THOMAS SEEDORF

Saitengesänge

Instrumentale Kantabilität in Haydns Streichquartetten

Originalbeitrag erschienen in:
Musik-Konzepte 116 (2002), S. [3] - 39

Thomas Seedorf

Saitengesänge

Instrumentale Kantabilität in Haydns Streichquartetten

»Vorzüglich scheint mir die Vokal- und Instrumentalmusik noch nicht genug gesondert, und jede auf ihrem eignen Boden zu wandeln, man betrachtet sie noch zu sehr als ein verbundenes Wesen, und daher kömmt es auch, daß die Musik selbst oft nur als Ergänzung der Poesie betrachtet wird.« Im Kapitel »Symphonien« der 1799 veröffentlichten *Phantasien über die Kunst* von Wackenroder und Tieck[1], einem zentralen Dokument frühromantischer Musikästhetik, begegnet die deutliche, kategoriale Trennung von Vokal- und Instrumentalmusik noch als Forderung an die Zukunft, als Vision einer Musik, wie sie einmal sein wird.

Ein Vierteljahrhundert später ist in Hans Georg Nägelis *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*[2] die klare Unterscheidung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik vollzogen, mehr noch: die ästhetische Bewertung beider Bereiche geradezu auf den Kopf gestellt. Galt zuvor der Gesang als grundlegendes Modell, an dem sich alle Musik, vokal wie instrumental, zu orientieren habe, so hat Musik als Kunst nach Nägeli erst dadurch zu sich selbst finden können, daß sie sich von der Nachahmung des Gesangs befreite: »Nur in der Instrumentalmusik finden Sie so gewiß die höchsten Ideale der Tonkunst, als nur da die höchste Erfindungsgabe des Componisten sich geltend machen kann. Die Leistungen der Menschenstimme, auch diejenigen einer Catalani, ja, wenn's gedenkbar wäre, ein ganzer Chor catalanischer Bravoursänger würde keineswegs vermögen, die tausenderley Tonfiguren herauszubringen, die seit der Bach'schen Periode in unserer Instrumentalmusik vorkommen; und mit diesen tausenderley Tonfiguren haben unsere erfindungsreichen Schöpfer der Instrumentalmusik, wie auch die ›ausübenden‹ Spielkünstler, den Gesang himmelweit überflügelt.«[3]

Klangliches Medium der Ausprägung einer von vokalen Modellen unabhängigen instrumentalidiomatischen Tonsprache sind für Nägeli die Clavier-

1 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg 1991, S. 242; das Kapitel »Symphonien« stammt von Ludwig Tieck.

2 Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826, Faksimilenachdruck Darmstadt 1983.

3 Ebenda, S. 131; Angelica Catalani war eine der berühmtesten Sängerinnen des frühen 19. Jahrhunderts, vgl. Rebecca Grotjahn, Art. »Catalani, Angelica«, in: Die *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, 2. neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, Bd. 4, Kassel und Stuttgart 2000, Sp. 437-439.

instrumente – zunächst das Cembalo, dann das Clavichord und schließlich das Fortepiano. Ihr rasch verklingender und dynamisch nicht oder nur geringfügig differenzierbarer Ton habe Komponisten zur Erfindung von »tausenderley Tonfiguren« und damit zur allmählichen Etablierung genuin instrumentaler Idiome angeregt. Protagonisten der Entwicklung einer von »falsche[r] Cantabilität«[4] sich distanzierenden Instrumentalmusik sind für Nägeli Johann Sebastian Bach, (François) Couperin (le grand), Domenico Scarlatti und der Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel, das Ziel dieser Entwicklung erkennt er in Beethoven, dem »Kunstheld des neuen Jahrhunderts«[5].

