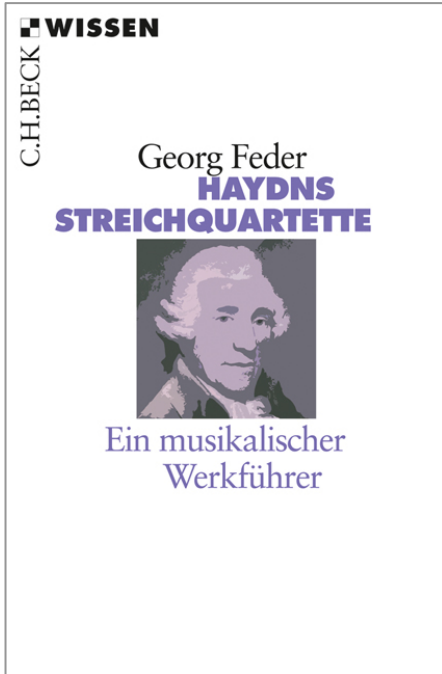


Unverkäufliche Leseprobe



Georg Feder
Haydns Streichquartette
Ein musikalischer Werkführer
2. Auflage 2010

126 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-60671-7

1. Einleitung

a) Das Streichquartett

Das Streichquartett ist „die edelste Formgattung nicht nur der Kammermusik, zu der es speciell gehört, sondern der Instrumentalmusik überhaupt“ und wurde „von jeher als die keuscheste, edelste Musikgattung betrachtet, die vorzugsweise den Sinn für die Tonkunst hebt, bildet, verfeinert und mit den kleinsten Mitteln das Höchste leistet.“¹ So und ähnlich lauten die Urteile über eine Art von Kompositionen, die Joseph Haydn ins Leben gerufen und deren Aufstieg er begründet hat. Mit ihrer dem Wesen der Harmonie optimal entsprechenden Vierstimmigkeit, die stellenweise zur Drei-, Zwei- und Einstimmigkeit verringert oder durch Doppelgriffe erweitert werden kann, und mit ihrem homogenen und zugleich äußerst wandlungsfähigen Klangkörper fordert sie jeden Komponisten zu höchsten Leistungen heraus. Vier einander ähnliche Streichinstrumente in solistischer Besetzung – zwei Violinen, eine Bratsche, ein Violoncello – bilden den gesamten Apparat. Sie können das tief Emotionale der menschlichen Stimme nicht ersetzen, ihm aber mit ihrem gleichmäßigen oder an- und abschwellenden, einfachen oder mit Vibrato gespielten Ton nacheifern. Sie sind der genauesten Intonation und beweglichsten Stimmführung fähig und stellen dem Komponisten fast das gesamte Tonreich vom C der tiefsten Saite des Violoncellos bis in die höchsten Lagen der Violine zur Verfügung. Sie ermöglichen ihm aber nur geringe Abwechslung in der Klangfarbe. Der Streichquartettkomponist muß auf die sanften, schneidenden, schmetternden oder schwelgenden Klänge der Blasinstrumente, den Donner der Pauken und den aufreizenden Lärm der Trommeln, Becken, Triangel verzichten. Seine „Klangfarbendramaturgie“² beschränkt sich

¹ So der Musiklexikograph Arrey v. Dommer 1865 bzw. der Haydn-Biograph Carl Ferdinand Pohl 1875.

² Siegfried Wiesel in: Haydn-Studien, V (München 1982), 16 ff.

darauf, die Verschiedenheit der engen und weiten Lage des Satzes und des hohen und tiefen Registers der Instrumente zu nutzen und denselben musikalischen Gedanken bald von diesem, bald von jenem Spieler mit seiner besonderen Tongebung vortragen zu lassen. Hinzu kommt die Fähigkeit der Streichinstrumente zu differenziertem Vortrag. Diese Differenzierung betrifft neben der Dynamik in ihrer Abstufung vom Pianissimo zum Fortissimo vor allem das Tempo vom Largo bis zum Presto, die Artikulation (Legato, Non legato, Staccato, Portato, Portamento, Glissando), die Klangfarbe der leeren und gegriffenen, ungedämpften oder gedämpften Saiten (con sordino) und des Lagenspiels auf einer bestimmten, z.B. der G-Saite (sopra una corda), das einstimmige Spiel und die Doppelgrifftechnik, die gestrichene und gezupfte Spielweise (pizzicato). Aber primär ist der Quartettkomponist angewiesen auf das, was an der Musik das Musikalischste ist: Melodie, Rhythmus, Harmonie, Kontrapunkt.

