitgenössischen Kadenz.

¹⁴⁶ Es ist die ca. 22 Takte lange „Nr. 6“, „Aus der Abschrift Kremsier“ aus der Gesamtausgabe (JHW XV/2), S. 163; Violante modifiziert nur den einleitenden chromatischen Aufstieg durch versetzte Oktavierungen.

Sehr auffällig ist die Dominanz einer Standard-Kadenz, die von neun der 22 Solistinnen und Solisten gewählt wird (Demus 1969, Malcolm / Mariner 1969, Larrocha / Zinman 1979, Kissin / Spivakov 1988, Boegner / García 1991, Ax 1992, Argerich / Rabinovitch 2006, Knauer / Müller-Brühl 2007, Andaloro / Orizio 2011). In Analogie zu Mozart könnte man annehmen, dass es sich um eine Original-Kadenz handelt; sie fehlt aber im Notentext des von Horst Walter und Bettina Wackernagel 1983 herausgegebenen Bandes der Haydn-Gesamtausgabe und ist dort auch nicht unter den „Kadenzen aus Haydns Zeit“ zu finden.

Tatsächlich wurde sie eine Zeitlang als Original-Kadenz Haydns deklariert. Robert Teichmüller schreibt in den Vorbemerkungen seiner 1931 erstmals erschienenen Ausgabe des Konzerts, die diese Kadenz enthält:

Die in den Sätzen eingefügten Kadenzen sind angeblich von Haydn und werden an dieser Stelle erstmalig veröffentlicht. Die ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘, Wien, in deren Besitz sich die Originalmanuskripte der Kadenzen befinden, stellte dieselben liebenswürdigerweise zur Verfügung¹⁴⁷.

Im Wort „angeblich“ klingt Skepsis an; dies führte wohl zur editorischen Entscheidung, im Anhang (in herausnehmbaren Heften) weitere angeblich von Haydn stammende Kadenzen zum 1. und 2. Satz und außerdem noch Kadenzen von Bernhard Sekles, wiederum zum 1. und 2. Satz, abzudrucken.

Spätere Nachdrucke und Neustiche dieser Peters-Ausgabe übernahmen die erste, von Teichmüller an Ort und Stelle gedruckte Kadenz ohne die von ihm geäußerten Vorbehalte¹⁴⁸; in der von Kurt Soldan edierten, bis heute nachgedruckten Ausgabe der Eulenburg-Taschenpartituren wird sie am Titelblatt als authentisch ausgegeben und steht ohne Quellennachweis im Anhang¹⁴⁹. In der Folge sahen viele Solistinnen und Solisten diese Kadenz offenbar als gültigen Notentext, an dem kein Zweifel bestehen kann, an und spielten sie mehr oder weniger wörtlich – trotz aller stilistischer Unstimmigkeiten, denn sie besteht zu großen Teilen aus Zweiunddreißig-

¹⁴⁷ Joseph Haydn, Konzert in D-Dur für Cembalo (Klavier) und Orchester, Mit Begleitung eines zweiten Klaviers und Original-Kadenzen hrsg. von Robert Teichmüller, Kadenzen von Bernhard Sekles im Anhang II, Leipzig 1931 (Edition Peters 4353) (Pl.-Nr. 10868), Vorbemerkung S. [1].

¹⁴⁸ In Fotokopie hat der Verfasser auch Ausgaben gesehen, in denen die an Ort und Stelle stehende Kadenz mit „Cadenza (Haydn)“ überschrieben war.

¹⁴⁹ Joseph Haydn, Concerto D major for pianoforte and orchestra, With the Composer's cadenzas, Revised and with a foreword by Kurt Soldan (Edition Eulenburg 791) (E.E. 6006), London ca. 1956.

stelpassagen und dürfte eher von einem „brillanten“ Klavierspieler als von einem substanziell denkenden Komponisten stammen. Einige taten es sogar noch Jahrzehnte, nachdem die Haydn-Gesamtausgabe den angeblichen Haydn-Notentext in eine Fußnote zum Vorwort „abgeschoben“ hatte:

Die schon länger bekannten zehn angeblich von Haydn stammenden Kadenzten in einer Sammlung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien beschränken sich dagegen fast nur auf Laufwerk, Arpeggien und figurative Allgemeinplätze. Sie sind schon deswegen zweifelhaft, weil sie sich Haydns Konzerten kaum zuordnen lassen¹⁵⁰.

