

RUDOLF PEČMAN, BRNO

ZWEI HAYDNIANA

Aus meinem musikwissenschaftlichen Glossar lege ich heute zwei kleinere Haydn-Beiträge vor. Die Aufmerksamkeit widme ich der Instrumental- und Kammermusik Joseph Haydns. Mit zwei Fragen befaße ich mich: Welche Instrumente hat Haydn für seine Klavierkompositionen vorgesehen? Hat Joseph Haydn einen Vorgänger im Gebiet des Streichquartetts? Beide Fragen sind wohl aktuell. Ich habe die Absicht, dieselben als Musikhistoriker, aber auch als begeisterter Konzertbesucher und kritiker beleuchten zu wollen.

Klavierwerke Joseph Haydns: zur Wahl der rechten Instrumente

Welche Instrumente hat Haydn für seine Klavierkompositionen vorgesehen? Diese Frage ist schon einige Male untersucht worden. Leider muß man sagen, daß wir an der Werbepaxis der Verleger scheitern, die ihre Drucke für alle Tasteninstrumente anboten, um sie besser verkaufen zu können. In Haydns Zeit scheint die Wahl des Instruments von sekundärer Bedeutung zu sein. Christa Landon (im Vorwort ihrer Ausgabe: *Joseph Haydn, Sämtliche Klaviersonaten*, Wien 1963 bis 1966, S. VII) überzeugt uns davon, daß die Substanz musikalischer Meisterwerke unabhängig von der Wahl des Instruments ist. Die Wahl sei nämlich dem Wandel des Geschmacks unterworfen. Wir aber meinen dagegen, der Klang der Klavierwerke sei für Haydn nicht unwesentlich.

Die gedruckte Zuordnung des Instruments in manchen Sonaten Joseph Haydns spricht für die ungenaue Verwendung des Terminus „Cembalo“. In weiteren Sonaten (d. h. in den sog. Esterházy-Sonaten und in den den Arzt-Töchtern Auenbrugger gewidmeten Sonaten-Kompositionen) findet man an der Titelseite der Originaldrucke die Bezeichnung „per il Cembalo, o Forte Piano“. In zeitgenössischen Abschriften entdecken wir die Anweisung für „Cembalo“ oder „Clavicembalo“. Ab 1778 erscheinen Haydns Sonaten als Werke für „Cembalo oder Pianoforte“. Nur die Sonaten Hob. XVI:40–42, 49–52 wurden ausschließlich für Pianoforte gemeint. Die Instrumenten-Zuordnung ist aber problematisch. Wir wissen, daß die Bezeichnung der Klavier-Tasteninstrumente in Haydns Zeiten wohl mehr-

deutig ist. Die Benennung „Clavier“ diente sowohl als Sammelbezeichnung für alle Tasteninstrumente als auch als Bezeichnung für das Clavichord. „Clavicembalo“ verlor im 18. Jahrhundert seine Eindeutigkeit. Die Italiener sprechen über „Cembalo“, aber meinen in manchen Fällen das Hammerklavier. Auch Wolfgang Amadeus Mozart bezeichnet seine Klavierwerke mit Nachlässigkeit. Seine Klavierkonzerte sind als „Concerto per il Clavicembalo“ im Autograph bezeichnet, aber wurden auf dem Pianoforte gespielt. Wir kommen zur Überzeugung, daß im 18. Jahrhundert nur die Bezeichnungen „Pianoforte“ (bzw. „Fortepiano“) eindeutig sind, nicht aber jedoch die Benennungen „Cembalo“ oder „Clavier“.

Zurück aber zu Haydn. Es tut uns leid zu sagen, daß wir über Haydns Verwendung der Tasten-Instrumente eigentlich sehr wenig wissen. Soeben wissen wir wenig über Haydns eigenen oder ihm zur Verfügung stehenden Instrumente. Haydn selbst schreibt über seine ersten Tasteninstrumente: „Ich war fleißig. Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Clavier unterm Arm und ging damit auf den Boden, um ungestörter mich auf selbem üben zu können“ (s. bei Carl Ferdinand Pohl in seiner Haydn-Biographie, Bd. I, S. 68, Leipzig 1878). Derselbe Pohl (I, S. 127) berichtet über Haydn, er wohne 1749 im Michaelerhaus „nicht mehr allein, seine Kammer theilte ein, wenn auch altes und wurmstichiges Clavier“. Haydn benutzte auch andere Instrumente. Er unterrichtete (Charles Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reise*, Bd. II. Übersetzer: G. D. Ebeling. Hamburg 1773. Faksimile-Neudruck Kassel 1959, S. 229) auf einem „Flügel“ – also eigentlich auf dem Cembalo – und auch bei Porpora mußte er „auf dem Flügel“ begleiten. Bedeutet dieser „Flügel“ ein „gravicembalo col pian^e e forte“? Das können wir nur vermuten.

