

Tibor Nemeth

## Zur auskomponierten Dialektik bei Joseph Haydn

„Sonate Nr. 47 in e-Moll ist früh und bescheiden, obwohl selbst hier das eröffnende Adagio, ein schwermütiges Siciliano, mit markanten Kontrasten zwischen lyrischen und rhetorischen Passagen aufwartet. Wie auch viele der langsamen Sätze von Emanuel Bach endet es ohne rechten Schlusspunkt. Das muntere Kontratanz-Thema des Allegros in E-Dur ist von der Art, die eher für Haydns Finalsätze typisch ist, während es sich beim tatsächlichen Finale abermals um ein Menuett handelt, hier in verkürzter Sonatenform und ohne Trio in der Mitte. Zufällig oder absichtlich beginnen alle drei Sätze der Sonate mit dem gleichen absteigenden Skalenmotiv. (Um aus Haydns Berühmtheit Gewinn zu schlagen, veröffentlichte der Artaria-Verlag später eine alternative Fassung dieser Sonate, bei der den ersten beiden Sätzen—hier einen Halbton nach oben transponiert—ein Moderato in F-Dur vorausgeht, das nicht sehr haydnisch klingt und es höchstwahrscheinlich auch nicht ist, während das abschließende Menuett fehlt. Trotz ihres zweifelhaften Ursprungs wurde diese Fassung die bekanntere und von Hoboken als Nr. 47 aufgenommen.)“<sup>1</sup>.

Diese Kurzbeschreibung in einem CD-Booklet beschreibt die alternative Verwendung Joseph Haydns von zwei seiner Sonatensätze für Klavier:

Der zweite und dritte Satz der Sonate Hob. XVI/47 in F-Dur existieren auch transponiert als erster und zweiter Satz einer Sonate in e-Moll, die von einem Finale „in Tempo di Minuet“ beschlossen wurde<sup>2</sup>. Diese frühere Fassung<sup>3</sup> wurde in der Wiener Urtext Edition 2009 (Band 2) als Sonate Hob. XVI:47<sup>bis</sup> aufgenommen.

Auch wenn Haydn selbst in Eißlers Sammlung die Autorenschaft der Fassung in F-Dur bestätigte, erscheint jene in e-Moll schlüssiger und gehaltvoller.

Die Gründe liegen im Umgang mit der kompositorischen Substanz und dem daraus resultierenden Gewicht der Aussage: denn – so müsste es im oben zitierten Text heißen – nicht „zufällig, sondern ganz bewusst“ beginnen alle drei Sätze der Sonate mit dem gleichen absteigenden Skalenmotiv“.

Tatsächlich verwirklicht Haydn mithilfe dieses einen Motivs in den drei Sätzen dieses Werkes auf musikalische Weise ein philosophisches Prinzip, das G.W.F. Hegel erst etliche Jahre später formulieren wird. In diesem Fall (wie in vielen anderen Werken Haydns, aber niemals so deutlich wie hier) ist das Material nicht nur innerhalb der Sätze dialektisch (im Sinne der Monothematik<sup>4</sup> betreffend Haupt- und Seitengedanken), sondern die einzelnen Sätze verhalten sich untereinander monothematisch und sind somit auch satzübergreifend dialektisch.

Der erste Satz der e-Moll Sonate ist ein affektreiches Siciliano, das innerhalb des lyrischen Adagio-Charakters dramatische Züge trägt und für Haydns Verhältnisse geradezu tragisch klingt. Das Anfangsmotiv des Themas ist eine absteigende Fünftonskala – vom kurz gehaltenen Dominantton zur Tonika abfallend, an der es scheinbar verharrt, um mit einem Terzschleifer aufwärts den ersten Teil des Vordersatzes, wie mit einer zaghaften Frage, abzuschließen.