Eine Kadenz, die nicht von Haydn und nicht stilecht ist, zugleich aber keinen Bezug zur Solistin bzw. zum Solisten und deren Zeit herstellt, macht einen überflüssigen Eindruck: Ihres Sinns beraubt, verbleibt sie nur aus formalen Gründen. Allerdings haben die genannten Interpretinnen und Interpreten die Kadenz offenbar als „typisch Haydn“ akzeptiert und andere Möglichkeiten verworfen.

Eine weitere in Teichmüllers Ausgabe¹⁵¹ beigelegte und mit „Jos. Haydn“ überschriebene Kadenz dürfte stilistisch noch weniger mit Haydn zu tun haben. Sie ist überwiegend einstimmig (allerdings mit Melodielinien, die Zweistimmigkeit suggerieren) bzw. in Terzen gehalten und an der chromatischen Achtelkette zu Beginn gut zu erkennen. Im Konzert wirkt sie nicht nur durch das Fehlen gemeinsamer Motive, sondern auch durch ihren weltfremden, erst gelehrten, dann affektiven und schließlich dramatischen Gestus als Fremdkörper – allerdings kann so ein Kontrast durchaus reizvoll sein. Sie wird von Benedetti Michelangeli (1975, mit Stoutz, im besonders langsamen Tempo, daher die ungewöhnliche Länge), Pletnev (2014, mit Fischer) und Richter (o.J., mit Tsiryuk) gewählt.

In drei berücksichtigten Aufnahmen ist eine Kadenz von Paul Badura-Skoda zu hören: bei ihm selber (1994 mit Brüggens sowie 2005) und bei Brendel (1961–1963 mit Angerer). Da man sie gedruckt erwerben kann, erfreut sie sich einer gewissen Beliebtheit bei Studierenden wie Konzertierenden, und das nicht zu Unrecht: Ihr Verfasser bringt seine guten Kenntnisse von Haydns Klaviersonaten und des Stils der Zeit¹⁵² ein und arbeitet spielerisch

¹⁵⁰ Gesamtausgabe (JHW XV/2), Vorwort S. XII, Anm. 49 (zu S. X).

¹⁵¹ Teichmüller-Ausgabe (wie Anm. 147), Anhang II [Beilage im Schubert]: Zwei weitere angeblich von Haydn stammende Kadenzten zum Haydn-Klavier-Konzert D-Dur, Leipzig o.J. [1931].

¹⁵² Bewiesen u.a. durch eines der Initialwerke zur Aufführungspraxis: Eva Badura-Skoda / Paul Badura-Skoda, Mozart-Interpretation, Wien 1957.

mit verschiedenen Motiven aus dem Konzert, die mit Passagen aus Skalen verbunden werden. Der originelle Schluss mit einer fast stehenbleibenden Viertelnoten-Passage und einer Engführung des Hauptthemas verliert erst bei häufigem Hören seine Wirkung. Harmonisch entfernt sich die Kadenz nur wenig vom Ausgangspunkt, doch sollte man Modulationen in entfernte Welten eigentlich nicht erwarten, schließlich meidet Haydn sie auch im Konzert selbst.

In keiner Einspielung konnte ich die mit 79 Takten ungewöhnlich lange Kadenz von Bruno Hinze-Reinhold¹⁵³ oder die mit 34 Takten eher dem Usus entsprechende von Werner Creutzburg¹⁵⁴ hören. Erstere klänge in einer heutigen Aufführung oder Aufnahme nicht nur wegen ihrer Ausdehnung sehr „ahistorisch“. Sie beginnt im Tonfall des Konzerts (unter Zitierung des Überleitungsthemas zur Reprise), verwendet hauptsächlich dessen motivisches Material und moduliert viel. Nach G-Dur wird mit dem Hauptthema c-Moll erreicht und als Ausgangspunkt für eine dramatische Reise durch die Tonarten verwendet – man könnte fast glauben, in eine romantische Kadenz zu Mozarts c-Moll-Klavierkonzert KV 491 oder in die Durchführung einer Klaviersonate eines unbekannten Beethoven-Schülers geraten zu sein; doch wäre das Stück genau genommen bei einer Aufführung in „romantischer“ Tradition auf einem modernen Konzertflügel, wenn ohnehin keine historischen Verhältnisse zu erwarten sind, nicht unangemessen. Die im Anhang der gleichen Ausgabe wiedergegebene Kadenz von Werner Creutzburg ist nicht nur kürzer, sondern in ihrer Schlichtheit dem Werk angemessener: Sie harrt der Wiederentdeckung durch Solistinnen und Solisten, die keine eigene Kadenz spielen möchten.