In Esterháza standen Joseph Haydn mehrere „Cembali“ oder „Flügel“ zur Verfügung. Soeben konnte Haydn auch ein Clavichord und zwei Spinetti benutzen. Erst 1796 wird in den Rechnungen der fürstlichen Hofkapelle von „Pianoforte“ gesprochen.

Der fleißige Komponist Haydn bekam höchstwahrscheinlich um 1768 ein neues Instrument. Damals erweitert sich nämlich der Umfang seiner Sonaten von d³ nach f³. Wir haben aber keine Belege, um welches Instrument es sich handeln konnte. 1788 schrieb Haydn einen bekannten Brief an Artaria und äußerte sich, er sei gezwungen gewesen, ein neues Pianoforte zu kaufen, um die drei neuen Klaviersonaten (bzw. Klaviertrios Hob. XV:11–13) zu komponieren. Mit anderen Worten gesagt: er besaß schon ein älteres Pianoforte-Instrument, das aber nicht mehr seinen Bedingungen entsprach. Das neue Pianoforte erbaute Wenzel Schanz. Es kostete 31 Dukaten. Haydn hat es bis zum Alter behalten.

Haydn korrespondiert öfters über den Pianofortebau (z.B. im Brief an Marianne Genzinger, 4. Juli 1790) und äußert sich über Wenzel Schanzens Pianoforte: „Seine forte piano haben eine ganz besondere leichtigkeit, und ein angenehmes Tractament“ (Brief vom 4. Juli 1790).

Es ist sehr schwer, die Klaviersonaten Haydns zu einem bestimmten Tasteninstrument zuzuordnen. Georg Feder (*Probleme einer Neuordnung der Klaviersonaten Haydns*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von

A.A. Abert und W. Pfannkuch, Kassel 1963, S. 92 ff.) weist nach, daß die letzte im Autograph erhaltene und datierte Sonate, die zum d^3 reicht, die Sonate Hob. XVI:19 (1767) ist. Die Sonate Hob. XVI:20 (1771), die wir soeben als Autograph kennen, reicht bereits zum f^3 . In der Baßlage scheinen Haydns Instrumente bis zum G_1 gereicht zu haben. In der Sonate Hob. XVI:9 wird schon F_1 verlangt. Die Absenz der chromatischen Töne weist auf Cembalo hin. Das könnte bedeuten, daß die Sonaten Hob. XVI:1–15, 19, 45 und 47¹, soxvie G_1 und XVII: DI, aber auch die Sonaten Nr. 8 und 9 aus dem Konvolut der früher geschriebenen Sonaten in JHW XVIII/1 (Hob. deest) Haydn dem Clavichord oder dem Cembalo zugeordnet hat.¹

Die dynamischen Bezeichnungen können wir als einen weiteren Anhaltspunkt betrachten. In der Sonate Hob. XVI: 18 (ca. 1766/1768) finden wir zum ersten Mal bei Haydn dynamische Bezeichnungen. Reiche dynamische Zeichen hat auch die bekannte Sonate c-Moll, Hob. XVI :20 (1771/1773) und XVI :29 (1774). In der letztgenannten Sonate entdecken wir das *crescendo*, welches nur in den Kopie-Handschriften überliefert ist. Wir vermuten, daß dieses *Crescendo*-Zeichen schon im Autograph übrigens zu finden ist. Frau Rosamond Harding (*The Piano-Forte*. Old Woking/Surrey ²1978, S. 81 ff.) hat versucht, einen typischen Piano-Forte Satz um 1760 zu beschreiben und stellte fest, daß man:

den schwachen Baß durch Oktaven verdoppelte;
typische Harmonie -Formeln für die linke Hand entwickelte;
die getragenen Melodien harmonisch stützte; während
man bei schnellen Passagen in der rechten Hand mit
langen Baßnoten (die auch verdoppelt traktiert wurden)
oder Akkorden in der linken Hand arbeitete.

Alle diese Merkmale sind auch in erwähnten Haydn-Sonaten zu finden. Etliche dieser Kennzeichen sind auch für die Cembalo- bzw. Clavichordmusik die-