---

<sup>1</sup> Wigmore, Richard: aus dem Booklet zur Aufnahme Haydn – Piano Sonatas Vol.3 von Marc-André Hamelin CDA67882 (2012)

<sup>2</sup> in Abschrift als Teil einer Sammlung „Divertimenta ac Galantheriae“ im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien

<sup>3</sup> siehe dazu Hoboken Verzeichnis Band III, S. 347

<sup>4</sup> Monothematik meint die Verwendung des gleichen melodischen Materials bei kontrastierenden Themen

### Notenbeispiel 1.1

**Adagio**



Joseph Haydn: Klaviersonate Hob.XVI:47<sup>bis</sup>

Der zweite Teil des Vordersatzes könnte, mit demselben Tonmaterial wie im Original, in erwartbarer Kontinuität den ganzen Vordersatz beenden; Haydn wählt aber den größtmöglichen Kontrast und verföhrt damit schon innerhalb des Vordersatzes des ersten Themas dialektisch: nach der basslosen, dreistimmigen Monodie der ersten beiden Takte folgt ein abwärtsrumpelndes Tutti-Unisono, das den Tonraum des Themas auf dreieinhalb Oktaven erweitert und brüsk abschließt.

Der Nachsatz wirkt wie ein zweiter Versuch, eine Wiederaufnahme der anfänglichen Zartheit, die aber, diesmal ohne den starken Kontrast wie beim Vordersatz, mit der Wiederholung des Siciliano-Motivs und dem Halbschluss kein befriedigendes Ende findet. Wie öfter bei Siciliani klassischer Prägung zu beobachten ist, folgt auch hier, nach einer nachdenklichen Generalpause, unvermittelt der Seitengedanke auf der Durparallele.<sup>5</sup>

Interessanterweise ist dieses zweite Thema das einzige dieser Sonate, das nicht monothematisch ist. Auf die Frage, warum es in der Reprise nicht wiedererscheint, wird später noch einzugehen sein.

Der zweite Satz in E-Dur, ein tänzerisches Allegro im Zweivierteltakt, verwendet das gleiche Material der fallenden Quint, allerdings mit einem entscheidenden Unterschied am Ende: der fallenden Quint folgt eine *Exclamatio*. Dieser „Ausruf“ mittels einer Sext aufwärts am Ende des Motivs, hebt den negativen Affekt der fallenden Skala auf, und nach zweimaliger Wiederholung wird aus dem Sextsprung nach oben sogar eine Oktave. Dasselbe Material wie zuvor - aber jetzt in geradezu widersprüchlicher Anwendung zum Eingangssatz!

### Notenbeispiel 1.2

**Allegro**



Wieder beginnt der Nachsatz wie der Vordersatz, nun aber mit einer „regelrechten“ Beendigung der Phrase in der Tonika.

In monothematischer Manier eröffnet das besagte Motiv auch den Seitengedanken auf der Dominante (T. 19), und zwar in der Variante mit Oktavsprung nach oben, wie es schon in T. 3

<sup>5</sup> vgl. dazu das Adagio der Sonate Hob. XVI/23 oder den langsamen Satz der Sonate Nr. 2 in F-Dur KV 280 von W.A. Mozart

erschienen ist, und entwickelt ihn, gemeinsam mit dem Schlussmotiv des Nachsatzes, zu einem autarken Charakter.

Notenbeispiel 1.3



Und in der Durchführung (*Confutatio*) wimmelt es geradezu von Motivabspaltungen und verspielten Umformungen unterschiedlichster Ausprägung im Sinne von Schoenbergs „entwickelnder Variation“, z.B. ab T. 58:

Notenbeispiel 1.4



oder ab T. 90:

Notenbeispiel 1.5



Die Reprise entspricht (auch das ganz im Gegensatz zum Kopfsatz) den allgemeinen Erwartungen an die Form und beschließt den Satz „*ex abrupto*“<sup>6</sup> (siehe dazu weiter unten).