Die ca. 26 Takte lange Kadenz von Sonja Gerlach, die in der Henle-Edition nach der Haydn-Gesamtausgabe für zwei Klaviere gleich an Ort und Stelle gesetzt ist¹⁵⁵, wurde in keiner mir bekannten Aufnahme gespielt – vielleicht, weil sie relativ neu ist (©-Jahr der Ausgabe ist 1998), denn gelehrte Langeweile oder musikphilologische Praxisferne kann man ihr nicht vorwerfen. Im Vorwort argumentiert Horst Walter als einer der Editoren des Notentexts, dass die „verschiedenen zeitgenössischen Kadenzen, die

¹⁵³ Vgl. Joseph Haydn, Konzert in D-Dur für Klavier mit Begleitung des Orchesters (Streichinstrumente, 2 Oboen und 2 Hörner), Mit teilweiser Benutzung der Ausgabe mit unterlegter zweiter Klavierstimme (als Ersatz der Orchesterbegleitung) von Eduard Mertke, neu bearbeitet und mit Kadenzen versehen von Bruno Hinze-Reinhold (Anhang: Kadenz von Werner Creutzburg), Leipzig 1930 (Steingraber Verlag Pl.-Nr. 2422); Kadenz an Ort und Stelle im Satz (S. 14–17).

¹⁵⁴ Vgl. ebenda im Anhang, S. 45ff.

¹⁵⁵ Vgl. Gesamtausgabe (JHW XV/2), S. 22f.

sich in einigen der Quellen als handschriftliche Zusätze finden (und mit Sicherheit nicht von Haydn stammen) [...] für heutige Aufführungszwecke [...] uns weniger geeignet“ erscheinen; sie „wurden daher im vorliegenden Klavierauszug durch einen – natürlich unverbindlichen – Versuch von Sonja Gerlach ersetzt“¹⁵⁶. Wie viele Vorbilder basiert dieser „Versuch“ im Wesentlichen auf dem aus dem 2. Takt des Hauptthemas abgespaltenen Quartmotiv, bleibt dabei aber den motivischen und harmonischen Mitteln der Haydn-Zeit und dem charmant-verspielten Stil des Konzerts treu. Akademisch gesucht wirkt allerdings das Schriftbild, das dem Taktstrich strikt einen Mensurstrich (zwischen den Systemen) vorzieht – auch in den vielen ganz klar im Viervierteltakt gehaltenen Teilen. Grund für dieses Schriftbild ist offenbar nicht die Assoziation mit freiem Phantasieren im Sinne Carl Philipp Emanuel Bachs (dem zufolge „in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet“¹⁵⁷), sondern dass die Taktstriche und ihre Zählung dem originalen Werk vorbehalten sind. Der Les- und Spielbarkeit hätten durchgezogene Taktstriche (in Kombination mit eingeklammerten Taktzahlen) gut getan¹⁵⁸.