Der Name Joseph Haydns durfte in dieser Reihe nicht fehlen, doch ließ er sich ihr nicht ohne weiteres eingliedern. Haydn hatte zwar eine Fülle von Werken für Klavier oder mit Beteiligung des Klaviers komponiert, berühmt geworden war er aber in erster Linie durch seine Symphonien und Streichquartette. Haydns Ruhm als Quartettkomponist stellte für Nägeli jedoch ein Problem dar: »Die Cantabilität, welche, zum letzten und höchsten Requisit der Composition erhoben, das freye Wesen der Instrumentalmusik zerstört, die auf solche Weise zu einer die Menschenstimme bloß nachahmenden, nur deren Wirkungen bezweckenden, also untergeordneten, dienenden Kunst gemacht wird, wurde, nachdem sie durch den Genieflug der Bache so himmelweit war überboten worden, dadurch, daß man die Bogeninstrumente für die reine Instrumentalmusik zum Vorherrschen brachte, gleichsam wieder zur Hinterthür hereingeführt. Wählt man nämlich den gehaltenen Ton, statt des verklingenden, so hat man gleich wieder eine dem Gesange sich mehr nähernde, mehr singende Musik; man kann beliebig langsame, ja choralartige Sätze anbringen, wie sie stellenweise in den Adagios der Haydn'schen Quartetten vorkommen; man kann in der Ausführung den einzelnen Ton modificiren, schwellen, überbiegen, durchziehen, und so die Portamento-Künste der Menschenstimme anbringen, ja ziemlich genau nachahmen. So giebt auch der sonst im freyen Tonspiel gern idealisirende Componist sich gewissermaaßen gefangen; er macht sich zum Diener der Cantabilität; wie sich das in Haydn's Quartetten, nicht bloß in den Adagios, sondern auch in langsamen Stellen der Allegros mitunter vorfindet. Indeß blieb Haydn in seinen Quartetten, so wie auch in seinen Sinfonieen, wo er auch die Blasinstrumente oft spielend, nicht singend, obligirte, frey und idealisirend genug, so daß wir ihn mit Recht einen ›reinen‹ Instrumental-Componisten nennen können.«[6]

Können wir das wirklich? In seinem Bemühen, auch Haydn, einen Komponisten, der schon zu seiner Zeit als eigentlicher Erfinder des Streichquartetts galt, in seine geschichtsphilosophische Konstruktion einer sich in mehreren »Perioden«[7] vollziehenden Ablösung der Instrumentalmusik von der Kantabi-

4 Nägeli, S. 108.
5 Ebenda, S. 196.
6 Ebenda, S. 156 f.
7 Vgl. ebenda, S. 195 f.

lität einzubeziehen, riskiert Nägeli einen offenkundigen Widerspruch: Wer sich, und sei es auch nur gelegentlich, wie Haydn zum »Diener der Cantabilität« macht, kann nicht zugleich ein »›reiner‹ Instrumental-Componist« sein. Auch auf Johann Sebastian Bach und erst recht auf seinen Sohn Carl Philipp Emanuel paßt diese Charakterisierung im übrigen nicht; die »*cantable* Art im Spielen«[8] als aufführungspraktisches Pendant zu kompositorischen Strukturen, die Prämissen der Vokalmusik sehr wohl zu reflektieren, war für beide eine Selbstverständlichkeit.

Indem er ein historiographisches Modell verwendete, das als »Emanzipation der Instrumentalmusik« zu einem Topos der Musikgeschichtsschreibung geworden ist, arbeitete Nägeli einer Auffassung von Musikgeschichte zu, wie sie wenige Jahrzehnte nach Erscheinen seines Buchs bereits kanonisch geworden war und das Bewußtsein von der früheren Modellfunktion des Gesangs zunehmend in den Hintergrund treten ließ. Dieses Bewußtsein ist bei Nägeli aber noch klar zu erkennen. Das »Princip der Cantabilität«[9] ist für ihn offenkundig eine mächtige Instanz, gegen die er anschreibt, und gerade dies macht seine Schrift zum Dokument eines epochalen Paradigmenwechsels.