Im Finale „Tempo di Menuet“, dem dritten Satz dieser Sonate, wird die Motivvariante mit *Exclamatio* (T. 3 des zweiten Satzes) in einem ruhig schreitenden, sechstaktigen Thema ausgebreitet. Der Affekt liegt nun zwischen dem tragischen des ersten Satzes und dem übermütigen des zweiten Satzes und bringt damit die ausbalancierte Version des Grundmotivs zu Gehör.

Notenbeispiel 1.6

**Tempo di Menuet**



<sup>6</sup>Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, XIV. Kapitel § 13.

Auch hier behandelt der Seitengedanke mit graziöser Geste das selbige Motiv und bleibt der monothematischen Gestaltungsweise treu (siehe T. 15).

Vergleicht man nun die Themen aller drei Satzanfänge, so drängt sich der Gedanke eines kompositorischen Konzepts förmlich auf:

Notenbeispiel 1.6

1. Satz „These“



2. Satz „Antithese“



3. Satz „Synthese“



Mit dem pathetischen ersten Satz erscheint das Motiv als These, der tänzerische zweite Satz bringt das andere Extrem der Motivverwendung in Form des Kontrasts und der Antithese und der dritte Satz schlussendlich geht den Mittelweg und erfüllt, durch die ausgleichende Vermittlung zwischen den Extremen, den Tatbestand der Synthese – nicht in der Auslöschung des vorhergegangenen Konflikts, sondern in der Generierung von Neuem aus dem Konfliktpotential.

Die Vorstellung, dass satzübergreifende motivische Arbeit erst ab Beethovens 5. Symphonie aufkommt, ist längst überholt – dieser werkimmanente Zusammenhang ist aber hier, bei diesem frühen Werk Haydns, nicht an einen „Plot“<sup>7</sup> gebunden, sondern ist die kompositorische Umsetzung eines „Gedankenganges“ und kommt somit einem philosophischen Essay gleich.

Wenn in der Anlage und Vorgehensweise Haydns Kompositionen mit Kants „Pathos der Nüchternheit“<sup>8</sup> vergleichbar sind, so sind die Bezüge zu Hegel (und Heraklit) auch inhaltliche - und konkreter.

Dem rhetorischen Konzept der Sonatensatzform mit Hauptthema als These, Seitenthema als Antithese und der Durchführung als *Confutatio*, scheint die Reprise als Pendant für die *Confirmatio* nicht recht zu überzeugen – werden doch sowohl These (Hauptthema) als auch Antithese (Seitenthema, wenn auch jetzt auf der Tonika) gefestigt und bestätigt. Eigentlich müsste eine der beiden Thesen verschwinden (nach der erfolgten „Auflösung der Widersprüche“) oder beide in einer Synthese aufgehen.

Beispielhaft für die Möglichkeit der „Überwindung“ oder „Auflösung“ eines der Themen findet sich im ersten Satz dieser Sonate: Der sehr vehement auftretende Seitengedanke ist ein echtes „Contrasubjekt“ (T. 9), taucht aber in der Reprise nicht wieder auf! Der schwermütige Affekt

<sup>7</sup> wie das für Werke Beethovens oft und gerne strapazierte „per aspera ad astra“

<sup>8</sup>Gülke, Peter: Nahezu ein Kant der Musik in: Musik-Konzepte 41, edition text + kritik, 1985, S. 69

behält die Oberhand (nicht zuletzt, weil der polternde Einwurf von T. 2 nun in T. 32 mit dem überraschenden *gis* in T. 33 eine Fortsetzung findet). Damit wird aber erst jetzt - in der *Confirmatio* - das Hauptthema zu einer achttaktigen Periode vervollständigt (was ja zu Beginn – im *Exordium* – nicht der Fall war).