Die Solistinnen und Solisten der verbleibenden Einspielungen verwenden offenbar eigene Solokadenzen, die durch die Vermeidung einer Publikation jeweils ein Unikat bleiben. Die eigenwilligste steht chronologisch am Anfang: Anthony Newman (1973 mit „friends“) liefert am Cembalo eine wilde Folge harmonischer Rückungen, die nur selten durch stark verfremdete Motive aus dem Konzert unterbrochen wird und sehr abrupt in den Schlusstriller mündet. Auch Herbert Tachezi (1988, mit Nikolaus Harnoncourt) beginnt mit kaum metrisierten Dreiklangszerlegungen in Form einer freien Fantasie, ihnen folgen aber bald eine „empfindsame“ Verarbeitung des Hauptthemas in B-Dur und das Thema aus Takt 91 in c-Moll, weitere modulierende Dreiklangs-Passagen und eine reizvolle Umkehrung des „Kurz-Lang-Kurz“-Motivs aus Takt 96, bevor in weiteren Passagen D-Dur

¹⁵⁶ Ebenda, Vorwort, S. II.

¹⁵⁷ Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten, [1. Ausgabe] Berlin 1753 und 1762, Faksimile-Reprint hrsg. von Wolfgang Horn, Kassel u.a. 1994, Bd. 2, 41. Capitel, S. 326.

¹⁵⁸ Weitere gedruckte und ungedruckte Kadenzen, die in den berücksichtigten Aufnahmen nicht vertreten sind, sollen hier nicht mehr besprochen werden, mit Ausnahme eines Hinweises: Ernst Krenek schrieb Kadenzen W.o.O. 67 zu Hob.XVIII:11 für Eduard Erdmann, der sie 1923 in Winterthur aufführte, vgl. Ernst Krenek – Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941), hrsg. von Claudia Maurer Zenck unter Mitarbeit von Rainer Nonnenmann, Teil I, Köln, Weimar, Wien 2010, Kommentar zu Nr. 78 (Brief von Krenek an Rothe vom 21.2.1924), S. 86, Anm. 3.

wieder erreicht wird und ein Triller auf der Dominante den Einschub abschließen kann. Diese Kadenz erinnert weniger an Joseph Haydn als an Carl Philipp Emanuel Bach, was zur von Tachezi und Harnoncourt gewählten Interpretation des Konzerts passt. Christine Schornsheim (2008, mit Mary Utiger) geht vom Hauptthema aus und lässt sich dabei offenbar von den zeitgenössischen Kadenz im Anhang der Gesamtausgabe inspirieren; nur ist ihre Variante mit rund 40 Takten wesentlich ausgedehnter als die dort abgedruckten Beispiele und umfasst zwei metrisch freie Passagen mit Tonleitern – insgesamt eine dem Werk sehr angemessene Lösung. Oliver Schnyders Wagnis einer „modernen“ Kadenz wurde schon zu Beginn des Kapitels gewürdigt.

Wie es scheint, haben die zwei Haydn untergeschobenen Kadenz eine eigene kreative Beschäftigung vieler Solistinnen und Solisten erfolgreich verhindert. Es stellt sich die Frage, warum eigene Kadenz bei Mozart viel gebräuchlicher sind – wegen der Erwartungshaltung des Publikums, aus Mangel an akzeptablen gedruckten Kadenz oder infolge des größeren Respekts vor Mozart als Konzertkomponisten? Vielleicht ist es auch die stärkere Identifikation mit dem Solisten Mozart, der seine Konzerte selber vortrug und dabei mutmaßlich seine Fähigkeiten als Improvisator nutzte.

Außerdem liegt die Frage nahe, ob und warum eine Kadenz „stilecht“ sein muss. Sie ist der Beitrag der Interpretin bzw. des Interpreten und spannt eine Brücke zwischen seiner Gegenwart und dem Werk. Neben Virtuosität, die hier nicht fehl am Platz ist, enthält sie auch einen Kommentar der aufführenden Künstlerinnen und Künstler zum Werk – wie ein extemporierender Nestroy-Darsteller. Kadenz, die stilistisch Haydns oder Mozarts angenommene Grenzen überschreiten, sind also nicht von vornherein abzulehnen, sofern sie auf ihre eigene Weise ansprechend sind und der Solistin bzw. dem Solisten gerecht werden.