¹ Joseph Haydn hat folgende Klavierwerke geschrieben (das Verzeichnis fußt auf dem Hoboken-Verzeichnis /Hob./ und auf der Gesamtausgabe der Werke Haydns durch das J.-Haydn-Institut Köln am Rhein, München 1958 ff. Die in Klammern nachgestellten arabischen Nummern beziehen sich, falls nicht anders vermerkt, auf Hobokens Gruppe XVI. Sonaten: 9 frühe S. – 1. Es (16), 2. A (5), 3. A (12), 4. E (13), 5. D (14), 6. G (6), 7. B (2), 8. Es, 9. Es (1759/1767); 9 kleine frühe S. – 1. C (1), 2. C (7), 3. G (8), 4. F (9), 5. C (10), 6. G (G 1), 7. D (XVII D 1), 8. C (3), 9. D (4) (1759/1767); 7 S. – 1. E (47), 2. Es (45), 3. D (19), 4. D (5), 5. As (46), 6. B (18), 7. g (44) (um 1765/1772); 6 S. für Fürst N. Esterházy – 1. C (21), 2. E (22), 3. F (23), 4. D (24), 5. Es (25), 6. A (26) (1773); 6 S. In Abschrift erschienen 1776 – 1. G (27), 2. Es (28), 3. F (29), 4. A (30), 5. E (31), 6. h (32) (1776, Nr. 3 schon 1774); 6 S. Vom Verlags-haus Artaria den Fräulein Katharina und Marianna Auenbrugger gewidmet – 1 C (35) 2. cis (36), 3. D (37), 4. Es (38), 5. G (39), 6. C (20) (1780, Nr. 6 schon 1771); 3 S. – As (43), D (33), e (34) (1784); 3 S. für Prinzessin Esterházy – G (40), B (41), D (42) (1784); 2 S. – C für C. G. Breitkopf (48), Es für M. A. von Gennzinger (49) (1789 und 1790); 3 Englische S. – Es und C für T. Jansen-Bartolozzi (52, 50), D (51) (1794, 1795, 1795). xxx Klavierstücke: Capriccio G, „Acht Sauschneider müssen seyn“ (XVII Nr. 1) (1765); Arietta con 12 Variazioni A (XVII Nr. 2) (vor 1771) Arietta con 12 Variazioni Es (XVII Nr. 3) (vor 1774); Fantasia C (XVII Nr. 4) (vor 1789); 6 Variations faciles et agréables C (XVII Nr. 5) (1790); Variations (XVII Nr. 6) (1793). xx Vierhändig: 7 Variationen F, „Il maestro e lo scolare“ (XVIIa Nr.1) (vor 1778).

ser Zeit typisch. (Wir meinen hier z. B. Harmonieformeln oder oktavierte Bässe usw.) Die erwähnten Merkmale benutzen die zeitgenössischen Komponisten (inklusive Joseph Haydn), um die Mängel des Cembalotones zu verdecken (das alte Cembalo hat nur geringe dynamischen Möglichkeiten zum Ausdruck gebracht). Haydns Klaviersätze kann man mit den Klavierkompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs vergleichen, die aus dem Jahr 1780 stammen. Es handelt sich um die Clavier-sonaten für Kenner und Liebhaber, in den Stücke für das Forte-Piano erhalten sind. Vom Standpunkt des Kompositionsstils gibt es wenige Unterschiede zwischen Clavichord- und Pianoforte-(Fortepiano)-Musik. Deswegen meint Frau Sigrid Kleindienst (Haydns Clavier-Werke. Kriterien der Instrumentenwahl. In: Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, hrsg. von Eva Badura-Skoda, G. Henle Verlag, München 1986, S. 56), daß die Vermutung zu Worte kommt, „ursprünglich zu unterscheidende Schreibweisen für verschiedene Tasteninstrumente hätten sich angenähert und einander durchdrungen“.

Bei den frühen Sonaten Joseph Haydns (bis etwa 1770) drücken wir die Meinung aus, daß ihr Interpret bei der Vorführung dieser Werke nur zwischen Cembalo und Clavichord wählen kann, da die Hammerklavier-Instrumente bisher nur in primitiver Form zur Verfügung standen. Damals äußert sich Carl Philipp Emanuel Bach (Versuch, über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753, 2/III, Paragraph 30) über die Schwierigkeiten der Hammerklavier-Mechanik und schreibt, daß „sich auf dem Forte piano, wenn (...) diese Manier (d. h. der Triller, Anm. R. P.) leise gemacht werden soll, eine bey nahe unübersteigliche Schwierigkeit findet“. Von der Meinung des großen Sohnes J. S. Bachs ausgehend sind wir folgender Überzeugung: Auch für die Interpretation der Haydn'schen Klavier-solosonaten muß man die technischen Möglichkeiten des Hammerklavier-Instrumentes in Auge behalten. Für das Clavichord (bzw. für das frühe Hammerklavier) sprechen die kurzatmigen Sätze, die aber sehr ausdrucksvoll sind, welche wir in den Sonaten Hob. XVII :D1, Hob. XVI: 30 u. a. finden. Auch die Synkopisiermg der Ausdrucksweise (C. Ph.E.Bach:“Rückungen“), die uns bei Haydn überrascht, spricht für die Möglichkeit, eher das Clavichord als das Cembalo zu benutzen. Haydn hat nämlich im gebundenen, fließenden, sehr gesanglichen Stil geschrieben. In diesem Zusammenhang sollte man auch der Verwendung des tenuto mehr Aufmerksamkeit schenken.