Notenbeispiel 1.7

In der Reprise erscheint das Contrasubjekt in T. 38 nur mit seinem Nachsatz – ist also seines charakteristischen positiven Vordersatzes beraubt, wodurch in der Reprise auch der negative Affekt überwiegt und somit in der *Confirmatio* bestätigt wird. Hier wurde in der *Confutatio* zuvor ganz offensichtlich der Widerspruch des positiven Affekts eliminiert.

Die kontrastierende „positive“ Anwendung des Materials erscheint erst mit dem attacca einsetzenden, verspielten zweiten Satz, dessen Übermut auch keine Unterbrechung duldet und folgerichtig „ex abrupto“ endet: der entsprechende Schlusstakt der Exposition (T. 49) mit den drei Achtelnoten im Bass wird nun am Ende des Satzes (T. 138) auf zwei „abschnappende“ Achtel verkürzt.

Diese extreme Darstellung des Materials aus der entgegengesetzten Perspektive scheint aber, aufgrund der andersartigen Einseitigkeit, ebenfalls nicht im Sinne Haydns und einer ausgewogenen, endgültigen Formulierung des musikalischen Inhaltes zu sein. Dazu bedarf es des „Pathos der Kantschen Nüchternheit“, wie es im Finale zum Ausdruck kommt: Der dritte Satz bildet, was Tempo, Charakter und Verwendung des gemeinsamen Motivs anbelangt, die Synthese von erstem (These: schwermütiges Lamento) und zweitem Satz (Antithese: übermütiges Allegro). Durch den moderaten Menuettcharakter werden die Extreme der beiden vorangegangenen Darstellungen ausbalanciert und auf eine andere Ebene gehoben. Man könnte fast - im kierkegaardischen Sinne - von der ethischen Manifestation des Inhalts nach zwei ästhetischen Extremen sprechen.

Damit hat Haydn eine schlüssige Darstellung der Dialektik – sowohl in der antiken Bedeutung als Kunst der Unterredung als auch der, durch Georg Wilhelm Friedrich Hegel im 18. Jhdt. formulierten Gegensätze in den Dingen und Begriffen und ihre Aufhebung in einer neuen Entität – mit musikalisch-kompositorischen Mitteln geschaffen!

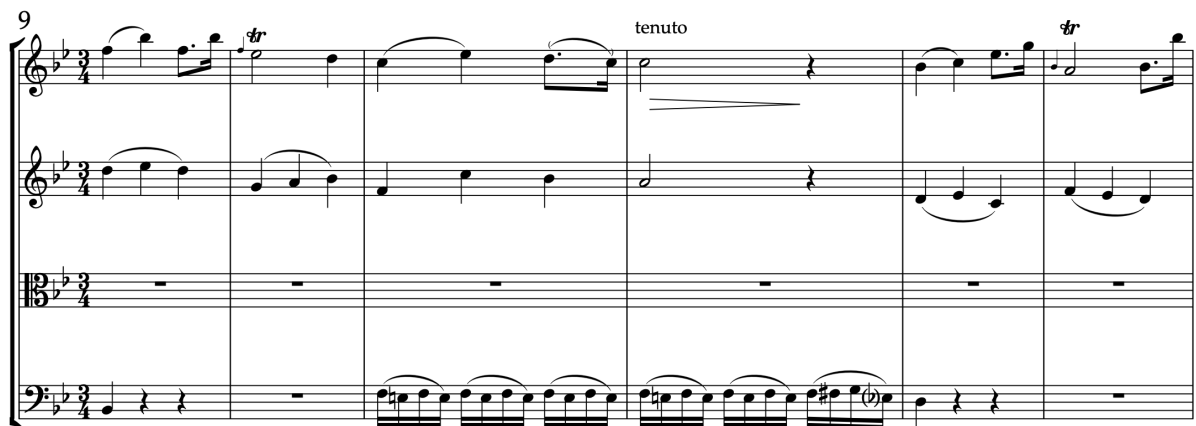
Der hegelsche Dreischritt These – Antithese – Synthese als Methodik der Erkenntnis ist eine Leistung der Aufklärung, und Haydns spezieller Umgang mit dem musikalischen Material bestätigt ihn als Komponisten der Aufklärung.<sup>9</sup>

Bezieht sich Haydns Beschreibung seiner Streichquartette Op. 33 (1781) als auf eine „gantz neu Besondere Art“ geschriebene, etwa unter anderem auch auf diese spezielle Art der „dialektischen Kompositionsmethode“?

