

Joseph Haydn und seine Schüler

Ludwig Finscher

Balzan Distinguished Lecture

Mittwoch, 7. November 2007

Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften

Ich danke Ihnen allen sehr für die Ehre, die Sie mir erweisen, und für die festliche Gestaltung dieses Abends. Dem Dank und der Freude über diese Auszeichnung gesellt sich allerdings ein gewisses Maß von Beklemmung. In diesem Saal ist Haydn zum letzten Mal in der Öffentlichkeit erschienen, am 27. März 1808, als zur Vorfeier seines 76. Geburtstages sein Oratorium *Die Schöpfung* aufgeführt wurde; Antonio Salieri dirigierte; Beethoven küßte Haydn, der sich nach dem ersten Teil wegen Erschöpfung zurückziehen mußte, zum Abschied die Hände. Heinrich von Collin hatte ein deutsches Huldigungsgedicht, Giuseppe Carpani ein italienisches Sonett gedichtet, die im Publikum verteilt wurden. Für Haydn war es ein einzigartiger Triumph, wie er keinem anderen Komponisten je bereitet worden ist, ein Jahr vor seinem Tode und vor fast genau zweihundert Jahren. Wir stehen auf historischem Boden.

Zur Uraufführung der *Schöpfung* neun Jahre zuvor hatte Haydn einen Programmzettel drucken lassen, auf dem er darum bat, von Beifallskundgebungen während der Aufführung, zwischen den einzelnen Nummern, abzusehen, damit "die Wirkung des Ganzen" nicht gestört werde - ein ganz ungewöhnliches Zeugnis für Haydns planendes Denken in den Kategorien Werk Ganzes, Werkdetail und Wirkung. Ich maße mir nicht an, den folgenden Vortrag in ähnliche Kategorien zu stellen, aber wir sind mit den ausführenden Künstlern überein gekommen, daß wir im Interesse des Text-Zusammenhangs die Zuhörerschaft darum bitten möchten, wie damals nicht nach den einzelnen Beispielen, sondern erst am Ende des Vortrags den Künstlern Beifall zu spenden - ob auch dem Vortragenden, sei dahingestellt.

Lehrer und Schüler ist ein Thema, das von der Musikgeschichtsschreibung gern vernachlässigt wird, wenn man einmal von der Suche nach Einflüssen des einen auf die anderen im Werk absieht. Aber wie wird man eigentlich Komponist, wo und wie lernt man sein Handwerk?

Heute in der Regel so, daß man sich, versehen mit möglichst guten musikalischen Vorkenntnissen, einer Aufnahmeprüfung an einem Konservatorium oder einer Musikhochschule unterwirft und dann für einige Jahre ein theoretisches und praktisches Ausbildungsprogramm durchläuft, mit oder ohne Abschlußprüfung, und dann auf einen freien Markt mit ungewissen Chancen entlassen wird. Aber Hochschulen dieser Art, die jedem Begabten zugänglich sind, gibt es erst seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert - die erste und für lange Zeit modellhafte war das Pariser Conservatoire, das als bürgerliche und von der öffentlichen Hand finanzierte Bildungseinrichtung 1795 gegründet wurde. Vorausgegangen waren die italienischen Konservatorien des 16. bis 18. Jahrhunderts, die ursprünglich Bewahr- und Erziehungsanstalten der höfischen Gesellschaft für Waisenkinder waren und in denen alles Gewicht auf der Ausbildung von Vokalistinnen und Instrumentalisten lag. Aber auch am Conservatoire und den vielen ihm folgenden bürgerlichen Konservatorien in ganz Europa konnte man vor allem Gesang, Instrumentalspiel und die theoretischen Fächer studieren, aber nicht Komposition - und das bis fast zum Ende des 19. Jahrhunderts. Komponist war kein lernbarer Beruf, und in mancher

Hinsicht ist das bis heute so geblieben. Komponieren ist, wenigstens seit der frühen Neuzeit, also dem 14./15. Jahrhundert, immer ein einsames Handwerk gewesen, und die Ausbildung im Komponieren ein Dialog zwischen einem Lehrer und einem Schüler. Im Zeitalter der italienischen Konservatorien, deren Absolventen den europäischen Musikmarkt zu einem guten Teil prägten, war es ein Geschäft in einer institutionellen Nische, begünstigt dadurch, daß die Leiter und wichtigsten Lehrer der Konservatorien fast immer die berühmten Komponisten waren - nicht, damit sie Kompositions-Unterricht geben, sondern damit sie durch ihren Namen das Konservatorium attraktiv machen sollten.

Und sie waren vor allem für die theoretischen Fächer zuständig, die - cum grano salis - für alle Studenten verbindlich waren, also Kontrapunkt und, im 17. und bis ins 19. Jahrhundert, Generalbaß, und diese Fächer wurden im Gruppenunterricht betrieben. Wenn in solchen Schulklassen besondere Talente erkennbar wurden, bot das eine Chance für Schüler und Lehrer, es mit dem eigentlichen Kompositions-Unterricht zu wagen. Als Einzelunterricht führte er in der Regel einerseits zur Perfektionierung des Handwerks bis zur nahezu oder völlig automatischen Verfügbarkeit, andererseits zur Unterweisung in den Verfahren, aus solchen technischen Kenntnissen abgeschlossene Werke von - modern gesprochen - handwerklicher Kompetenz und ästhetischem Anspruch zu bilden. Für den ersten Bereich standen Lehrbücher zur Verfügung, für den zweiten kaum. Hier war das Gespräch das zentrale Lehrmittel. Dem entspricht die Quellenlage: die Lehrschriften sind greifbar, der mündliche Unterricht fast gar nicht. Ein später Reflex dieser Verhältnisse ist die eigentlich erstaunliche Tatsache, daß die großen Musiklexika unserer Zeit das Stichwort Komponist nicht kennen und daß es fast keine Literatur zum Thema gibt.

Was man als angehender Komponist außerhalb der Konservatorien lernen konnte, das lernte man bis ins frühe 19. Jahrhundert entweder, als schon praxistauglicher Musiker, in kirchlichen oder höfischen Kapellen, wiederum im Einzelunterricht. Oder man lernte von vornherein privat, und dies in durchaus patriarchalischen Verhältnissen, als Lehrling bei einem Meister. Dieses Lehrverhältnis schloß sehr häufig Kost und Logis ein, und für alles mußte bezahlt werden, mit Geld oder, wenn das nicht da war, mit Dienstleistungen. Grundlage des Unterrichts waren, so oder so, die Lehrbücher und der Dialog, natürlich mit vielfältigen regionalen Unterschieden.

Der Weg Haydns vollzog sich in diesem System, und zwar in seiner habsburgisch-katholischen Variante, und er war in vieler, aber nicht jeder Hinsicht typisch; es ist ein denkwürdiger Zufall, daß am anderen Ende des Spektrums der Ausbildungsmöglichkeiten der einzige Haydn ebenbürtige Komponist der Epoche stand, Mozart, der als Kompositionsschüler seines Vaters unvergleichlich privilegiert war. Haydn, der praktisch mittellose Knabe aus musikbegeistertem Haus, fiel durch seine Gesangsleistungen in der Schule in Hainburg auf, in der er auch Klavier- und Geigenunterricht erhielt; von dort holte ihn Georg Reutter d. J., der Kapellmeister des Stephansdoms, als Chorknaben nach Wien. Zur dort fortgesetzten musikalisch-praktischen Ausbildung trat der erste Unterricht in den theoretischen Fächern - nur für kurze Zeit, aber sie genügte, um die ersten Kompositionsversuche des Fünfzehn- oder Sechzehnjährigen auszulösen.