Schon vor Haydn wurde Kammermusik gelegentlich mit einem Gespräch verglichen. Seit seinen Quartetten Op. 1 und 2, die 1764 bzw. 1766 in den französischen Erstausgaben als „Simphonies ou Quatuors *dialogués*“ erschienen, meinte dieser Vergleich besonders das Streichquartett. Meist wird für diesen Topos Goethe zitiert, der seinem Musikerfreund Carl Friedrich Zelter in Berlin am 9. November 1829 über Streichquartett-Darbietungen schrieb: „Diese Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumental-Musik das Verständlichste, man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Discursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.“ Jedoch treten bei diesem Gespräch nicht alle Beteiligten in gleichem Maße hervor. Mehr einem Konstrukt als einem wirklichen Quartett entspricht die gängige Behauptung: „Alle Stimmen desselben sind Hauptstimmen, jede derselben an der Durchführung der Tongedanken gleich der andern betheilig.“³ Mit Recht schreibt der Rudolstädter Kammermusiker Heinrich

³ A. v. Dommer: Musikalisches Lexicon (Heidelberg 1865), 804.

Christoph Koch schon 1793 in seiner *Anleitung zur Composition* (III, 326), daß das Quartett, wäre völlige Gleichberechtigung der Stimmen das Ziel, nach Art der Fuge behandelt werden müsse; das moderne Quartett sei aber in der „galanten“ Schreibart, nicht in der gelehrten gesetzt, und so müsse man sich damit begnügen, daß die vier Stimmen wechselweise herrschten. Das ist in Haydns Quartetten seit Op. 20 in vielen Sätzen der Fall; in den wenigen Fugen und den etwas häufigeren Fugato-Abschnitten besteht sogar simultane Unabhängigkeit. Aber sonst herrscht die Diskantlage der Melodie vor, und die erste Violine führt weit häufiger als die anderen Instrumente, ohne daß diese lieblos behandelt würden: Immer wieder treten sie wenigstens kurz hervor; stets erhalten sie ein individuelles Profil, und insgesamt bilden sie ein „obligates Akkompagnement“.

Das Quartett hat von seinem Ursprung her privaten Charakter. Im 18. Jahrhundert erklang es zumeist noch wirklich in „Kammern“: in Adelspalais und Bürgerhäusern. Es war in erster Linie für Musikliebhaber und Musiker bestimmt, die es selber spielten. Ihnen und dem kleineren oder größeren Kreis ihrer Zuhörer sollte ein Maximum an ästhetischer Unterhaltung, Vergnügen, Abwechslung, Überraschung geboten werden. Ein solcher Kreis scharte sich z.B. um die von Haydn verehrte Frau Marianne von Genzinger, Gattin eines Wiener Arztes. In Haydns Briefen vom Januar/Februar 1790 an sie lesen wir von der „zwischen uns verabredeten kleinen Quartetten Music“; und nach Esterházy zurückgekehrt, denkt er sehnsüchtig zurück an „schöne musicalische Abende“. Öffentliche Konzerte gab es noch wenig; auch boten sie eher stärker besetzter Musik Raum. Erst im 19. Jahrhundert wurden zunehmend professionelle Quartett-Ensembles gegründet.

Heute ist der Begriff „Kammermusik“ seines Sinnes weitgehend beraubt und der private Charakter des Quartetts in Vergessenheit geraten. Manchmal werden Quartette in einem Saal gespielt, der zweitausend Menschen faßt, und Musikliebhaber, die sie zu Hause spielen können, sind selten geworden. Statt dessen herrscht ein passives Verhältnis zur Quartett-