Eine nähere Betrachtung des Quartetts in Es-Dur (Hob. III/38) dieser Reihe ist diesbezüglich überaus aufschlussreich.

Eine Besonderheit im langsamen dritten Satz ist der auffallende Auftritt des Violoncellos in T. 11: nach dem die beiden Unterstimmen zu Beginn ein Thema im Gewand einer einfachen, zweistimmigen Volksweise gespielt haben, wird dieselbe, bei ihrer Wiederholung in den beiden Oberstimmen, am Ende des Vordersatzes vom Violoncello durch einen „langsamen Triller“ gestört.

Notenbeispiel 2.1



Joseph Haydn: Streichquartett op. 33/2, Hob. III:38

Der Grund für diesen „Einwurf“ ist kompositorisch kaum zu legitimieren – es ist kein Kontrapunkt im strengen Sinne, da es sich nicht um eine gleichwertige Gegenstimme handelt. Dieser Kontrast ist nicht mehr als ein geräuschhafter Effekt, der zudem vorerst scheinbar ohne Konsequenzen bleibt und keine weitere Funktion erfüllt, als eben den ruhigen Fluss der Melodie zu stören.<sup>10</sup>

Erst bei seinem zweiten Erscheinen in T. 16 der Bratsche erzeugt der Einwurf eine heftige Bewegung in Form von überraschenden *Apostrophen* im Fortissimo: der „Fremdkörper“ von T. 11 generiert musikalischen Widerstand, aus dem der folgende Seitengedanke seine synkopierende Energie bezieht (T. 21).

<sup>9</sup> Vgl. hierzu z.B.: H. Schick, L. Finscher, M. Bandur

<sup>10</sup> Als verbindende Überleitung des Vordersatzes mit dem Nachsatz, wie er beim ersten Auftreten des Themas in den beiden Unterstimmen fehlte, kann dieser „langsame Triller“ kaum durchgehen.

Notenbeispiel 2.2

Musical score for Notensbeispiel 2.2, measures 15-20. The score is written for four staves (two treble clefs and two bass clefs). The key signature has two flats. The first staff (top) has a melodic line with dynamics *ff* and *p*. The second staff has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*. The third and fourth staves (bass clefs) have a bass line with dynamics *f* and *p*.

Musical score for Notensbeispiel 2.2, measures 21-26. The score continues with four staves. The first two staves (treble clefs) feature a complex melodic line with dynamics *f*, *fz*, *pp*, and *p*. The third and fourth staves (bass clefs) continue the bass line with dynamics *f*, *pp*, and *p*.

Am Ende dieses Contrasubjekts geschieht nun etwas Bemerkenswertes: aus der Kadenz in F-Dur (T. 31) zeigt sich nun das Wechselnotenmotiv in der ersten Geige und leitet nicht nur - diesmal tatsächlich - in die Wiederholung des Hauptthemas über, sondern generiert einen echten Kontrapunkt, der den ursprünglichen zweistimmigen Satz nun zu einem dreistimmigen erhebt!

Notenbeispiel 2.3

Musical score for Notensbeispiel 2.3, measures 35-38. The score is written for four staves. The first staff (top) has a melodic line with a trill marking *(tr)*. The second and third staves (treble and bass clefs) have a rhythmic accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a bass line.