Denkt man an Haydns Schüler und gar an Mozart, das "Wunderkind", dann war das ein ziemlich später Start auf unsicherem Fundament - umso bemerkenswerter war der kompositorische Eifer. Als Haydn nach dem Stimmbruch aus dem Kapelldienst an St. Stephan entlassen wurde, praktisch mittellos und ohne Berufsperspektive, scheint er keinen Augenblick an seiner Berufung gezweifelt zu haben: statt dem Wunsch der

Eltern zu entsprechen, er möge eine geistliche Laufbahn einschlagen, versuchte er, seinen Lebensunterhalt als Gesangs- und Klavierlehrer zu bestreiten, also in den Fächern, die er am besten beherrschte, und das war auch auf dem großen Markt der musikbesessenen Metropole ein hartes Brot - in den berühmten Worten der autobiographischen Skizze von 1776: "Da ich endlich meine Stimme verlor, mußte ich mich in unterrichtung der Jugend ganzer 8 Jahr kumerhaft herumschleppen (NB: durch dieses Elende brod gehen viele genien zu grund, da ihnen die zeit zum studiren manglet)". Zwei dieser Schüler aus der Zeit etwa 1751/55 kennen wir: Therese Keller, die der junge Komponist wohl gern geheiratet hätte, die aber auf Drängen ihrer Eltern ins Kloster ging, und Marianna Martines, die eine erfolgreiche Pianistin und Komponistin wurde. Über den Unterricht wissen wir nur soviel, daß er eine Belastung war, aber keine, die Haydn "zu grund" gerichtet hätte - in seinen Worten von 1776: "ich würde das wenige nie erworben haben, wan ich meinen Compositions Eyfer nicht in der nacht fortgesetzt hätte, ich schriebe fleißig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumahl in Wienn ware) die ächten Fundamente der sezkunst zu erlernen" (Niccolò Porpora, 1686-1768, lebte 1752-1760 in Wien; Haydn arbeitete für ihn als Begleiter am Cembalo beim Gesangsunterricht). Haydns erster Biograph, Georg August Griesinger, berichtet, er habe bei Porpora "im Gesange, in der Komposition und in der italienischen Sprache sehr viel" profitiert (Gr 1810); freilich auch - hier kommt das erwähnte traditionelle Dienstleistungsverhältnis ins Spiel - daß er den Lehrer "fast wie ein gemeiner Aufwärter" bedient habe, "nur um von ihm etwas lernen zu können" (Gr 1805). Haydns durch nichts zu bremsender "Compositions Eyfer" war der eine ungewöhnliche Zug seiner Lehrzeit. Der andere war die Art und Weise, wie er sich mit dem in seiner Lebenswelt maßgebenden musiktheoretischen Lehrbuch auseinandersetzte, der zuerst 1725 gedruckten Kontrapunktlehre *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux. Haydn erwarb das Werk Anfang der 1750er Jahre, vielleicht schon vor dem Unterricht bei Porpora, und er gebrauchte es als Unterrichtsmittel bis gegen Ende seiner Lehrtätigkeit. Zumindest für einige seiner Schüler stellte er einen Auszug zusammen, den er *Elementarbuch* nannte. Ein Exemplar aus dem Besitz des sonst ganz unbekanntes F. C. Magnus aus Livland, datiert 1789, und ein zweites aus dem Besitz von Franciszek Lessel aus Polen, der bei Haydn um 1798 studierte, haben sich erhalten. Haydns Exemplar der *Gradus ad Parnassum* ist verbrannt, 1945 in Budapest. Aber eine offenbar zuverlässige, jedenfalls sehr detailreiche Liste von Haydns Randnotizen zu Fux' Text hat sich erhalten, und diese Randnotizen sind höchst ungewöhnlich in ihrer Genauigkeit, ihrem Umfang und nicht zuletzt ihrer Zielrichtung, nämlich der Reinigung der Fuxschen Lehre nicht nur von Fehlern, sondern auch von Inkonsequenzen, also gleichsam der Rückführung auf eine "reine" Kontrapunktlehre, hinter Fux zurück. Natürlich hängt diese Tendenz mit dem grundstürzenden Stilwandel zusammen, der sich, als Haydn mit dem Studium des Werkes begann, schon vollzogen hatte: für Fux war der "klassische" Kontrapunkt eine gegenwärtige Sprache, für Haydn schon eine historische, wenn auch keineswegs tote; für Fux war er die Musiksprache schlechthin, für Haydn die normative alte, die die Grundlage allen Komponierens war, neben der aber die neue Sprache stand, die er wesentlich mitgeschaffen hatte. Damit hängt wiederum zusammen, daß Haydn im Lauf der Jahrzehnte sein Fux-Exemplar mit Anmerkungen versah, die auf eine jüngere Autorität zurückgriffen, nämlich Johann Philipp Kimbergers *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, die 1771-1779 in Berlin

erschien¹. Die Arbeit am Lehrgegenstand ging immer weiter, unbeschadet der Tatsache, daß er der grundlegende Lehrgegenstand blieb. Wir kennen nur zwei Komponisten aus Haydns Umkreis, die sich annähernd so rigoros kritisch, systematisch und umfassend mit den *Gradus ad Parnassum* auseinandergesetzt haben, und beide haben mit großer Wahrscheinlichkeit auch Haydns *Elementarbuch* zumindest gekannt, wenn nicht besessen: Mozart, der nach den *Gradus* seinen Schüler Thomas Attwood unterrichtete, und Beethoven, der das Werk im verunglückten Kontrapunkt-Unterricht bei Haydn kennenlernte und es 1809 für seinen Schüler Erzherzog Rudolph exzerpierte - dabei schrieb er den Text von Fux gewissermaßen fort, genau wie sein ungeliebter Lehrer, indem er Zitate aus den Klavier- und Kompositionslehren von Carl Philipp Emanuel Bach und Daniel Gottlob Türk einarbeitete, und er folgte seinem Lehrer auf sehr charakteristische Weise auch darin, daß er auf der Reinheit des kontrapunktischen Satzes noch strenger bestand als jener.