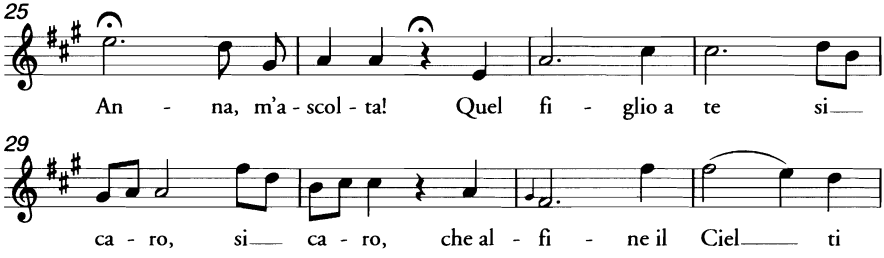
*

Die von Nägeli so nachdrücklich betonte Abkehr vom Vorbild des Gesangs hat Haydn selbst scharf kritisiert: »Er tadelte es auch, daß jetzt so viele Tonmeister komponiren, die nie singen gelernt hätten; ›das Singen sey beynahe unter die verlornen Künste zu rechnen, und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren‹«[10], berichtet sein früher Biograph Georg August Griesinger. Haydn wußte, wovon er sprach, denn er hatte schon als Knabe »die sing kunst, das Clavier, und die Violin von sehr guten Meistern« erlernt und sang in der Wiener Hofkapelle »bis in das 18te Jahr meines alters den Sopran.«[11] Singen auf hohem künstlerischen Niveau zählte für Haydn zu den grundlegenden Erfahrungen seines Werdegangs, erweitert und vertieft noch durch die Zusammenarbeit mit Nicola Porpora, der nicht nur einer der erfolgreichsten Opernkomponisten der ersten Jahrhunderthälfte, sondern auch einer der berühmtesten Gesangslehrer seiner Zeit war. Die »ächten Fundamente der sezkunst«[12], die Haydn nach eigener Aussage bei Porpora erlernt hat, sind ohne den beständigen Rückbezug auf vokale Modelle nicht denkbar. Dies gilt auch für die Kontrapunktlehre von Johann Joseph Fux, der Haydn sich zeitlebens

8 Johann Sebastian Bach, »Auffrichtige Anleitung« zu den *Inventionen und Sinfonien*, zitiert nach: *Bach-Dokumente* I, Kassel 1963, S. 229.
9 Nägeli, S. 156.
10 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, Faksimilenachdruck Leipzig 1979, S. 114 f.
11 *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel 1965, S. 76 f.
12 Ebenda, S. 77.

verpflichtet fühlte.[13] Hinzu kommen die langjährige Auseinandersetzung mit der Oper als Kapellmeister des Fürsten Eszterházy – alles in allem rund 1200 Aufführungen, die er als Dirigent zu betreuen hatte[14] – und nicht zuletzt Haydns eigene Auftritte als Sänger.[15] Die Prägung durch die italienische Gesangskunst, der Haydn auch in späteren Jahren den Vorrang vor anderen Schulen des Singens einräumte, ist in vielen seiner Vokalwerke offenkundig und wurde auch von den Zeitgenossen gewürdigt. Das Lob etwa, das Johann Adolf Hasse über das *Stabat mater* Haydns äußerte[16], kam nicht von ungefähr. Mehr noch als im *Stabat mater*, in dem – nicht zuletzt – textbedingt die getragenen Sätze vorherrschen, zeigen sich die vielen Facetten von Haydns Affinität zur italienischen Vokalmusik in seinen Opern und in den Arien seines mit ostentativem Anspruch für Wien komponierten Oratoriums *Il ritorno di Tobia*, dessen erste Fassung am 2. April 1775 im Rahmen eines Konzerts der Tonkünstler-Societät seine umjubelte Uraufführung erlebte.

Raffaelles »Anna, m'ascolta!« aus dem ersten Teil des Oratoriums ist das Musterbeispiel einer italienischen Bravourarie. Typisch ist bereits die große Anlage des Ganzen, die mit 237 Takten schon vom Umfang her mit einem Konzertsatz dieser Zeit konkurrieren kann.[17] Auch die Disposition der einzelnen Formteile verweist auf das Konzert – zumindest nach heutiger Sicht, denn in der Anschauung des 18. Jahrhunderts galt das Konzert als Derivat der Arie.[18] Doch ist das für eine Annäherung an Haydns vokale Italianità von nachgeordneter Bedeutung, zentral ist in diesem Zusammenhang die Behandlung der Singstimme.