Die Arpeggios (die auch am Clavichord möglich sind) gehören zu den Kennzeichen des brillanten, virtuosens Cembalostils. Als Beispiel steht hier die Sonate Hob. XVI:4^I, die wirkungsvoll auch am Hammerflügel mit aufhebbarer Dämpfung klingt. Weitere Kennzeichen für den „Cembalo-Stil“ sind schnelle Tonrepetitionen (Hob. XVI:26^I), die sich auch z. B. in Hob. XVI:45^{III} befinden. Auch das typische „Cembalo-Crescendo“ verwendet Haydn (Hob. XVI:23^{II}), sowie auch die Art der Nachahmung instrumentaler Effekte (Unisoni, Hornimitationen, parallele Melodien mit ausgeschmückter Oberstimme usw.) – siehe die Klavier-sonate Hob. XVI:11^{III} oder Hob. XVI:25^I. In den langsamen Sätzen überwiegen Merkmale, die typisch für das Clavichord sind, während die technisch brillanten Sätze, in denen sich schnelle Figuren befinden, zeigen eher zum „Cembalo-Stil“.

Auch für den modernen Interpreten der Haydnschen Klavierwerke¹ ist nun zu Ende wieder Carl Philipp Emanuel Bach („Versuch“, Einleitung, Paragraph 15) zu zitieren:

„Jeder Clavierist soll von Rechtswegen einen guten Flügel und auch ein gutes Clavichord haben, damit er auf beyden allerley Sachen abwechselnd spielen könne.“

Alessandro Scarlatti, ein Vorgänger Joseph Haydns

Die Vorgeschichte des Streichquartetts ist noch nicht voll geklärt. Sein eigentlicher Begründer, Joseph Haydn, hat das Streichquartett in jener Form, wie wir sie in seinen späteren Werken kennen, nicht mit einem Schlag geschaffen. In seinen für die Kammermusikabende des Freiherrn Baron Carl Joseph von Fürnberg in Weinzierl (1759) bestimmten 12 Quartetten (Op. 1 und Op. 2, Hob. III: 1–12) verwendet Haydn das fünfsätzig Schema mit dem Menuett an zweiter und vierter Stelle, womit er sich dem bereits vor dem Jahr 1750 im österreichischen und böhmischen Bereich üblichen Typ der Kassation und des Divertimentos nähert. Übrigens hat der Verleger Breitkopf diese Arbeiten Haydns im Jahr 1765 abwechselnd unter dem Titel „Quadri“ und „Cassationes“ erscheinen lassen. Obwohl die Struktur der ersten zwölf Quartette in den Einzelheiten des Satzaufbaus bereits auf den späteren Haydn hinweist,² hat sie ihre Vorgänger im Typ der dreiteiligen Kanzone für zwei Violinen, Viola und Violoncello Gregorio Allegris (1582–1652),³ in den vierstimmigen Sätzen der österreichischen Komponisten des 17. Jahrhunderts,⁴ in der italienischen Triosonate, den sogenannten „Orchestral“-Trios des Jan Václav Stamic (1717–1757), die um das Jahr 1755 entstanden sind, und in anderen Kompositionen.

Wenn wir die Genesis des vierstimmigen Quartettsatzes betrachten, dürfen wir nicht übersehen, daß dieser nicht etwa durch bloßes Hinzukomponieren des selbständig geführten Violaparts in die Struktur der Triosonate oder anderer Gebilde entstanden ist, in denen das Prinzip des bezifferten Basses dominierte. Im Gegenteil: er konnte erst unter der Voraussetzung entstehen und sich voll entwickeln, daß der Basso continuo zu Gunsten der klassischen Kompositionsverfahren unterdrückt wurde, in denen sich das Kontrastprinzip mit der Verwendung des Themendualismus äußerte. Interessanterweise kommt das Quartettgebilde gleichzeitig mit Haydn oder etwas später auch im Schaffen anderer europäischer Komponisten, am deutlichsten bei Luigi Boccherini (1743–1805) und den Pariser

² Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache, in: Verständliche Wissenschaft, Berlin – Göttingen – Heidelberg, Jg. I, 1954, S. 92 f.

³ Arthur Eaglefield Hull, The Earliest Known String Quartet, in: The Musical Quarterly, Jg. XV, 1929.

⁴ Karl Geiringer, Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik, Mainz 1959.

Komponisten vor.⁵ Das ist einer der Belege dafür, daß die Form des Streichquartetts aus objektiven Entwicklungstendenzen gewachsen ist. Jedenfalls gebührt Joseph Haydn das Verdienst, sie zum Gipfel der Kunst geführt zu haben.