Aber während wenigstens Mozarts Unterrichts-Materialien auch Einblicke in den Unterricht im freien Satz gewähren, sind solche Einblicke bei Haydn kaum zu gewinnen - über die Unterweisung im Gespräch gibt es keine Notendokumente, sondern nur zwei leider nicht sehr ergiebige Berichte. Der eine stammt von dem schwedischen Diplomaten und Musikliebhaber Fredrik Samuel Silverstolpe, der bei einem Besuch 1797 Haydn bei der Durchsicht eines Symphoniesatzes eines ungenannten Schülers antraf. In Silverstolpes sehr allgemeinen, auch laienhaften Wendungen wird aber immerhin deutlich, worauf Haydn Wert legte: Gleichgewicht der Form, passende Proportionen der Formteile, Zusammenpassen der kürzeren Abschnitte, gründliche Ausarbeitung der Gedanken und das richtige Gefühl für die Wirkung aller kompositorischen Maßnahmen². Das wird ergänzt durch die Ausführungen Georg August Griesingers - auch er allerdings musikalischer Laie: "Seine theoretischen Raisonnements waren höchst einfach; nämlich: ein Tonstück soll haben einen fließenden Gesang, zusammenhängende Ideen, keine Schnörkeley, nichts Überladenes, kein betäubendes Accompagnement, u. dgl. m. Wie diesen Forderungen Genüge zu leisten sey? Das, gab er selbst zu, lasse sich durch keine Regeln erlernen, und hänge blos von der natürlichen Anlage und von der Eingebung des innern Genius ab"; und in direkter Rede: "Hatte ich (beim Phantasieren am Clavier) eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu souteniren. So suchte ich mir zu helfen, und das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt; sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat"³.

Fundament des Unterrichts blieb immer der Kontrapunkt nach Fux, aber daß Haydn großes Gewicht auf den Generalbaß und die praktischen Fächer legte, zeigt ein Briefkonzept für einen leider ungenannten Empfänger, den Vater eines der letzten Schüler, denn das Konzept ist wahrscheinlich 1804 geschrieben, als Haydn schon nicht mehr komponierte: "Mein Herr. Es ist mir herzlich leyd, daß ich Ihrem Sohn, welchen man allhier alle Hoffnung die Composition jemals zu erlernen benohmen hat, in so kurtzer Zeit nicht mehr, als 30 Lectionen habe geben können. Ihr Sohn ist ein

¹ Merkwürdigerweise nicht in Haydns Bibliothek (vgl. die Verzeichnisse in Landon Bd. 5). Eine Wiener Ausgabe erschien erst 1793.

² Zitiert bei Carl-Gustav Stellan Mörner, *Haydniana aus Schweden um 1800*, in: Haydn-Studien 2, 1969, 1-33, Zitat 27

³ Griesinger 1810, 113-114

guter Junge, ich liebe Ihn, hat auch Talent genug ... nur wünsche ich, das Er erstens den General Bass, dan 2tns die Singekunst, und endlich das piano forte Besser studiren möge, so versichere ich Sie liebster freund, daß Er durch fleiß und mühe noch ein großer Mann werden kann". Unter dem Text steht noch, dick unterstrichen, der Name "Emanuel Bach" - ein Hinweis auf den Komponisten, den er als Vorbild für den freien Satz offenbar besonders hoch geschätzt hat; zu Griesinger hat er geäußert "... wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe ... "4. Bemerkenswert ist hier weniger der unglückliche junge Mann als vielmehr die Energie, mit der sich der schon alte und gebrechliche Haydn eines solchen offenbar ungerecht behandelten Problemkindes annimmt, die Betonung von "fleiß und mühe" (Haydn hat diese Worte als Gedächtnishilfe schon vor dem Beginn des Brieftextes notiert) und der indirekte Hinweis darauf, daß man Komposition auch durch das Studium und - jeder Kompositionsschüler lernte das damals kennen - das Abschreiben von Meisterwerken lernen mußte - Beethoven hat Streichquartette von Haydn und Mozart zum Studium in Partitur gebracht⁵. Schließlich verdanken wir ein Detail des Unterrichts der im Allgemeinen wohl zuverlässigen, auf Gespräche mit dem alten Komponisten zurückgehenden Biographie von Albert Christoph Dies: Haydn "ließ sich von denen, die die Kosten bestreiten konnten, für den Lehrkurs 100 Dukaten, die eine Hälfte voraus, die andere am Ende bezahlen". Daß er arme Schüler gratis unterrichtete, geht aus einem Brief von 1790 hervor: "Einer meiner schüller, Nahmens Magnus, ein armer, aber wohl erzogener Liefländer, und gut gesitteter Junger, welchen ich seines Impertinenten Eyfers wegen unentgeltlich lection in der Composition gebe ... "6. Bleibt somit jeder Versuch, Haydns Kompositions-Unterricht zu rekonstruieren, günstigstenfalls skizzenhaft, so gewinnt die Untersuchung der Unterrichts-Ergebnisse umso größere Bedeutung: sie kann helfen, Haydns konkreten Einfluß auf die Kompositionsgeschichte seiner Zeit abzuschätzen, und sie kann ebenso helfen, die Lernprozesse der Schüler - und das heißt in der Regel die Selektivität der Lernprozesse - und die Differenzierung ihrer Personalstile zu erkennen. Wir kennen heute 25 Komponisten, die nachweislich oder sehr wahrscheinlich Kompositionsschüler Haydns waren, und weitere 13, für die eine Schülerschaft möglich, aber nur schlecht bezeugt ist. Das sind schon auf den ersten Blick erstaunliche Zahlen: es gibt kaum einen Komponisten des späten 18. Jahrhunderts, für den so viele Komponisten als Kompositionsschüler - nicht als Theorie-, Gesangs- oder Instrumentalschüler! - in Frage kommen. Haydn hat diese Aufgabe, obwohl er sein Leben lang ja nicht gerade an Unterbeschäftigung litt, offenbar ernstgenommen. Für eine vorläufige Ordnung des Materials gibt es drei Wege: die Chronologie, die Rolle der Schüler als Komponisten in unserer Vorstellung der Musikgeschichte der Epoche, und Haydns eigenes Urteil über seine Schüler. Die Chronologie ist relativ einfach. Haydn hat, bevor er 1761 Vizekapellmeister und 1766 Kapellmeister der Fürsten Eszterházy wurde, offenbar nur wenige Schüler gehabt, obwohl sich sein Ruf als fleißiger Komponist schon seit den 1750er Jahren im Umkreis Wiens verbreitete: Abund Mikysch und Robert Kimmerling sind die ersten bezeugten Namen, die aber kompositionsgeschichtlich kaum eine Rolle spielen. In Eisenstadt und später in Eszterháza, also ab 1761, war der Kapellmeister verpflichtet, "...die Singerinnen zu

⁴ Griesinger 1810, 13; das Briefkonzept in Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, hrsg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel u.a. 1965, 448

⁵ Haydn op. 20 Nr. I; Mozart KV 464, Finale

⁶ Briefe und Aufzeichnungen 1965, 238

instruieren, damit sie dasjenige, was sie in Wien mit vieler Mühe und Speesen, von vornehmen Meistern erlernt haben, auf den Land nicht abermal vergessen"⁷. Dabei wird es im Wesentlichen um Gesangsunterricht - Technik und Vortrag - gegangen sein, und naturgemäß hat diese Art Unterricht keine schriftlichen Spuren hinterlassen. Andererseits gibt es Belege dafür, daß der Kapellmeister einer ganzen Reihe von Kapellmitgliedern Kompositionsunterricht gegeben hat; wir können aber kaum abschätzen, ob es über die bekannten Namen hinaus noch andere gab, die Kompositionsschüler Haydns waren. Der klassische Fall ist Luigi Tomasini, der 1757 als Kammerdiener in den Dienst der Familie Eszterházy trat, in der Hofkapelle zum hochgeachteten und hochbezahlten Konzertmeister und Sologeiger aufstieg und mit Haydn offenbar befreundet war.