13 Vgl. Alfred Mann, »Haydn as student and critic of Fux«, in: *Studies in eighteenth-century music: a tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*, hrsg. von H. C. Robbins Landon und Roger E. Chapman, London 1970, S. 323-332.

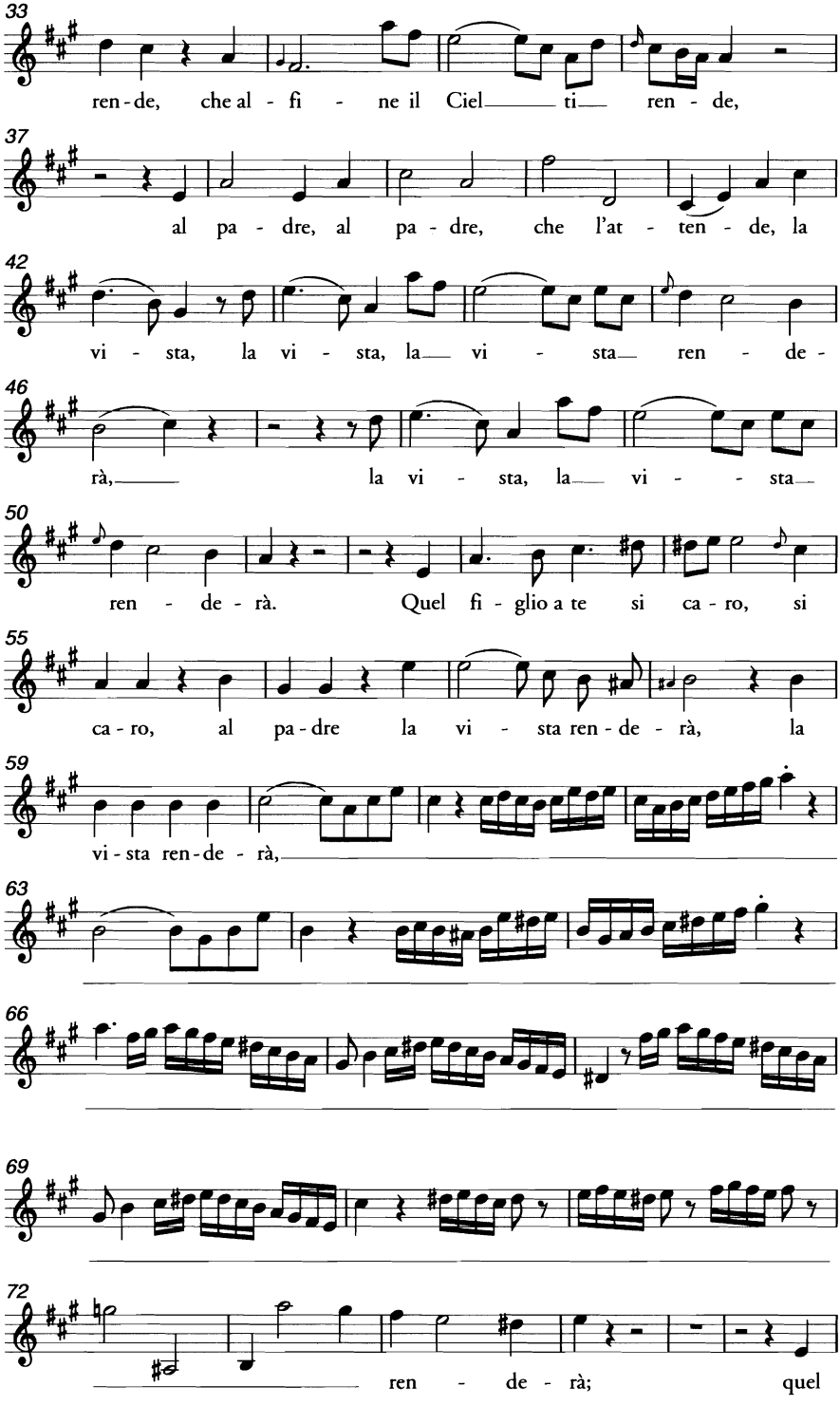
14 Vgl. Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 235.