Frage der Leitung

Viereinhalb Methoden zur Ensembleleitung liegen bei einem Clavierkonzert auf der Hand:

- durch eine Dirigentin bzw. einen Dirigenten, die bzw. der die Hände oder vielleicht einen Taktstock schwingt, selber aber kein Instrument spielt;
- durch die Konzertmeisterin bzw. den Konzertmeister an der Violine (bzw. im Prinzip durch jedes andere Ensemblemitglied vom Instrument aus);

- durch die Solistin bzw. den Solisten, die bzw. der bei längeren Tutti (ev. stehend) dirigiert
 - oder aber mit der linken Hand die Basslinie spielt und mit der rechten gestisch leitet (eine selten diskutierte Methode)
- oder durch die Solistin bzw. den Solisten, indem sie bzw. er Generalbassakkorde spielt.

Letzteres scheint die Methode der Haydn- und Mozart-Zeit gewesen zu sein, obwohl es einen auffälligen Mangel an Quellen und Studien dazu gibt¹⁵⁹. Stabdirigenten gab es im 18. Jahrhundert nur in sehr speziellen Situationen (in der Kirche, dort allerdings eher mit einer Notenrolle als mit einem Stab, und in der Pariser Opéra). Mozart schrieb die meisten Konzerte für den Eigenbedarf; es ist schwer vorstellbar, dass er jemandem anderen die Tempowahl überließ, während er am Klavier saß. Und wenn beispielsweise eine seiner Schülerinnen spielte, ist es denkbar, dass Mozart das Orchester als Konzertmeister „anführte“ – die geigerische Qualifikation dafür besaß er¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Zum Thema Ensembleleitung im Clavierkonzert scheint es keine spezielle Literatur zu geben, zur Ensembleleitung allgemein hingegen schon, vgl. z.B. Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens* (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 10), Leipzig 1913, Kap. V Taktschlagen und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert, S. 117–253, insbes. S. 170–173; Adam Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century*, New York 1969 (übernimmt von Schünemann das Konzept der Doppeldirektion); Peter Gülke: Art. Dirigieren, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a., Sachteil Bd. 2 (1995), Sp. 1257–1273, hier Sp. 1261f.; Thomas Drescher, *Dirigieren als Kunst. Zu den Anfängen der neuzeitlichen Orchesterleitung bei I. F. K. Amold (1806)*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXIV* (2000) (Schwerpunkt: Dirigieren), S. 71–90; Jeremy Siepmann, *The history of direction and conducting*, in: *The Cambridge Companion to the Orchestra*, ed. by Colin Lawson (Cambridge Companions to Music), Cambridge 2003, S. 112–125; Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005, zugl. Diss., Univ. Freiburg, 2002, insbes. Kapitel IV.3. *Dirigieren der Orchestermusiker*, S. 329–354; Kai Köpp, *Komponierende Kapellmeister und dirigierende Konzertmeister: Zur Vorgeschichte des „interpretierenden Dirigenten“*, in: Julian Caskel, Hartmut Klein (Hrsg.), *Handbuch Dirigenten. 250 Porträts*, Kassel u.a.: Bärenreiter, [Stuttgart] 2015, S. 19–25 (widerspricht dem Konzept der Doppeldirektion); Rainer J. Schwob, *Joseph Haydn, Johann Friedrich Reichardt und Wolfgang Amadeus Mozart als Leiter musikalischer Ensembles*, in: *Komponieren & Dirigieren*, hrsg. von Alexander Drčar und Wolfgang Gratzner (Rombach Wissenschaften – Reihe klang-reden 16), Freiburg i. Br., Berlin und Wien 2017, S. 43–73.

¹⁶⁰ Vgl. Schwob, *Haydn, Reichardt und Mozart als Leiter musikalischer Ensembles*, S. 60–64.

Da man nicht weiß, für wen Haydn das D-Dur-Konzert geschrieben hat, bestehen bei ihm die gleichen Unsicherheiten. War er nicht selber der Solist, wird er wohl als Konzertmeister „angeführt“ haben, wie er es offenbar auch in Symphonien in Eszterház und Eisenstadt machte¹⁶¹.