Seine bedeutendsten Werke, die Streichquartette, sind ohne Haydns Werke kaum denkbar, ohne im geringsten Kopien zu sein - aber natürlich ist bei fehlender Dokumentation nicht zu entscheiden, ob das auf Kompositions-Unterricht oder schlicht auf freundschaftlichen und professionellen Umgang zurückgeht. Eindeutig ist der Befund dagegen bei den angehenden Komponisten, die an den Hof zogen, ohne in der Hofkapelle zu dienen - sie waren Privatschüler, zunächst aus der näheren kulturellen Umgebung des Gravitationszentrums Wien, dann, während sich Haydns Ruhm europaweit verbreitete und vertiefte, auch von weither. Ignaz Pleyel, dessen 250. Geburtstag in diesem Jahr gefeiert wurde, kam als eigentlich schon voll ausgebildeter Musiker mit einem Stipendium seines Gönners Graf Ladislaus Erdödy um 1772 von Wien nach Eisenstadt und Eszterháza, blieb fünf Jahre und wurde zu einem der anhänglichsten Haydn-Schüler; 1776 schenkte der Graf, hoch zufrieden mit Pleyels Fortschritten, Haydn eine Kutsche mit zwei Pferden, woraufhin Haydn, geschäftstüchtig wie immer, seinen Fürsten um die Futterkosten bat (erfolgreich)⁸. 1785 reiste Franz Anton von Weber mit seinen Söhnen Fridolin und Edmund, den Stiefbrüdern Carl Marias von Weber, eigens von Eutin nach Wien, um sie in die Obhut Haydns zu geben (wobei er seine zweite Frau fand, die spätere Mutter Carl Marias). Sie blieben, bis der Vater sie gegen Ende 1788 wieder abholte, um sie in seine wandernde Theatertruppe einzugliedern.

Nach Haydns Umzug nach Wien 1790, dem Ende seines aktiven Hofkapellmeister-Dienstes, und den zwei Reisen nach London blieben naturgemäß nur noch Privatschüler, unter ihnen aber fast alle, die kompositionsgeschichtlich eine besondere Rolle gespielt haben: Peter Hänsel, Sigismund Neukomm, Franciszek Lessel, Johann Spech, Friedrich Kalkbrenner und natürlich Beethoven. Der alte Haydn stand im Zenit seines Weltruhms; für Musiker, die nach Wien reisten, gehörte es zum Besuchsprogramm, ihm ihre Aufwartung zu machen und im Gespräch seinen fachlichen Rat einzuholen⁹. Daß die Zahl seiner eigentlichen Schüler in den Jahren nach 1802 dann doch klein war, deutet wohl einerseits darauf hin, daß man sich mit besonderem Respekt näherte, andererseits natürlich darauf, daß die Kräfte des Lehrers abnahmen. Er selbst hat als seine "besten und dankbarsten" Schüler nur Pleyel und zwei der letzten bezeichnet: Neukomm und Lessel¹⁰. Dabei scheint für den

⁷ Convention und Verhaltens-Norma des Vice-Kapel-Meisters: Anstellungsvertrag Haydns vom 1. Mai 1761 (Briefe und Dokumente 1965, 41-45, Zitat 43)

⁸ Briefe und Aufzeichnungen 1965, 75-76

⁹ Zu den in Haydns letzten Jahren fließenden Übergängen zwischen Schülerschaft, Vertrauensstellung und dem Gespräch mit Kollegen vgl. besonders Horst Walter, *Kalkbrenners Lehrjahre und sein Unterricht bei Haydn*, in: Haydn-Studien 5, 1982, 23-41, bes. 23

¹⁰ Griesinger 1810, 119

alten Haydn die moralische Kategorie wichtiger gewesen zu sein als die musikalische; zumindest gehört Neukomm zu denjenigen Schülern, deren Werk sich am weitesten vom Lehrer entfernt hat, nicht nur stilistisch, sondern auch und vor allem in der Wahl der Gattungen. Andererseits haben Pleyel und Neukomm für die Verbreitung der Werke Haydns weit mehr getan als alle anderen Haydn-Schüler. Lessel scheint Haydn in dessen letzten Jahren besonders umsorgt zu haben - erst nach dem Tod des Lehrers ist er nach Polen zurückgekehrt, obwohl er im Wiener Musikleben kaum eine Rolle spielte. In seinem nur ganz fragmentarisch überlieferten Oeuvre sind die drei Haydn gewidmeten Klaviersonaten op. 2 (1804) ein eindrucksvolles Zeugnis der Haydn-Nachfolge, fast schon der Haydn-Überbietung, vor allem in einer auf die Spitze getriebenen thematischen Arbeit.

Fragt man nach dem Verhältnis der Schüler zum Lehrer in ihren Werken, dann ergibt sich ein sehr differenziertes und, wie ich hoffe, aufschlußreiches Bild. Die Schüler waren einerseits dem rigorosen Kontrapunkt-Unterricht ausgesetzt, der auf festen Regeln aufbaute und den auch ein anderer Lehrer als Haydn geben konnte, zum Beispiel der hochangesehene Wiener Theoretiker und Komponist Johann Georg Albrechtsberger, der mit Haydn befreundet war und dem er gelegentlich Kontrapunkt-Schüler weiterreichte - der berühmteste ist Beethoven, mit dem Haydn menschlich offenbar nicht auskam. Die Haydn-Schüler waren andererseits beim Unterricht im freien Satz dem Einfluß einer durch ihre Lebensleistung ausgewiesenen Autorität ausgesetzt, die einen sehr scharf individualisierten Stil entwickelt hatte. Sie agierten im Spannungsfeld zwischen diesem Einfluß und der Notwendigkeit, ihr Kompositionsvermögen in Richtung auf einen eigenen Personalstil zu entwickeln, anders gesagt: dem neuen Leitbegriff *Originalgenie* zu genügen¹¹.

Angereichert wurde dieses Spannungsfeld außerdem durch die Gattungspoetik der zeitgenössischen Musik, die wiederum durch Haydn wesentlich geprägt wurde, und durch die Bedürfnisse eines sehr vielgestaltigen musikalischen Marktes in der Metropole Wien. Für einen angehenden Komponisten war es keine einfache Situation. Grundsätzlich gab es die Möglichkeiten der Nachahmung in den verschiedensten Graden und auf den verschiedensten Ebenen, der Überbietung und der Abgrenzung. Die Abgrenzung betrieben einige späte Schüler durchaus energisch. Der schon genannte Sigismund Neukomm gehört dazu, obwohl - oder vielleicht weil - er mit so großer Liebe an seinem alten Lehrer hing, bei der Bearbeitung der schottischen Volkslieder mitwirkte, den *Ritorno di Tobia*, die *Sieben letzten Worte* und das *Stabat Mater* bearbeitete, Klavierauszüge herstellte und die *Jahreszeiten* für Streichquartett (ohne Singstimmen) arrangierte. Allerdings ist Neukomm ein besonderer Fall: er kam erst nach einem ausführlichen Kompositionsstudium bei Michael Haydn zu dessen älterem Bruder, um "*la partie esthétique de l'art*" zu studieren, wobei er offenbar vor allem nur noch Kompositionen zur Beurteilung vorlegen mußte¹². So konzentrierte sich sein Schaffen zunächst auf Singspiel und Oper, im Spätwerk auf das Oratorium, während Haydns zentrale Instrumental-Gattungen keine Rolle spielen. Der zweite