Schon Fausto Torrefranca hat darauf hingewiesen,⁶ daß sich unter den Namen Concertino a quattro, Concerto, Sinfonia, Quadro usw. seit dem Ende des 17. Jahrhunderts häufig vierstimmige konzertante Kompositionen für Streicher verbergen, die in einfacher oder chorischer Besetzung gespielt werden konnten. Die Bratsche hatte in ihnen eine obligate Stellung und wurde nicht selten mit wichtigen und thematisch selbständigen Aufgaben im Rahmen des Stimmgewebes betraut. Alle diese Kompositionen, die allerdings nicht als „Streichquartette“ bezeichnet werden, sind ein wichtiges Kapitel der Haydns Quartetten vorausgehenden Entwicklungsepoche. Sie haben eines gemeinsam: Die Stimmen der bisher unterdrückten Instrumente, vor allem der Bratsche und des Violoncellos, befreien sich allmählich und gewinnen Selbständigkeit. Der individuelle Kammerstil des Quartett-Typs war allerdings bisher noch nicht entstanden, weil er noch immer mit dem orchestralen Stil verschmolz, es war jedoch beispielsweise schon charakteristisch, daß in diesen Kompositionen das solistische Element zu Wort kam, was mit seiner Bindung an das Concerto grosso zusammenhing.⁷ Haydn selbst entfaltet die solistische Führung mancher Instrumentalstimmen besonders in den langsamen Sätzen seiner Symphonien, faßt sie jedoch als obligaten Bestandteil der orchestralen Struktur auf.

Der bereits rein kammermäßige Quartettstil konnte sich erst in der Zeit der Stilwende um die Mitte des 18. Jahrhunderts entwickeln,⁸ obwohl vereinfachende, zur vorklassischen Form strebende Tendenzen bereits bei Corelli erkennbar werden.⁹

Ein hochinteressantes Zwischenglied der Entwicklung auf dem Weg zur Quartettform sind die Sonaten Alessandro S c a r l a t t i s (1660–1725), eines hervorragenden Vertreters der Neapolitanischen Schule, dessen Beitrag zur Entwicklung der Instrumentalmusik wohl noch nicht voll gewürdigt wurde. Es war gerade Scarlatti, der noch vor dem Entstehen des Haydnschen Quartetts be-

⁵ Die Aufzählung der Autoren vgl. im Sachteil von Riemann-Musiklexikon, Bd. III, Mainz 1967, S. 911.

⁶ Fausto Torrefranca, Avviamento alla storia del quartetto italiano. Aus der Hinterlassenschaft herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von A. Bonaccorsi, in: L'Approdo Musicale, Rom 1966, Heft 23.

⁷ Vgl. z. B. die vierstimmigen Concerti Giuseppe Torellis aus den Jahren 1687–1698, Albinonis Sinfonien à 4 und Werke Galuppi, Pergolesis, Sammartinis, Giardinis, Tartinis, die Quartett-Symphonien Zachs und Holzbauers, die Kompositionen Monns, Filzens, Starzers usw.

⁸ Jens Peter Larsen, Der Stilwandel in der österreichischen Musik zwischen Barock und Wiener Klassik, in: Der junge Haydn. Kongreßbericht Graz 1970 („Beiträge zur Aufführungspraxis“, Bd. I, herausgegeben von Vera Schwarz), Graz 1972, S. 18–30.

⁹ Rudolf Pečman, Zum Begriff des Rokokostils in der Musik, in: Muzikološki zbornik, Jg. IX, redigiert von Dragotin Cvetko, Ljubljana 1973, S. 5–34.

reits Entwicklungsmöglichkeiten von Instrumentalmusikgebilden ahnte, in denen das Continuo zu Gunsten der sich frei auslebenden melodischen Stimmen unterdrückt wird. Solche melodische Stimmen entwickelt Scarlatti beispielsweise in seinen Orchester-(Opern-)Sinfonien, welche die Funktion von Opernvorspielen zu erfüllen hatten, griff jedoch unmittelbar in die Entwicklung des Quartetts mit seinen Sonaten à quattro ein, auf die wir in der ausgezeichneten Scarlatti-Monographie aufmerksam gemacht wurden, die in Turin erschienen ist.¹⁰

Scarlattis Sonaten a Quattro wurden in einem Londoner Verlag „mit ausdrücklicher Bewilligung Seiner Majestät“ veröffentlicht.¹¹ Der Verleger Benjamin Cooke hatte sich ihrer angenommen und ließ sie um das Jahr 1740 gemeinsam mit Scarlattis VI Concertos drucken.