musik vor. Man hört sie in Konzerten, im Radio und auf Tonträgern, vielleicht sogar nur als Hintergrundmusik. Dazu sollte man allerdings nicht Haydns Quartette wählen, denn es gibt in ihnen meist keinen gleichmäßigen Ablauf des Rhythmus, sondern Abbrüche und Komplikationen, keine unendliche Melodie, sondern unerwartete Fortsetzungen, keinen bleibenden Geräuschpegel, sondern unberechenbare Fluktuationen, selten einen lang andauernden Gefühlsstrom, statt dessen ein häufiges Umschlagen der Stimmung – alles Dinge, denen man nicht träumend, sondern nur mit wacher Aufmerksamkeit folgen kann. Ob dazu das Mitlesen in der Partitur hilft, ist fraglich. 1802–05 gab der Komponist und Verleger Ignaz Pleyel, vormals ein Schüler Haydns, in Paris eine Auswahl von Haydns bis dahin nur in Stimmen verbreiteten Quartetten zum ersten Mal in Partitur heraus. „Zu welchem Zwecke glauben Sie wohl? Die Dilettanten und Kenner stecken sie zu sich und lesen in den Concerten nach“, meinte Haydns Biograph Georg August Griesinger nach einem Besuch bei Haydn in einem Brief an Breitkopf & Härtel.⁴ Feiner, aber auch esoterischer ist die Praxis, die der Komponist und Dirigent Ferdinand Hiller 1877 beschreibt: „Seit einiger Zeit beginne ich mein Tagewerk mit einem reizenden Morgensegen, – ich lese täglich ein Quartett von Haydn – dem frömmsten Christen kann ein Capitel aus der Bibel nicht wohlher tun.“⁵

Haydn war der Vater des Streichquartetts, jedenfalls in seiner klassischen Form. Zwar hat man Werke dieser Art schon bei Gregorio Allegri und Alessandro Scarlatti zu entdecken gemeint. Aber Allegris „Symphonia“ für zwei Violinen, Viola und „Basso di Viola“ (vor 1650) und Scarlattis vier Sonaten „a quattro“ für zwei Violinen, „Violetta“ und Violoncello ohne Cembalo (vor 1725) sind Werke in anderen Stilen und haben keine Nachfolge gefunden, denn die Kammermusik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war vom „Basso continuo“

⁴ Siehe Literaturverzeichnis.

⁵ Briefe an eine Ungenannte (Köln 1877), 124.

(dem fortlaufenden Baß) beherrscht. Ihn spielte der Cembalist mit der linken Hand, unterstützt von einem Violoncello oder einem anderen Baßinstrument; mit der rechten hatte er eine passende Begleitung für die melodieführenden Oberstimmen zu improvisieren, um das meist leere mittlere Klangregister auszufüllen. In Norddeutschland, den Niederlanden und England war Cembalobegleitung selbst nach der Jahrhundertmitte noch etwas so Gewohntes, daß in Amsterdam und London frühe Ausgaben von Haydns Quartetten bis zu der zweiten Serie von 1771 (Op. 17) mit einer über den Noten der „Basso“- (= Cello-) Stimme gedruckten Bezifferung erschienen, die nach herkömmlicher Art die zu improvisierenden Akkorde andeutete. Unabhängiger von diesem „Generalbaß“ und damit fortschrittlicher war die Kammermusik in Italien. Deshalb konnte die Behauptung aufkommen, Giovanni Battista Sammartini sei mit seinen Quartetten für zwei Violinen, Viola und Streichbaß Haydns Vorbild gewesen. Haydn selbst hat diese Behauptung aber zurückgewiesen und Carl Philipp Emanuel Bach als sein Vorbild genannt,⁶ dessen Kammermusik freilich keine Streichquartette aufweist; Haydn meinte offenbar Züge von dessen originellem Klavierstil, der auf seine Quartette von der ersten Serie an (Op. 9) Einfluß hatte.

In dieser Serie wie in allen frühen Quartetten Haydns ist die unterste Stimme als „Basso“ bezeichnet. „Basso“ bedeutet hier wahrscheinlich soviel wie „Bassetl“, kleiner Baß; das war der österreichische Ausdruck für Violoncello. Zwar könnte man versucht sein, „Basso“ als „Kontrabaß“ oder wie in Haydns Sinfonien als „Violoncello und Kontrabaß“ zu interpretieren, zumal in Op. 1 und 2 wie auch noch in Op. 9 und in der zweiten Serie (Op. 17) vereinzelt Stellen vorkommen, an denen die Viola unter dem Violoncello liegt und sich Quartsextakkorde statt Grundakkorde ergeben, so als wenn der Kontrabaß, der ja eine Oktave tiefer als notiert klingt, vorausgesetzt wäre. Aber diese Stellen fallen beim Hören gar nicht

⁶ Griesinger: Biographische Notizen über Joseph Haydn (Leipzig 1810), S. 14f.