¹¹ vgl. meine Skizze *Das Originalgenie und die Tradition. Zur Rolle der Tradition in der Entstehungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Max Lütolf, München 1973, 165-; Nachdruck in Ludwig Finscher, Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, hrsg. von Hermann Danuser, Mainz u. a. 2003, 231-241

¹² Rudolph Angermüller, *Sigismund Ritter von Neukomm (1778-1858) und seine Lehrer Michael und Joseph Haydn*, in: Haydn-Studien 3/1, 1971, 29-42, bes. 34; ders., Neukomms schottische Liedbearbeitungen für Joseph Haydn, in: Haydn-Studien 3/2, 1974, 151-; ders., *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, München 1977

bedeutende Adept, der sich vom Lehrer abgrenzte, war Haydns offenbar letzter Schüler, Friedrich Kalkbrenner¹³, der, nach glänzendem Studienabschluß am Pariser Conservatoire, von seinem Vater nach Wien expediert wurde, weil er mehr Interesse am Pariser Gesellschaftsleben als an seiner Karriere zeigte. Haydn übergab ihn zunächst dem Kontrapunkt-Unterricht bei Albrechtsberger und unterrichtete ihn dann im freien Satz; außerdem arbeitete auch Kalkbrenner, wie Neukomm, an Haydn-Bearbeitungen schottischer Lieder mit. Nach Kalkbrenners Erinnerungen mußte er Streichquartette schreiben, die der Lehrer wegen ihrer unkontrollierten Originalitätswut (der neue Leitbegriff Originalgenie!) mit gutmütigem Spott überzog. Aber kompositorische Folgen hat dieser Unterricht nicht gehabt - Kalkbrenner war schon damals und blieb bis an sein Ende vor allem Klaviervirtuose, von dem keine Symphonien, keine Streichquartette, nur Klavierwerke und Klavier-Kammermusik überliefert sind. Eine späte Klaviersonate (op. 56, 1821/22 gedruckt) zeigt, daß er sich an den Lehrer erinnerte: sie ist "dédiée à la mémoire de Joseph Haydn", aber fast gänzlich ein Virtuosenstück; nur das Andante spielt auf kuriose Weise auf Haydn an, indem es sich aus einem Motiv entwickelt, das laut Überschrift "une imitation du rappel des caillies", das heißt identisch mit dem Wachtelschlagmotiv aus Haydns *Jahreszeiten* ist, das schon der Haydn-Schüler Beethoven für sein Lied *Der Wachtelschlag* (1803) benutzt hatte.

Naturgemäß war die Zahl der Haydn-Nachahmer ungleich größer als die Zahl der Haydn-Überbieter, zumal der Personalstil des Lehrers leicht erlernbare Möglichkeiten zur Nachahmung im Detail bot, vor allem in den schnell berühmt gewordenen Überraschungs-Effekten: plötzliche Pausen, plötzliche und heftige dynamische Gegensätze und Instrumentations-Effekte (Symphonie mit dem Paukenschlag), plötzliche harmonische Rückungen und Ausweichungen. Solche direkten, zitathaften Imitationen, die sich schnell abnutzen konnten, waren allerdings längst nicht so häufig wie die Übernahme und Anverwandlung der satztechnischen und formalen Prinzipien, mit denen vor allem eben Haydn die Grundlage des Wiener Klassischen Stils geschaffen hatte, also etwa (vereinfacht gesagt) die große viersätzigige Form für Symphonie und Streichquartett, die Gattungspoetik mit ihrer hierarchischen Abstufung der musikalischen Ansprüche, die Ausbildung typischer Affektsprachen für Satzformen je nach deren Funktion im Satzzyklus (Kopfsätze in Sonatensatzform, Finali, langsame Sätze, Menuette), die Formbildung durch harmonische Prozesse, thematische Konstellationen, thematische Arbeit, Zusammenhang und Kontrast. Daß dieses System nahezu unbegrenzte Möglichkeiten der Modifizierung und Entwicklung im Rahmen der Dur-Moll-Tonalität bot, hat es im Lauf seiner langen Geschichte gezeigt. Entsprechend groß waren die Möglichkeiten, sich an ihm produktiv abzuarbeiten, für Haydns Schüler. Einige Beispiele können das zeigen.

Johann Spech (1767-1836), heute so gut wie unbekannt, gehörte zu Haydns späten Schülern; der Lehrer hat ihm 1800 ein eigenartig zurückhaltendes Zeugnis ausgestellt: "...daß Herr Johann Spech mein Schüller unter meiner Leitung und aufsicht die höhere Setzkunst folglich alles was in das Sing- und Instrumenten Fach einschlägt, erlernt und darin solche fortschritte gemacht habe, daß er einer jeden Musikschule sowohl als Directeur, theils auch als Lehrer im Clavier, und der Orgel vorstehen könne ..."¹⁴. Spech hat - was ungewöhnlich ist - seinem Lehrer kein Werk

¹³ Horst Walter, *Kalkbrenners Lehrjahre und sein Unterricht bei Haydn*, in: Haydn-Studien 5/1, 1982, 23-41

¹⁴ Briefe und Aufzeichnungen 1965, 351-352; Renate Federhofer-Königs, *Neues zur Lebensgeschichte von Johann Spech*, in: Die Musikforschung 18, 1965, 414-415

gewidmet; er kam aus ganz kleinen Verhältnissen und war offenbar zeitlebens auf seine adeligen ungarischen Gönner angewiesen, denen seine repräsentativen Veröffentlichungen gewidmet wurden. Als Haydnschüler ist er gleichwohl wenigstens in seinen frühen, in Wien entstandenen Werken zu erkennen, allerdings als ein eigenwilliger. Die Klaviertrios op. 1 (1797) sind technisch noch unbeholfen, aber formal einfallsreich und voller Klangphantasie, vor allem aber knüpfen sie in der phantasievollen Behandlung des Violoncellos direkt bei Haydns späten Trios an - und das ist in der Wiener Trioproduktion durchaus ungewöhnlich, auch und gerade angesichts von Beethovens zwei Jahre früher erschienenem op. 1, mit dem der Typus des klassischen Klaviertrios, jenseits von Haydn, etabliert worden war¹⁵. Andererseits zielen sie in der überaus einfachen thematischen Erfindung, der gegenüber Haydns Werken lockeren Faktur des Tonsatzes und den reduzierten spieltechnischen Ansprüchen sehr deutlich auf das typische Klaviertrio-Publikum, nämlich die clavierspielenden jungen Damen, die von einem halbwegs geübten Geiger und einem etwas weniger geübten Cellisten begleitet werden. Spechs Streichquartette op. 2 (1802) demonstrieren dann den anderen Pol der Gattungshierarchie: sie sind in der Satzfolge und den großen, manchmal etwas zu ausgedehnten Satzformen wie in den Satzcharakteren ganz den späten Haydn-Quartetten verpflichtet, in der thematischen Erfindung anspruchsvoll, wenn auch nicht sonderlich originell, satztechnisch und spieltechnisch ziemlich nahe bei Haydn. Dabei sind sie keineswegs Kopien, nicht nur darin, daß sie einen ausgeprägten eigenen Ton haben, sondern vor allem darin, daß ihnen die thematische Konzentration und erst recht die thematische Arbeit und die Überraschungs-Strategien des Lehrers fehlen. Besonders deutlich ist das in Spechs g-Moll-Quartett - g-Moll, die Ausnahme-Tonart der Wiener Klassik -, das sich im Kopfsatz ziemlich deutlich an Haydns großes g-Moll-Werk op. 74 Nr. 3 (das sogenannte Reiterquartett) erinnert, dessen Triolenbewegung aber über alle thematischen Entwicklungen dominieren läßt, so daß streckenweise ein sehr kompaktes rhythmisiertes Klangband entsteht, das schon ein wenig wie Schubert klingt; verstärkt wird dieser Eindruck durch den oft sehr ausgeprägten "wienerischen" Tonfall. Spechs Musiksprache ist schon auf dem Wege weiter ins 19. Jahrhundert, nicht mehr ganz nahe an Haydns Sprache. Vielleicht ist es das, was den Lehrer so zurückhaltend über den Schüler urteilen ließ. Das Werk erfüllt den durch Haydn gesetzten Gattungs-Anspruch und prägt gerade durch diesen Anspruch hindurch die Individualität des Komponisten aus. Es bezieht sich auf den Lehrer, ohne schülerhaft zu sein.