Scarlattis Quattro-Sonaten wurden für zwei Violinen, eine „Violetta“ und ein Violoncello geschrieben. Das Cembalo als Bestandteil der Kompositionsfaktur fehlt jedoch, unter der Voraussetzung, daß es sich um die Verwendung des Basso continuo gehandelt hat. Wenn wir die Besetzung der Sonaten betrachten,¹² gilt unsere Aufmerksamkeit vorerst der Bezeichnung der Bratsche als „Violetta“, was dafür spricht, daß es sich bei Alessandro Scarlatti eigentlich kaum um die Viola oder die (damals bereits veraltete) Viola da braccio handelte, sondern um jedes beliebige Instrument, konkret Streichinstrument, das die Mittelstimme im Tonbe-

¹⁰ Roberto Pagano – Lino Bianchi, Alessandro Scarlatti. Catalogo generale delle opere a cura di Giancarlo Rostirolla. Torino 1972. Über die Sonaten a Quattro siehe auf S. 534: Kapitel Musica strumentale, a) Composizioni per complessi strumentali, N°4. Quattro Sonate a Quattro. Si tratta di una elaborazione di quattro dei concerti grossi contenuti nella raccolta stampata dal Cooke nel 1740 ca. – V. n. 2. Organico: 2 violoni, violetta, violoncello (senza cembalo). 1. In Fa minore. II. In Do minore. III. In Sol minore. IV. In Re minore. Giancarlo Rostirolla teilt weiter mit, daß die Partitur sich in folgenden Bibliotheken befindet: Münster, Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars und Santini-Sammlung. Dresden, Sächsische Landesbibliothek. Unkomplett. London, British Museum. Verkürzte Bearbeitungen und Fragmente: Add. 32587. Paris, Bibliothèque du Conservatoire, heute in Bibliothèque Nationale. – Literatur: Robert Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon, Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1900–1904), Reedition: Akademischer Druck, Graz, Österreich, 1959 (10 Bände und 1 Nachtrag). Edward J. Dent, The Earliest String Quartets, in: MMR, Nr. 33, November 1903, S. 202–204. Edward J. Dent, Alessandro Scarlatti: his life and works. New Impression with preface and additional notes by F. Walker. E. Arnold Ltd, London 1960 (erste Ausgabe London 1905). Edwin Hanley, Scarlatti Alessandro, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. XI, Spalten 1482–1506. Bärenreiter, Kassel etc. 1963. Alberto Basso – Malcolm Boyd, Catalogo delle opere di Alessandro Scarlatti, in: La Musica, Enciclopedia Storica, vol. IV, UTET, Torino 1966. A. Hughes-Hughes, Catalogue of Manuscript Music in the British Museum, vol. III, Instrumental Music, Treatises, etc., London 1909, S. 118. Rudolf Pečman, Alessandro Scarlatti: A Predecessor of Joseph Haydn in the Genre of the String Quartet. In: Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference Washington, D. C., 1975. Ed. Jens Peter Larsen. New York – London 1981, pp. 456–459.

¹¹ Georg II. (1683–1760).

¹² Es handelt sich hier um konzertante Kompositionen, denen die Bezeichnung „sonata“ eigentlich nicht gebührt. Wieder ein Beleg, wie ungenau im 18. Jahrhundert Werke der Instrumentalmusik bezeichnet wurden.

reich des Violainstrumentes übernehmen konnte.¹³ Leider läßt sich die Entstehung der Sonaten nicht genau bestimmen (die Tatsache, daß sie rund 15 Jahre nach Scarlattis Tod erschienen, spricht für ihre außerordentliche Beliebtheit). Wenn wir voraussetzen, daß sie um das Jahr 1700 oder in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts¹⁴ geschrieben wurden, ist es klar, daß es sich bei diesen Stücken um eine kühne Vorwegnahme der Kompositionspraktiken handelte, die erst in den vierziger Jahren, beziehungsweise um die Mitte des Jahrhunderts üblich werden sollten. Die Bezeichnung „Violetta“ in der Instrumentenbesetzung der Sonaten spricht zwar dafür, daß zu Scarlattis Zeiten – aber auch später¹⁵ – die Verwendung von Instrumenten in der Instrumentalmusik bei weitem nicht eindeutig gewesen ist; sie bietet jedoch zugleich den Beweis, daß das musikalische Italien des 18. Jahrhunderts die eigentliche Funktion der Bratsche noch nicht begriffen hatte, wie sie beispielsweise in Deutschland bereits seit den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts klargestellt war.¹⁶

In welchem Sinn sind nun Scarlattis Quattro Sonate Vorgänger von Haydns Streichquartetten?