39

*p* *f fz fz fz* *f* *pp* *f fz fz fz* *f* *pp* *f*

Bei T. 39 fungiert das Motiv abermals als Überleitung – diesmal im Cello und zum wiederholten Seitengedanken (jetzt auf der Subdominante Es-Dur) und ohne die brutalen Akzente der *Apostrophe* (siehe T. 17/18).

Notenbeispiel 2.4

39

*p* *f fz fz fz* *f* *pp*

Auch die Überleitung zum Hauptthema wird wiederholt: allerdings erscheint das Motiv diesmal in der Bratsche, die gleichzeitig damit in weiterer Folge das Hauptthema endlich in seiner vierstimmigen Gestalt nicht nur vervollständigt, sondern vervollkommnet (T. 52).



Notenbeispiel 2.5

Hier wäre das Ende des Satzes zu erwarten – doch der Trugschluss in g-Moll lässt dies noch nicht zu. Was war bis hier geschehen? Eine Rekapitulation der Ereignisse in diesem bemerkenswerten „Largo e sostenuto“ soll der näheren Betrachtung des Schlusses vorangehen. Formal handelt es sich bei diesem Satz um ein zweiteiliges Lied – allerdings mit einer veritablen inneren Entwicklung, was dieser lyrischen Form nicht wesensimmanent ist. Der anfangs unvermittelt und sinnlos erscheinende geräuschhafte Einwurf entwickelt sich sukzessive zum Kontrapunkt des zweistimmigen Hauptthemas (These), die im vierstimmigen

Ideal des Streichquartetts als unvollkommen bzw. unvollständig gelten muss. Erst die Annäherung und Assimilation des „Fremdkörpers“ als Kontrapunkt erhebt die ursprüngliche Aussage des Hauptthemas zuerst zur dreistimmigen, und in späterer Folge zur vollkommenen, weil vierstimmigen Gestalt. Die extremen Unterschiede zwischen These (zweistimmige Volksweise) und Antithese (geräuschhafte Bewegung) werden sukzessive in einem Prozess gegenseitiger Annäherung überwunden und führen in der Synthese zur befriedigenden und vollgültigen, vierstimmigen Gestalt der ursprünglich nur zweistimmigen These.

Der Trugschluss in T. 59 bildet den harmonischen Doppelpunkt für die nachfolgende Coda oder *Peroratio*: nach den extremen Gegensätzen in Form von „Seufzer“ und „Ohrfeige“ (manifestiert in den rhetorischen Figuren *Suspiratio* und *Apostrophe*) in T. 60/61 und einer variierten Wiederholung des, nun im „Anhang“ auf vier Takte reduzierten Hauptthemas, setzt eine Miniaturdurchführung desjenigen Kontrapunktes ein, der aus der anfänglichen „Störung“ resultierte und im Laufe der Entwicklung zur vollkommenen Darstellung des Hauptthemas unabhkömmlich wurde. Damit ist der anfänglich bloß als Kontrast erscheinende Effekt, nun als thematisch-motivisches Material legitimiert und somit auf musikalischer Augenhöhe mit dem melodischen Material des Satzes – und wird schlussendlich auch kompositorisch entsprechend behandelt.

Eine Synopsis in T. 71 (nur 1. und 2. Violine) und T. 72 (alle vier Instrumente) bildet den definitiven Schluss und auf kürzestem Wege den Inhalt der Klangrede ab: von der anfänglichen Zweistimmigkeit erreichen wir am Ende doch – durch Assimilation des Gegensatzes - die Vollstimmigkeit.