KLANGBEISPIEL: Johann Spech, Streichquartett g-Moll op. 2 Nr. 1 (1802), erster Satz: Allegro. Ohne Wiederholungen von Exposition und Durchführung/Reprise.

Eine recht andere Art der Haydn-Nachfolge zeigt sich in den drei letzten Streichquartetten von Anton Wranitzky, op. 13 (1806), der von spätestens 1790 bis zu seinem Tod 1820 im Dienst der Fürsten Lobkowitz stand, ab 1794 als Kapellmeister, und der neben und nach seinem Bruder Paul eine herausragende Rolle im Wiener Musikleben spielte; dem Fürsten Joseph Franz Maximilian Ferdinand Lobkowitz, dem Mäzen Beethovens, ist denn auch das op. 13 (wie schon das Quartett-op. 1/livre 1) gewidmet. Von Wranitzkys Studium bei Haydn wissen wir nichts, außer daß er sich in beiden Lieferungen des op. 1 (1790) "élève de Mr. J. Haydn" nennt. Der Lehrer lobt in

¹⁵ vgl. vom Verfasser, *Haydn, Mozart, Beethoven und die ‚Erfindung‘ des Klaviertrios*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*. Festschrift für Friedhelm Krummacker zum 65. Geburtstag, hrsg. von Bernd Sponheuer u.a., Kassel usw. 2001, 135-148 (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 46)

einem Brief den "H. Wraniezky von fürst Lobkowitz" für sein Arrangement der *Schöpfung* für Streichquintett und rühmt ihn als vertrauenswürdigen Menschen¹⁶. Anton Wranitzkys Streichquartette beschreiben einen weiten Weg von der sehr schlichten Haydn-Nachfolge in op. 1 und 2, die sich fast ganz auf thematische Konzentration, bis zur Monothematik, und auf thematische Arbeit konzentriert, bis zu einem hochkomplexen Verhältnis zum großen Vorbild in den letzten Werken. Das op. 13 ist, ganz wie die Quartett-Opera Haydns, sehr sorgfältig als opus "komponiert", aber ganz anders als bei Haydn, der den selbstgeschaffenen Typus in immer neuen Variationen durchspielt, geht es hier um entschiedene Eingriffe in den Typus: nur das erste Quartett ist viersätzig à la Haydn, das zweite ist dreisätzig, baut aber in das Finalrondo ein kleines Menuett ein, und das dritte ist ebenfalls dreisätzig, hat aber als Finale kein Rondo, sondern einen Sonatensatz, dessen Hauptthema erst ganz am Schluß, als poetische Erinnerung, wiedererscheint. Der Formen-Kanon Haydns ist nicht mehr "Kanon". Die Detailarbeit verfügt über alle typischen Merkmale der späten Haydn-Quartette, gewichtet sie aber neu und geht über sie hinaus. Geradezu schockhaft deutlich wird das am Anfang des a-Moll-Quartetts:

KLANGBEISPIEL: Anton Wranitzky, Streichquartett a-Moll op. 13 Nr. 2, erster Satz: Allegro moderato con Affetto, T. 1-16

So darf man - das ist die communis opinio der Zeit, bei den Theoretikern wie bei den Komponisten - nicht anfangen; vielmehr muß am Beginn die Tonart unzweideutig festgestellt werden; der verminderte Septakkord - über volle 10 Takte - ist un-erhört, auch wenn er als harmonische Vokabel in der Klassik schon fast wohlfeil ist - im richtigen Zusammenhang, notabene, nicht am Anfang. Aber Wranitzky stellt sich hier in eine Tradition des unorthodoxen Anfangens, die sich gerade auszubilden beginnt und die - natürlich - bei Haydn anfang. Zugleich stellt er den beiden herausragenden Zeugnissen dieser beginnenden Tradition eine Umformung entgegen, die ihn als denkenden Komponisten beglaubigt: Haydns h-Moll-Quartett op. 33 Nr. 1 (1782) beginnt mit einem witzigen Verwirrspiel: scheinbar in D-Dur, nicht h-Moll, scheinbar mit einem Thema, das sofort zerlegt wird, statt als Thema zu fungieren, und erst nach 10 Takten (!) wird eindeutig nach h-Moll kadenziert, und es erscheint ein neues - scheinbar das eigentliche - Thema.

Das zweite Zeugnis ist natürlich der Beginn von Beethovens 1. Symphonie (uraufgeführt am 2. April 1800 unter der Leitung von Wranitzkys Bruder Paul), der eine Gegenposition gegen Haydns Quartett-Anfang entwirft: hier geht es nicht um harmonisch-thematische Verwirrspiele, sondern um ein Prinzip der tonalen Musik, die Kadenz, also eine Schlußwendung, die hier zum Anfangen benutzt wird, um aus dem endlichen Erscheinen von C-Dur ein Ereignis zu machen. Wranitzky ist näher bei Haydn, aber seine 10 Takte sind viel mehr zielgerichtet als die kleingliedrigere Entwicklung in dessen Werk, und vor allem sind sie nicht eine paradoxe Verschränkung von Einleitung und Hauptsatz wie bei Haydn oder eine langsame Einleitung ohne thematische, nur mit harmonischer Substanz wie bei Beethoven, sondern sie sind das Hauptthema des Satzes, das die Durchführung gänzlich beherrscht und in einer ironischen Schlußpointe ausklingt - der Kadenz vom "normalen" Dominantseptakkord zur Tonika.