Die Vorwegnahme von Elementen des Haydnschen Quartettstils sollte man bei Scarlatti vor allem in der Eliminierung des Cembalos sehen. Es ist allerdings recht gut möglich, daß die Fortlassung des Cembalos von praktischen Betriebsnotwendigkeiten diktiert wurde, denn die kleinere Instrumentalmusik pflegte man auch in Kreisen, in denen ein Cembalo kaum zur Verfügung stand. Wie immer es auch gewesen sein mag – ohne Cembalo konnte man nur dann kompositionell denken, wenn die reale Dreistimmigkeit schon entwickelt war, wobei die eigentliche vierte Stimme – in diesem Fall die Bratsche – anfangs noch nicht selbständig, sondern unisono mit dem Baß geführt wurde. Ihr Selbständigwerden – das war ein langwieriger Prozeß, an dessen Anfang einer der großen Meister der Neapolitanischen Schule steht: Alessandro Scarlatti! Von Haydn unterscheidet sich Scarlatti hauptsächlich dadurch, daß seine Sonaten praktisch im Stil des Concerto grosso geschrieben sind. Das bedeutet, daß es ihm noch nicht gelungen war, den Zwiespalt zwischen soli und tutti zu überwinden. In einer Zeit, in der der Wechsel der Instrumentengruppen und der „kämpferische“ Charakter der Kompositionen ein wichtiges Ausdrucks- und Bauelement gewesen sind, war dies nicht möglich. Haydn arbeitet bereits unter ganz anderen Voraussetzungen, denn er zieht

¹³ Vgl. Gurt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Mit 200 Abbildungen. Berlin 1913. 2. unveränderter reprografischer Nachdruck (Olms Paperback, Bd. 3). Mit freundlicher Genehmigung des Musikverlags Max Schneider, Tutzing/München. Georg Olms Verlag, Hildesheim – New York 1972, S. 413.

¹⁴ Vgl. Anm. Kr. 10.

¹⁵ Violetta: 1. die Tenor-Altgambe im 16. und 17. Jahrhundert. 2. im 18. Jahrhundert die Bratsche, aber im weiteren Sinne jedes Streichinstrument, das die Mittelstimme übernehmen konnte. Vgl. Curt Sachs, Real-Lexikon..., S. 413.

¹⁶ Curt Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Zweite, durchgesehene Auflage. Mit 156 Abbildungen. Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1930, S. 200.

auch das Prinzip des Themendualismus in Betracht, der sich bei Scarlatti erst schüchtern zu Wort meldet. Aus Erfahrung wissen wir, daß Haydn selbst relativ lange Zeit um die Quartettform gerungen hat, die vom Ballast des Orchesterstils befreit wäre. Scarlattis Instrumentalmusik – also auch die Sonaten à Quattro – reflektierte noch nicht die Disjunktion zwischen dem Orchester- und Kammerstil. Übrigens hat sich Haydn zu seinem reinen Quartettstil erst durchgearbeitet, als er die Gleichberechtigung aller vier Instrumente folgerichtig durchsetze und die Bevorzugung der ersten Violine auf Kosten der übrigen Instrumente verließ. Damit nahm er eine im Lichte dieser Zeit ungewöhnlich progressive Haltung ein. Man kann nur bedauern, daß Joseph Haydn gerade im italienischen Milieu, aus dem sein großer Vorgänger Alessandro Scarlatti hervorgegangen war, mit seinen Streichquartetten keinen so starken Anklang gefunden hat, wie er ihn zweifellos verdient hätte. „Die Streichquartette Haydns (...) blieben vor dem Jahr 1800 sozusagen unbekannt, und übten entschieden keinerlei Wirkung aus.“¹⁷

Quellen- und Literaturverzeichnis (in alphabetischer Folge)

- Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert von /.../, Königl. Preuß. Cammer-Musicus. Berlin, in Verlegung des Auctoris. Gedruckt bey dem Königl. Hof-Buchdrucker Christian Friedrich Henning. /I./_ Berlin 1753.
- Basso, Alberto – Boyd, Malcolm: Catalogo delle opere di Alessandro Scarlatti, in: „La Musica“, Enciclopedia Storica, vol. IV, UTET, Torino 1966.
- Bianchi, Lino: s. Pagano, Roberto – Bianchi, Lino.
- Boyd, Malcolm: s. Basso, Alberto – Boyd, Malcolm.
- Burney, Charles: Tagebuch seiner musikalischen Reise, Bd. II. Übersetzer: C. D. Ebeling. Hamburg 1773. Faksimile-Neudruck: Bärenreiter-Verlag, Kassel etc. 1959.
- Dent, Edward J.: Alessandro Scarlatti: his life and works. New impression with preface and additional notes by F. Walker. E. Arnold Ltd, London 1960 (erste Ausgabe London 1905).
- Dent, Edward J.: The Earliest String Quartets, in: MMR, Nr. 33, November 1903, S. 202–204.
- Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon, Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1900–1904. Reedition: Akademische Drucke, Graz, Österreich (10 Bände und I Nachtrag), 1959.
- Feder, Georg: Probleme einer Neuordnung der Klaviersonaten Haydns, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von A.A. Abert und W. Pfannkuch, Bärenreiter-Verlag Kassel etc. 1963, S. 92 ff.
- Finscher, Joseph Haydn und das italienische Streichquartett, in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, Bd. IV, Köln – Graz 1967, S. 25 ff.
- Finscher, Ludwig: Studien zur Geschichte des Streichquartetts. Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3. Bärenreiter-Verlag, Kassel etc. 1974.