Die meisten hier herangezogenen Aufnahmen von Haydns D-Dur-Clavierkonzert und von Mozarts Klavierkonzerten wurden mit einem Dirigenten bzw. einer Dirigentin gemacht. Dies betrifft auch die Einspielungen in historisierender Aufführungspraxis! Die Gründe dafür sind vielfältig und umfassen beispielsweise die mangelnde Qualifikation vieler Pianistinnen und Pianisten zum Dirigieren oder die Probenökonomie; meist stehen am Konzertprogramm neben dem Solokonzert weitere Werke, die ohnehin ein Dirigat erfordern. Nicht zuletzt fehlt die Dirigentin bzw. der Dirigent am ehesten in Studio-Gesamtaufnahmen, bei denen sie bzw. er eben nicht für die Leitung anderer Werke anwesend ist. Außerdem scharen sich gerade aufführungspraktische Ensembles oft um eine Integrationsfigur, wobei diese Person schon aus Marketing-Gründen nicht fernbleiben kann.

Die Leitung vom Instrument ist daher bislang kein Merkmal „historischer“ bzw. historisierender Aufführungspraxis. Bei Mozart gibt es dazu eine lange Tradition, in der unter vielen anderen Géza Anda in den 1960ern (erste Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte), Murray Perahia 1976 und 1984, Jos van Immerseel 1991, Piotr Anderszewski 2001, Rudolf Buchbinder mit den Wiener Symphonikern ca. 2004, Pierre-Laurent Aimard 2005 sowie Maurizio Pollini mit den Wiener Philharmonikern 2007 stehen¹⁶². Mit Immer-

¹⁶¹ Vgl. Nachtrag zum Verzeichniß der besten Kapellen deutscher Höfe, [...] Fürstlich Esterházsische Kapelle zu Esterházy in Ungarn, in: [Johann Nikolaus Forkel], *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, Leipzig [1784], S. 100f., hier S. 101: „Direktor und Kapellmeister. Joseph Hayden. Spielt zugleich die erste Violine“; vgl. Andreas Friesenhagen, *Über Tonträger und Texttreue. Zur Entwicklung der historischen Aufführungspraxis bei Haydns Sinfonien*, in: *Concerto. Das Magazin für Alte Musik* Nr. 225 (April / Mai 2009), S. 29–32, hier S. 31.

¹⁶² Paul Badura-Skoda, Vienna Konzerthaus Orchestra (Aufnahme 1957): Westminster Hi-Fi XWN 18662 (KV 459, KV 491); Géza Anda, Camerata Academica des Salzburger Mozarteums (Aufnahme 1966): 8 CD, (P) 1967 Polydor Int., Deutsche Grammophon 469 517-2 (Gesamtaufnahme); Murray Perahia, English Chamber Orchestra (Aufnahmen 1976, 1984): 1 CD, (P) 1978, 1984 (C) 1999 Sony Music Entertainment / Sony Classical SMK 0641282000 (KV 382, KV 386, KV 476, KV 488, KV 49); Jos van Immerseel, Orchestra Anima Eterna (Aufnahme 1991): 10 CD, (P) (C) 1991 Channel Classics Records BV, Royal Belge CCS 2691 (Gesamtaufnahme); Piotr Anderszewski, Sinfonia Varsovia (Aufnahme 2001): 1 CD, (P) (C) 2002 EMI Records / Virgin Classics 7243 5 45504 2 3 (KV 467, KV 491); Rudolf Buchbinder, Wiener Symphoniker (Aufnahme o. J.): 9 CD, (P) (C) 2004 Profil Medien, 9 CD, Calig Classics CD PH 04009 / UPC; Pierre-Laurent

seel ist nur ein expliziter Vertreter der historisierenden Aufführungspraxis dabei. Hingegen vertrauten Hammerklavier-Experten wie Malcolm Bilson in den 1980ern oder Ronald Brautigam 2010 auf Dirigenten wie John Eliot Gardiner bzw. Michael Alexander Willens.

Bei Haydn gibt es vergleichsweise viele Beispiele für den Verzicht auf einen eigenen Dirigenten. Schon Edwin Fischer scheint im D-Dur-Konzert die Wiener Philharmoniker vom Instrument aus geleitet zu haben¹⁶³, so wie nach ihm Jörg Demus 1969 das Collegium Aureum, Emanuel Ax 1992 das Franz Liszt Chamber Orchestra und Paul Badura-Skoda 2008 den Wiener Concertverein. Letzterer Pianist spielt den Generalbass akkordisch mit, wie man an lauten Tutti-Stellen gut hören kann. Demus spielt möglicherweise gelegentlich die Basslinie mit (er hätte dann immer noch die rechte Hand zum Dirigieren). Ax schweigt als Pianist im Tutti und dürfte folglich visuell dirigieren.