¹⁶ Briefe und Aufzeichnungen 1965,380-3810 Die Angaben im Kommentar dort "Bearbeitung ..für Streichquartett" und "im März 1801" (Erscheinungsdatum) sind irrig; ebenso die Angabe in Anthony van Hoboken, Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. II, Mainz 1971, 43, Wranitzkys Bearbeitung sei spätestens 1799 anzusetzen, da sie bei Simrock in Bonn 1799 nachgestochen worden sei: Simrocks Nachstich erschien ebenfalls 1800

KLANGBEISPIEL: Wranitzky ganz

Wranitzkys späte Streichquartette gehören zu den subtilsten Beispielen einer Haydn-Nachfolge, die - auf sehr hohem Niveau - den Weg zwischen der bloßen Nachahmung und der Überbietung fand. Auf einen ganz anderen Weg begab sich Haydns ältester Lieblingsschüler, Ignaz Pleyel, als er seine ersten Streichquartette und Klaviertrios veröffentlichte: zuerst 1782-1787 sechs opera Quartette mit insgesamt 48 Werken, dann 1788-1798 elf opera Klaviertrios mit insgesamt 43 Werken¹⁷. In beiden Gattungen hatte schon das jeweils erste Werk einen so durchschlagenden Erfolg, daß der Komponist keinen Anlaß sehen mußte, vom einmal eingeschlagenen Weg abzuweichen. Dieser Weg führte zum Gipfel des Ruhms und zu glänzenden Einnahmen - Pleyel war um 1800 der erfolgreichste Komponist Europas - aber er führte auch vom Lehrer weit fort, freilich so, daß die Beziehung immer deutlich blieb: einerseits in der Nachahmung von Haydns Überraschungs-Strategien (plötzliche Pausen, schroffe Tonart-Kontraste und Tonart-Einschübe, verzögerte Schlüsse), andererseits in der Nachahmung von Haydns Tonfällen und Thementypen für schnelle Kopfsätze, langsame Sätze und vor allem Schlußsätze in allen Spielarten von Sonatensatzform und Rondo. Das Ergebnis war eine eminent markttaugliche Vereinfachung des Haydn-Stils, und als solche wurde sie von denkenden Zeitgenossen verstanden¹⁸. Mozart urteilte in einem Brief an den Vater über das op. 1 fast unbegreiflich positiv: "... Dann sind erstmalen Quartetten heraus von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scholar von Joseph Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen; es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben, und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut – und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist, uns Haydn zu remplaceiren!"¹⁹. Hans Georg Nägeli sah es in schon historischem Abstand 1826 nüchterner: "... es ist eine historische Thatsache, daß er [Pleyel] mit seinem niederen Styl zu dem höhern Haydn'schen erst Bahn machte - Haydns Quartetten, dieser herrliche Kunstschatz, früher vorhanden, wurde ziemlich wenig gespielt; sie waren für Viele, für die Fassungskraft noch mehr als für die Ausübung, zu schwierig; man brachte dazu nicht allerwärts, wie es hieß, "vier gleichstarke Leute" zusammen. Pleyel bot leichtere Kost; die Spielbarkeit, und ebenso wohl die Faßlichkeit seiner Quartetten ... lockte auch schwächere Spieler herbey ..."²⁰. Pleyel selbst hatte schon in der Widmungsvorrede seines op. 1, das wenigstens zum Teil 1782/83 in Italien entstanden war²¹, von der leichten Zugänglichkeit des Werkes gesprochen, sie aber

¹⁷ die späteren Streichquartette (26 Werke in sechs opera 1788-1810) und die drei letzten Klaviertrios (1803) bringen im Blick auf unsere Fragestellung nichts Neues und können hier außer Betracht bleiben. Vgl. Friedhelm Krummacher, .. *Élève très digne du celebre 1. Haydn » ? Zu Pleyels frühen Streichquartetten*, sowie Ludwig Finscher, *Pleyels Klaviertrios im Gattungskontext*. beides in: Tagungsbericht Pleyel-Symposium Ruppenthal 2007, hrsg. von Klaus Aringer (erscheint 2008)

¹⁸ vgl. auch meine allerdings in manchen Urteilen überholte Darstellung in: Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn, Kassel u.a. 1974 (=Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), 273-275, sowie die sehr viel substanziellere Darstellung bei Friedhelm Krummacher, Das Streichquartett. Teilband I: Von Haydn bis Schubert, Laaber 2001 (=Handbuch der musikalischen Gattungen 6,1), 95-99

¹⁹ Brief vom 24. April 1784 von Wien nach Salzburg. Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe ...* gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel u.a. 1963, Bd. 3, 311

²⁰ *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Zürich 1826, 183

²¹ op. I Nr. 3 ist im Autograph "Napoli Anno 783", Nr. 4 "Roma 782" datiert. Vgl. Rita Benton, Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions, New York 1977, 101 unter Nr. 3028.7 und 3028.8. - Op. I und 2 liegen in textkritischen Neuausgaben vor, op. I hrsg. von Simon P. Keefe, Ann Arbor 2005 (=The Early String Quartet 4), op. 2 hrsg. von Dianne James, Wellington/NZ O.J.

auf den in Italien herrschenden Geschmack zurückgeführt: "Scrisse questi quartetti in Italia, e quindi secondo il gusto dominante di colà; non sono né si difficili nell'esecuzione, né si profondi nell'arte, come i miei precedenti²², ma composti così a bella posta [d.h. absichtlich], acciò si rendano più comuni, e piacevoli"²³. Und die späteren opera sind "a bella posta" ebenso komponiert.

Pleyels op. 1 weicht, wie alle späteren Quartett-opera, am auffallendsten in der Zahl und Reihenfolge der Sätze vom Modell des Lehrers ab: kein einziges opus zeigt ausschließlich die Viersätzigkeit mit dem Menuett an dritter Stelle, und nur ein einziges hat ausschließlich viersätzigte Werke; die Dreisätzigkeit, die außerhalb des Haydn-Kreises noch bis ins 19. Jahrhundert hinein weit verbreitet war, herrscht durchaus, aber mit vielen phantasievollen und unterhaltenden Varianten. Das Es-Dur-Quartett op. 1 Nr. 2 zeigt eine davon: dem Allegro in Sonatensatzform folgt ein ganz einfaches, aber nicht ganz kunstloses Menuett und dann ein Finale, das wie ein langsamer Satz anfängt, aber in ein Presto umschlägt, das alle einfacheren Überraschungstechniken eines Haydn-Finales vorführt. Die Satztechnik ist unendlich viel einfacher als in Haydns op. 17 oder 20 oder gar in op. 33, das Pleyel schon gekannt haben kann, als er op. 1 schrieb, aber sie ist doch als Vereinfachung zu erkennen, also keine gleichsam ursprüngliche Simplizität.