¹⁷ Ludwig Finscher, Joseph Haydn und das italienische Streichquartett, in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, Bd. IV, Köln – Graz 1967, S. 25. Die Problematik der Entstehung der Quartettform behandelt Ludwig Finscher in seiner umfangreichen Arbeit Studien zur Geschichte des Streichquartetts (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Kassel etc. 1974.

- Geiringer, Karl: Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Schott's Söhne, Mainz 1959.
- Georgiades, Thrasybulos G.: Musik und Sprache, in: Verständliche Wissenschaft, Berlin – Göttingen – Heidelberg, Jg. L, 1954, S. 92 f.
- Hanley, Edwin: Scarlatti, Alessandro, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Ed. Friedrich Blume, Bd. XI, Spalten 1482–1506 Bärenreiter-Verlag, Kassel etc. 1963.
- Harding, Rosamond: The Piano-Forte. Old Woking/Surrey, 2. Ausgabe . 1978.
- Hoboken, Anthony van: Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. B. Schott's Söhne, Mainz 1958 – .
- Hughes-Hughes, A.: Catalogue of Manuscript Music in the British Museum, Vol. III, Instrumental Music, Treatises, etc., London 1909.
- Hull, Arthur Eaglefield: The Earliest Known String Quartet, in: The Musical Quarterly, Jg. XV, 1929.
- Kleindienst, Sigrid: Haydns Clavier-Werke. Kriterien der Instrumentenwahl. In: Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress. Proceedings of the International Joseph Haydn Congress. Wien, Hofburg, 5.-12. September 1982. Für die Gesellschaft für Forschungen zur musikalischen Aufführungspraxis herausgegeben von / Edited By Eva Badura-Skoda. G. Henle Verlag München 1986, S. 53–64.
- Landon, Christa: /Vorwort/ Joseph Haydn, Sämtliche Klaviersonaten, hrsg. von Christa Landon, Wien 1963 bis 1966.
- Larsen, Jens Peter: Der Stilwandel in der österreichischen Musik zwischen Barock und Wiener Klassik, in: Der junge Haydn. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und Klassik. Bericht der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, herausgegeben von Vera Schwarz. Graz, 29.6.-2.7.1970. Beiträge zur Aufführungspraxis, Bd. 1. Schriftenreihe des Instituts für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, herausgegeben von Vera Schwarz. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz /Austria/, 1972, S. 18–30.
- Pagano, Roberto – Bianchi, Lino: Alessandro Scarlatti. Catalogo generale delle opere a cura di Giancarlo Rostirolla. ERI, Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1972.
- Pečman, Rudolf: Alessandro Scarlatti: A Predecessor of Joseph Haydn, in the Genre of the String Quartet. In: Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference Washington, D. C., 1975. Ed. Jens Peter Larsen. New York – London 1981, pp. 456–459.
- Pečman, Rudolf: Zum Begriff des Rokokostils in der Musik, in: Muzikološki zbornik, Jg. IX, 1973, redigiert von Dragotin Cvetko, Ljubljana 1973, S. 5–34.
- Pohl, Carl Ferdinand: Joseph Haydn. Bd. I, Berlin 1875; Bd. II, Berlin 1882; Bd. III, komplettiert von Hugo Botstiber, Leipzig 1927.
- Riemann-Musiklexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Bd. III: Sachteil. Begonnen von Wilibald Gurlitt. Fortgeführt und herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. B. Schott's Söhne, Mainz 1967.
- Rostirolla, Giancarlo: s. Pagano, Roberto – Bianchi, Lino.
- Sachs, Curt: Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Zweite, durchgesehene Auflage. Mit 156 Abbildungen. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. Band XII: Handbuch der Musikinstrumentenkunde von Curt Sachs /Erste Auflage 1919. Anm. R.P./ Druck und Verlag von Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1930 (2. Auflage).
- Sachs, Curt: Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Mit 200 Abbildungen. Berlin 1913. 2. unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1913. Mit freundlicher Genehmigung des Musikverlages Max Schneider, Tutzing/München. Olms Paperback. Bd. 3. Georg Olms Verlag, Hildesheim – New York 1972.
- Torre Franca, Fausto: Avviamento alla storia del quartetto italiano. Aus der Hinterlassenschaft herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von A. Bonaccorsi, in: L'Approdo Musicale, Rom 1966, Heft 23.