Eine aus heutiger Sicht kuriose Lösung wählt Anthony Newman im Jahr 1973: Laut Plattencover (Vorderseite) spielt und dirigiert er („Anthony Newman plays and conducts Bach Concerto In D Minor, Haydn Concerto In D Major, Anthony Newman and Friends“), dazu ist ein Continuo-Spieler (Edward Brewer) angegeben, und tatsächlich ist Cembalo-Continuo auch in den orchesterbegleiteten Passagen des Solisten herauszuhören. Das minimale Ensemble mit einfach besetzten Streichern wird offenbar von einem zweiten Cembalo mit intensivem Generalbassspiel gestützt. Newman versteht unter „conduct[ing]“ also nicht Generalbassspiel, sondern visuelles Dirigieren mit Händen oder Kopf oder eine allgemeine Leitungsfunktion.

Die Frage, ob Generalbass-Spiel im Tutti klanglich vertretbar ist, wurde schon vor Jahrzehnten gestellt¹⁶⁴ und wird auch heute noch diskutiert¹⁶⁵. Gegenüber der Symphonie kommt beim Clavierkonzert noch hinzu, dass

Aimard, Chamber Orchestra of Europe (Aufnahme 2005): 1 CD, (P) (C) 2005 Warner Music, Warner Classics 2564 62259-2; Maurizio Pollini, Wiener Philharmoniker (Aufnahme 2007): 1 CD, (P) (C) Deutsche Grammophon 477 7167.

¹⁶³ Vgl. H. C. Robbins Landon, Haydn on record 2: Concertos and other instrumental music, in: *Early Music* 10. Jg., Nr. 4 (October 1982), S. 505.

¹⁶⁴ Vgl. Eva Badura-Skoda, Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien 1957, Kap. „Generalbass-Spiel“, S. 198–213; vgl. Horst Heussner, *Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, Salzburg 1968, S. 165–175.

¹⁶⁵ Vgl. „Kennzeichen des Genies sind Naivität und Ironie“. Alfred Brendel und Andreas Staier im Gespräch [03.07. 2000, London, Redaktion: Christian Müller], in: CD-Booklet zu [W.A.] Mozart Piano Concertos Nos. 18&19 [KV 456, KV 459], Andreas Staier (Hammerklavier und Leitung), Concerto Köln (Aufnahme 2000): (P) (C) 2000 Teldec Classics International 8573-80676-2 (Das Alte Werk), S. 10–14.

ein Solist, der im Tutti mitspielt, den Kontrast zum Solo und damit seine eigene Rolle reduziert. Die Frage müsste allerdings nicht heißen, ob der Solist mitspielen, sondern ob er das Ensemble führen soll – so dass er ordnend in Metrum und Rhythmus eingreift, je nach Situation vorausseilt oder verzögert, die Qualität seiner Akkorde und Zerlegungen an die Aufgabe der Leitung anpasst. Dies unterscheidet sich vom rein begleitenden Generalbassspiel.

Der Solist des 18. Jahrhunderts kann sich nicht als Gegenpart zum Ensemble präsentieren, weil er dessen Teil ist und es selber anführt. Das ist eine musikalisch völlig andere Situation als die des späten 19. und 20. Jahrhunderts, in der sich eine Pianistin bzw. ein Pianist während des Tutti auf den Einsatz konzentrieren kann und schon beim ersten Solo gerne klar stellt, dass sie bzw. er mit dem vom Dirigenten gewählten Tempo nicht gänzlich einverstanden ist. Dieses nahezu traditionelle Rollenspiel ist bei Solistinnen und Solisten in Leitungsfunktion unglaublich. Noch kontraproduktiver wäre für sie das Zurückbleiben, das Kokettieren mit dem Zögern – stets müssen sie sicheren Schrittes vorangehen. Eingehende Studien zu diesem Thema, das auch soziologische Phänomene umfasst, fehlen bislang.