Notenbeispiel 2.6

Eine bemerkenswerte, dramatische Entwicklung innerhalb einer lyrischen Form, die einer – satztechnischen wie musikalischen – „Störung“ die entscheidende Rolle für die Vervollkommnung des Hauptthemas überträgt.<sup>11</sup> Dieser Umgang mit dem Material, der „Plot“ dieser Klangrede, erschließt eine andere Form der Dialektik als die Sonate oben, die Hegels

<sup>11</sup> Interessanterweise ist dieser „Störenfried“ bereits im Scherzo davor präsent: auch hier erscheint ein ähnliches Wechselnotenmotiv (T. 5 mit Auftakt) überflüssigerweise zwischen Vorder- und Nachsatz des Themas (im starken Kontrast zum Rest bzgl. Motivik, Dynamik und Instrumentation), wodurch die symmetrische Anlage der achttaktigen Periode gestört und auf zehn Takte gedehnt wird. Haydn erhebt es im zweiten Teil zur Überleitung von der Dominante zur Tonika, was zur Wiederholung des Hauptthemas führt. Hier wird das Prinzip und Geschehen des folgenden Satzes im Kleinen vorbereitet und abgehandelt. Eine Form der „inhaltlichen Monothematik“ die beiden Mittelsätze betreffend?

antikem Vorbild Heraklit nähersteht und damit auch eine interessante Koinzidenz zum modernen Management und allgemeiner sozialer Dynamik offenbart:

Das sogenannte Diversity-Management toleriert nicht nur die individuelle Verschiedenheit der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter und ihre Meinungen, sondern hebt diese im Sinne einer positiven Wertschätzung besonders hervor und versucht, sie für den Unternehmenserfolg nutzbar zu machen und Widersprüchlichkeit für gewinnbringende Veränderungen zu nützen. Eine veränderungsfeindliche Organisationskultur hat langfristig keine Erfolgchancen, da sie dem natürlichen Prinzip der stetigen Veränderung – dem „Panta rei“ Heraklits - widerspricht. „Das Widerstreitende ist vorteilhaft, und aus dem Wesensverschiedenen erwächst die schönste Harmonie, wie eben alles aus der Entzweiung entsteht.“<sup>12</sup>

Heraklits Vorstellung von natürlicher Harmonie schärft das Verständnis für die Veränderlichkeit und den Wandel der Dinge und erinnert an die Verantwortlichkeit, klug auf diese Veränderungen zu reagieren.

Obiges Zitat Heraklits beschreibt auch treffend den Vorgang im gezeigten Beispiel von Haydns Streichquartett: aus dem wesensverschiedenen Element (T. 11) entsteht erst die vollkommene Harmonie des vierstimmigen Satzes des Hauptthemas.

Hegels Präzisierung versteht die Veränderung als stetigen Prozess der Weiterentwicklung durch These und Antithese – also Annahme und Widerspruch, und eine ernsthafte und sinnvolle Weiterentwicklung ist ohne dieses dialektische Prinzip gar nicht möglich!

Die philosophische Aussage, wie sie sich bei Heraklit und Hegel findet, wird hier bei Haydn zum musikalischen Inhalt, der den Prozess der Synthese nachvollziehbar und emotional erlebbar macht und ihm damit eine zusätzliche, unmittelbare Qualität verleiht.

Im Lichte dieser Beobachtungen muss die Frage gestattet sein: Versteht man Haydns Sprache wirklich „durch die ganze Welt“? Oder besser gesagt: versteht man sie in ihrer ganzen Bedeutung und Tragweite – und heute noch?

Die in der berühmten Anekdote postulierte universelle Verständlichkeit der Musik des 18. Jhdt. - und insbesondere die von Joseph Haydn - verlor ihre Gültigkeit früher, als man annehmen möchte. Mit „Verständlichkeit“ ist hier nicht der unreflektierte, rein ästhetische Genuss gemeint, der gerade bei Haydn ohne weiteres möglich ist, und der natürlich auch seine Berechtigung hat. Schließlich schufen Komponisten von je her stets auch zur „reinen Gemüths-Ergetzung“<sup>13</sup> und waren sich bewusst, dass ihre Musik auch das „Populäre“<sup>14</sup> zu bedienen hatte. Allerdings hatte die „Demokratisierung des Musiklebens“ im Laufe der Geschichte zur Folge, dass im Publikum der Anteil derer, die durch standesgemäße semantische Vorbildung in die Grammatik der musikalischen Sprache eingeweiht waren, drastisch zurückging.<sup>15</sup>

Im Zuge der fortschreitenden Aufklärung sind auch bestimmte geistige Leistungen und allgemeingültige Bedeutungen auf der Strecke geblieben und Kontinuitäten wurden unterbrochen.