auf. Es spricht auch nicht gegen die Wahl des Violoncellos von Anfang an, daß Haydn dessen Rolle als Melodieinstrument erst später entdeckte. Entscheidend ist vielmehr die Tatsache, daß er seinem Biographen bei der Geschichte von der Entstehung seiner ersten Quartette von vier Spielern erzählte, darunter einem Cellisten (s. S. 26). Freilich ist es nicht auszuschließen, daß er für den allgemeinen Gebrauch die Besetzung anfangs freistellen wollte. Erst bei Op. 17 fügt er in seiner Originalhandschrift (dem Autograph) dem Wort „Basso“ das Wort „Violoncello“ erläuternd hinzu, obwohl die Partie für dieses Instrument auch schon in Op. 9 recht idiomatisch behandelt ist. Mehr noch ist dies in der dritten Serie (Op. 20) der Fall. Im Autograph korrigiert er dort „Basso“ bei zwei Quartetten zu „Violoncello“, und zweimal schreibt er, wie von da an in allen Quartetten, von vornherein „Violoncello“.

Als Mitbegründer der Gattung wird gewöhnlich nur Luigi Boccherini anerkannt. Schon dessen erste, angeblich 1761 komponierten, aber erst 1767 als Op. 2 im Druck erschienenen Quartette weisen dem Violoncello, auf dem Boccherini Virtuose war, obligate Melodien im Tenorregister zu, bevor dies ansatzweise in Haydns Op. 9 geschah. Das ist zweifellos ein musikgeschichtliches Verdienst. Große Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit wird Boccherinis 91 Quartetten allerdings nicht nachgerühmt. Sie sind meist dreisätzig (schnell, langsam, schnell), manchmal zweisätzig, selten viersätzig wie bei Haydn, und verraten mehr Interesse an abwechselndem Hervortreten aller Stimmen als an der für Haydn so typischen Entwicklung des thematischen Materials. Boccherini rechnete sich aber, wie er im Februar 1781 dem Wiener Verleger Artaria schrieb, zu den leidenschaftlichsten Schätzern und Bewunderern von Haydns Genius und musikalischen Kompositionen.⁷

Selbst falls Haydn nicht der erste Streichquartettkomponist gewesen sein sollte, so war er wenigstens der erste, der mit solchen Werken (Op. 1 und 2) durchschlagenden Erfolg erzielte. Indem er die neue Gattung nach einer Pause von einem

⁷ Pohl, II, 180 f., Anm. 6.

Jahrzehnt mit Op. 9, 17 und 20 entwickelte und ausbaute, nahm er bestimmenden Einfluß auf die musikgeschichtliche Entwicklung und wurde mit diesen drei Serien und der nach weiteren neun Jahren folgenden vierten Serie (Op. 33) zum Vorbild für viele andere Quartettkomponisten. Mozart widmete Haydn 1785 sechs Quartette, wie dies auch 15 andere, weniger bedeutende Komponisten in den Jahren 1784–1811 taten, und schrieb dann noch vier weitere große Quartette. Haydn erzählte Griesinger, daß er selber gesehen habe, wie Mozart Quartette von ihm, Haydn, aus Stimmen in Partitur brachte – ein uraltes Mittel musikalischen Studiums, das schon deshalb notwendig war, weil Quartette wie Instrumentalmusik überhaupt nur in Stimmen, nicht in Partitur abgeschrieben und gedruckt wurden. Auch der junge Beethoven, der 1792/93 Haydns Schüler war, schloß sich dieser Tradition an, als er 1794 das Es-Dur-Quartett aus Haydns Op. 20 in dieser Weise studierte.⁸ Er zögerte lange, ehe er mit seinen 1801 erschienenen ersten sechs Quartetten (Op. 18) Haydn und Mozart an die Seite trat. Nach Beethoven, der insgesamt sechzehn Quartette und die Große Fuge Op. 133 schrieb, zählen Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Verdi, Smetana, Dvorak, Janacek, Borodin, Tschaikowsky, Grieg, Debussy, Ravel, Schönberg, Bartok und Schostakowitsch zu denjenigen Komponisten, die in dieser Gattung das Höchste geleistet haben, manche von ihnen allerdings nur mit einzelnen Werken. Die Fülle und Mannigfaltigkeit von Haydns Quartettschaffen hat kein anderer Komponist mehr erreicht.

[...]

⁸ Pohl, I, 330f.; Joseph Haydn: Werke, XII/3, Kritischer Bericht, 14; Sieghard Brandenburg in: Beethoven und Böhmen (Bonn 1988), 261.