Auf ein Generalbassinstrument ohne Führungsfunktion, also zur blanken Begleitung, sollte man bei Haydn und Mozart in Clavierkonzerten ebenso wie in Symphonien wohl besser verzichten – es stört nicht nur klanglich, sondern vor allem durch seine Funktionslosigkeit. Hingegen ist es sinnvoll, wenn in der historisierenden Aufführungspraxis weiterhin Versuche zur Leitung vom Instrument, sei es mit der rechten Hand dirigierend, sei es mit Generalspiel, gemacht werden. Eine derartige Entwicklung kann man in Konzerten ohnehin beobachten, auch wenn sie sich in Aufnahmen noch nicht als Trend zu erkennen gibt. Und wenn beispielsweise Arturo Benedetti Michelangeli den dritten Satz des D-Dur-Konzerts mit dem Züricher Kammerorchester spielt, scheint der Dirigent Edmond de Stoutz ohnehin nichts mehr zu sagen zu haben.

FAZIT

Es ist Zeit, zur eingangs gestellten Frage zurückzukehren: Warum hat Haydn viel weniger Konzerte als Mozart geschrieben, und warum wurden sie in seiner Um- und Nachwelt so viel weniger beachtet?

Während Mozart die Klavierkonzerte vor allem in der Wiener Zeit für eigene und fremde Akademien, für sich selber und für Schülerinnen benötigte, hatte Haydn in Eszterház und Eisenstadt wohl wesentlich weniger Bedarf für virtuose Konzerte. Dass er immer weniger davon schrieb, muss

also nicht zwingendermaßen mit einer persönlichen Abneigung gegenüber der Gattung zusammenhängen. Auch Mozart schrieb in Wien keine Violinkonzerte mehr, weil sich keine Gelegenheit dazu ergab. Eine Spekulation: Hätte er 1791 statt des Klarinettenisten Anton Paul Stadler einen ähnlich herausragenden Geiger gekannt, hätte er uns vielleicht statt des Klarinettenkonzerts KV 622 ein vergleichbares Violinkonzert hinterlassen.

Mit der steigenden Anzahl an Amateurinnen, Amateuren und Wunderkindern, die keine eigenen Konzerte spielten, ergab sich in den 1780er und 1790er Jahren ein neuer Markt für gedruckte Klavierkonzerte, den Mozart (trotz des Versuchs mit den in handschriftlichen Kopien angebotenen Konzerten KV 413 bis 415)¹⁶⁶ nicht konsequent nutzte – seine Verleger und später seine Witwe¹⁶⁷ erkannten dieses Potential aber bald. Hatte Haydn sein D-Dur-Clavierkonzert vielleicht bereits für den Druck geschrieben, so wie er auch bei der Komposition von Streichquartetten und Symphonien in der Regel bereits an die Drucklegung dachte?

Viele Konzerte Haydns werden wohl nie die Bekanntheit der Beiträge Mozarts erreichen. Trotzdem sollte man ihn für diese Gattung nicht abschreiben: Die „Tomasini“-Violinkonzerte erfreuen sich ebenso wie die erst im 20. Jahrhundert wieder aufgetauchten beiden Cellokonzerte zunehmender Beliebtheit, das Klappentrompeten-Konzert Hob.VIIe:1 ist häufig zu hören, und das charmante D-Dur-Clavierkonzert Hob.XVIII:11 ist längst in aller Ohren.

Vielleicht sollte man daher in der Musikwissenschaft nicht pauschal davon ausgehen, dass Konzerte keine Stärke Haydns sind. Viele praktische Interpretinnen und Interpreten haben längst das Gegenteil bewiesen. Eine Trendwende und eine Neubewertung seines Konzertschaffens sind möglich und fällig.

¹⁶⁶ Vgl. [W.A. Mozart], *Musikalische Anzeige*, wie Anm. 91.

¹⁶⁷ Vgl. Constanze Mozart: *Musikalische Ankündigung* [Subskriptionsaufruf für den Druck des Konzerts für Klavier und Orchester in C-Dur KV 503], in: *Journal des Luxus und der Moden* 11. Jg. (1796), Januar, *Intelligenz-Blatt*, S. VIII–IX.