Die nachfolgenden Generationen nach Haydn mit ihrer „absolut romantischen Konzeption hatten der, von Figuren- und Affektenlehre herkommenden voraus, dass sie weniger voraussetzten und das unverbildet fühlende Menschenherz als oberste Instanz installierten“.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Diels, Hermann: Die Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 1906, S. 63

<sup>13</sup> Siehe z. B. das Titelblatt zu J. S. Bachs Goldbergvariationen, BWV 988

<sup>14</sup> W. A. Mozart in seinem Brief an den Vater vom 16.12.1780

<sup>15</sup> Gülke, S. 69

<sup>16</sup> Gülke, S. 73

Prinzipiell sind unsere heutigen „Hörgewohnheiten“ und die allgemeine Rezeption klassischer Musik – trotz diverser Versuche im Laufe der Geschichte, dies zu ändern – dieselben „romantisierenden“ und vor allem „unverbildeten“ geblieben.

Ob der heutige „Liebhaber“ klassischer Musik diesbezüglich mit dem des 18. Jahrhunderts gleichzusetzen ist, muss offen bleiben, denn der Begriff der „absoluten Musik“, der spätestens mit Hanslick eingeführt wurde und als Gegenentwurf der expliziten „Klangrede“ gelten darf, war Haydn noch unbekannt – auch wenn er gemeinhin als Wegbereiter derselben gilt.

Die hier präsentierte zusammenhängende Schau dieser drei Sonatensätze und der Vergleich mit Op. 33/2 möchte „einen weiteren Anstoß dazu geben, zumindest die ältere Musik von der Zwangsjacke der Behauptung einer ‚absoluten‘, also realitätsfremden Musik zu befreien und ihr das lebendige, wenn auch unbequeme Bild einer problemnahen, bildreichen und ideologisch aktiven Kunst zurückzugewinnen.“<sup>17</sup>

Tibor Nemeth, Dezember 2022

Notensatz nach WUE 2009 von Angel Hernandez-Lovera

#### Literatur:

Bandur, Markus: Plot und Rekurs – „eine ganz neue besondere Art“? in: Haydns Streichquartette – eine moderne Gattung; Musik-Konzepte 116, edition text + kritik 2002

Diels, Hermann: Die Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 1906

Finscher, Ludwig: Exkurs: Musikalische Logik in: Joseph Haydn und seine Zeit, Laaber 2000

Gülke, Peter: Nahezu ein Kant der Musik in: Musik-Konzepte 41, edition text + kritik, 1985

Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739

Mozart, Wolfgang Amadeus: Briefe (Hg. Stefan Kunze), Reclam 1987

Schick, Hartmut: Joseph Haydn – Komponieren im Geiste der Aufklärung in: Musik in der Geschichte – zwischen Funktion und Autonomie, Utz Verlag München 2011, Inga Mai Groote (Hrsg.)

Schleuning, Peter: „Alle Kreatur sehnt sich mit uns und ängstigt sich noch immerdar“ in: Die Chiffren – Neue Aspekte der musikal. Ästhetik“, Vol. IV, Fischer 1990

Wigmore, Richard: aus dem Booklet zur Aufnahme Haydn – Piano Sonatas Vol.3 von Marc-André Hamelin CDA67882 (2012)

---

<sup>17</sup> Schleuning, Peter: „Alle Kreatur sehnt sich mit uns und ängstigt sich noch immerdar“ in: Die Chiffren – Neue Aspekte der musikal. Ästhetik“, Vol. IV, Fischer 1990, S. 257 f.