KLANGBEISPIEL: Ignaz Pleyel, Streichquartett Es-Dur op. 1 Nr. 2, Finale:

Adagio ma non troppo/Presto/Tempo primo Adagio/Presto

Von Pleyel sind zwei Klaviertrios aus der Zeit vor seiner Klaviertrio-Großproduktion überliefert, die 1785 gedruckt wurden, allerdings nicht unter Pleyels, sondern unter Haydns Namen - auf die Einzelheiten dieses Kriminalfalls einzugehen, ist hier nicht der Ort²⁴. Da Haydn den beiden Werken ein drittes Trio beigab, das tatsächlich von ihm ist, liegt der Gedanke nahe, daß der ehemalige Lehrer und der schon arrivierte Schüler parallel zueinander, vielleicht sogar miteinander arbeiteten. Das einzige Modell, das sie haben konnten, waren die sechs ersten Klaviertrios von Leopold Koželuch, die 1781 in Wien erschienen waren und schnell bekannt wurden. Die Konsequenzen, die sie aus diesem Modell zogen, waren exakt gegensätzlich: Pleyel vereinfachte hier und in fast allen späteren Trios den ohnehin einfachen Koželuch-Typus²⁵ noch weiter, Haydn nobilitierte ihn, unter Wahrung der technischen Prämissen, durch Differenzierung im Detail, gleichsam ins Innere des Tonsatzes. Pleyels Klaviertrios wurden ein sensationeller kommerzieller Erfolg bis ins 19. Jahrhundert hinein; Haydns Klaviertrios konnten nicht entfernt mithalten und sind heute fast vergessen. Unsere beiden letzten Beispiele zeigen den Gegensatz so deutlich, daß sich Worte fast erübrigen. Pleyels C-Dur-Trio (das erste der beiden unter Haydns Namen gedruckten) bringt als Finale ein Rondo in wechselnden Tempi und

²² bei diesen "precedenti" handelt es sich offenbar um verlorene Werke, da vor op. 1 keine Streichquartette überliefert und die späteren opera nicht schwieriger als op. 1 sind

²³ die vollständige Vorrede (für Pleyels Gönner, Graf Ladislaus Erdödy) bei Benton (wie Anm. 20), 101 und Faksimile des Entwurfs (?) 103

²⁴ vgl. vorläufig- der Fall ist keines wegs ganz geklärt- Alan Tyson, *Haydn and Two Stolen Trios*, in: *The Music Review* 22, 1961, 21-27; Rita Benton, *A Resumé of the Haydn-Pleyel" Trio Controversy" with Some Added Contributions*, in: *Haydn-Studien IV/2*, 1978, 114-117

²⁵ vgl. Milan Postolka, *Leopold Koželuch. Život a dílo*, Prag 1964; Christa Flamm, *Leopold Koželuch. Biographie und stilkritische Untersuchung der Sonaten für Klavier, Violine und Violoncello nebst einem Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Klaviertrios*, Diss. Wien 1968 (masch.); dies., *Ein Verlegerbriefwechsel zur Beethovenzeit*, in: *Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven*, Wien/Köln/Graz 1970, 57-110; Ludwig Finscher, *Mozarts Klaviertrios im historischen Kontext*, in: *Mozart-Jahrbuch 2003/04*, Kassel u.a. 2005

Taktarten - eine eher ungewöhnliche Form -, aber in gleichbleibender Faktur: das Klavier könnte, bis auf 8 Takte im Adagiotteil, auch ohne Begleitung spielen; die Violine hat bis auf die erwähnte Stelle fast ausschließlich Begleitfunktion, meist in Oktaven, Sexten und Terzen unter der Oberstimme des Klaviersatzes, das Cello verdoppelt die Baßstimme des Klaviers. Die Form ist anspruchslos und setzt vor allem einerseits auf Wiederholungen, von einem Takt bis zu 8 Takten, andererseits auf die einfache Reihung von Gedanken. Insoweit ist der Haydn-Schüler Pleyel einer der "neuen Komponisten", die Haydn kritisiert: "sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben" (s. oben). Die melodische und harmonische Erfindung ist sehr einfach und fast ganz formelhaft; ein simpleres Gebilde als das den Satz eröffnende Ritornell läßt sich kaum denken. Die spieltechnischen Ansprüche an das Klavier (die klavierspielende Tochter aus adligem oder gutbürgerlichem Hause) sind begrenzt, geben aber die Möglichkeit zu wirkungsvollem jeu perlé und jeu chantant; die Ansprüche an die Geige (den jungen Herrn) sind recht bescheiden, diejenigen an das Cello (den älteren Herrn) ganz gering. Es ist die perfekte Unterhaltungsmusik zum Spielen; beim Hören tendiert sie ein wenig zur Langweiligkeit.

KLANGBEISPIEL: Ignaz Pleyel, Klaviertrio C-Dur (früher Haydn zugeschrieben), Hoboken XV:3 bzw. Benton 428, Finale: Rondo (ohne Wiederholungen)

Auch bei Haydn dominiert das Klavier, die Violine ist streckenweise in Terzen und Sexten (allerdings nie in Oktaven) an das Klavier gekoppelt, das Cello verdoppelt auf weite Strecken den Klavierbaß. Trotzdem ist alles anders. Haydn präsentiert keine unterhaltsame und abwechslungsreiche Reihung abgegrenzter Formteile, sondern ein Rondo mit nur einem einzigen Couplet - dem Moll-Couplet, das zur Definition der einfachen Rondoform gehört, gleich nach dem Ritornell; das Moll-Couplet kann hier traditionsgemäß eingeführt werden, weil der Satz nicht in e-Moll, sondern in E-Dur steht - das optimistische Kind der Aufklärung liebte solche "aufgehellten" Schlusssätze, sehr im Gegensatz zu Mozart. Außerdem und vor allem aber ist die Form überlagert durch eine permanente Durchführung zweier Motive aus Ritornell und Couplet, die kaleidoskopisch geschüttelt, ständig verändert und neu kombiniert werden. Es ist keine anspruchslose, sondern eine extrem anspruchsvolle Unterhaltung, Musik für Kenner, die die volle Aufmerksamkeit der Spieler und Hörer fordert und deren Unterhaltungswert in ihrem geistigen Anspruch, ihrem kompositorischen "Witz" liegt - Witz im Sinne des 18. Jahrhunderts verstanden.

KLANGBEISPIEL: Joseph Haydn, Klaviertrio e-Moll (Ende 1788/Anfang 1789), Hoboken XV:12, Finale: Rondo (ohne Wiederholungen).

Damit kein Mißverständnis entsteht: Pleyel war ohne jede Frage ein hochbegabter Komponist, vielleicht der begabteste Schüler, den Haydn je hatte; eine faszinierende Person, die vom Dorfschullehrerbuben erst zum erfolgreichsten Komponisten Europas, dann zum erfolgreichsten Musikverleger Frankreichs, dann zum erfolgreichsten Klavierfabrikanten Frankreichs aufstieg - ein selfmademan von imponierendem Format und ein Pionier der modernen Kulturindustrie. Von seinem Lehrer lernte er das Denken in musikalischen Gattungen, aber er beobachtete auch, daß sich der Musikmarkt am Ende des 18. Jahrhunderts in den Metropolen schnell und tiefgreifend differenzierte - und er bediente kaufkräftige Publikumsschichten mit unterschiedlichen Ansprüchen durch unterschiedliche Ware. Das war die Gegenposition zu Haydns größtem, aber als Schüler verunglückten Schüler, Beethoven, der aus dem Wiener Klaviertrio wiederum etwas ganz anderes machte, und zu Mozart, der nicht Haydns Schüler, aber sein größter Bewunderer war und der

in den sechs Haydn gewidmeten Quartetten das Haydnsche Streichquartett zu etwas ganz Anderem machte. Aber das sind andere Geschichten.