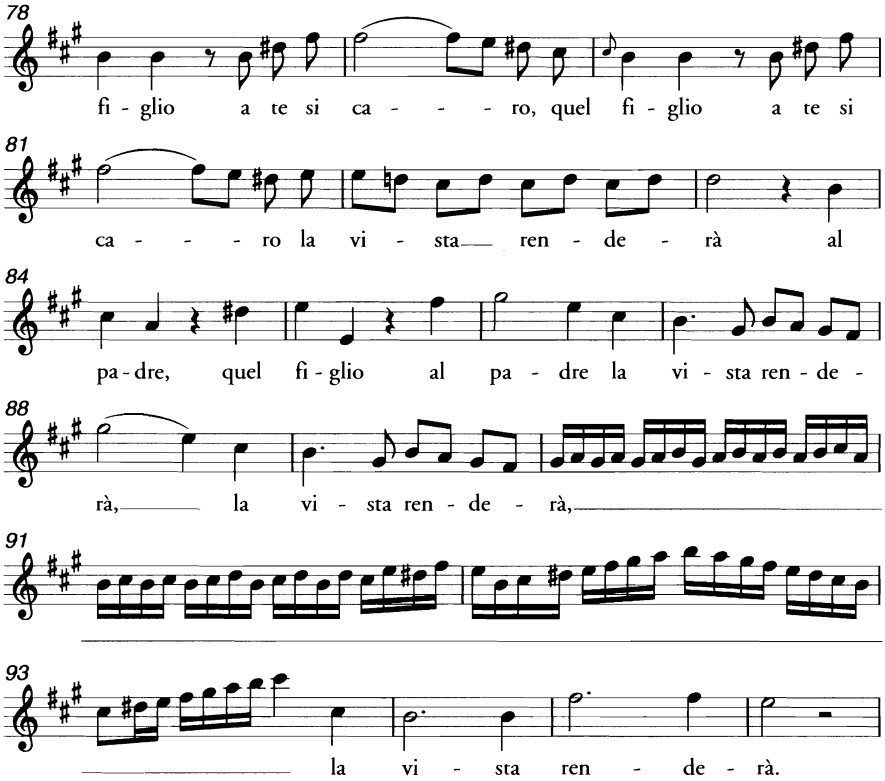
15 Vgl. Christoph-Hellmut Mahling, »›hierauf mußte ich deutsche und englische Lieder singen‹. Bemerkungen zu Joseph Haydn als Sänger«, in: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Peter Ackermann, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak = *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft* 24, Tutzing 1996, S. 110-116.

16 Vgl. *Haydn. Briefe und Aufzeichnungen*, S. 56 und 77.

17 Zum Vergleich: der erste Satz des D-Dur-Klavierkonzerts Hob XVIII:11 umfaßt 245 Takte.

18 Vgl. Erich Reimer, »Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert«, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. = *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 23, Stuttgart 1984, S. 202-216; Martha Feldman, »Staging the Virtuoso: Ritornello Procedure in Mozart, from Aria to Concerto«, in: *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, hrsg. von Neal Zaslaw, Ann Arbor 1996, S. 149-186.


33
ren-de, che al - fi - ne il Ciel ti ren - de,
37
al pa - dre, al pa - dre, che l'at - ten - de, la
42
vi - sta, la vi - sta, la vi - sta ren - de -
46
rà, la vi - sta, la vi - sta
50
ren - de - rà. Quel fi - glio a te si ca - ro, si
55
ca - ro, al pa - dre la vi - sta ren - de - rà, la
59
vi - sta ren - de - rà,
63
66
69
72
ren - de - rà; quel



Notenbeispiel 1

Das Vorherrschen großer Notenwerte und kleiner Intervalle zu Beginn der Arie verweist zunächst auf archetypische Vorstellungen von Kantabilität. Gemeint ist damit ein Ideal von Sanglichkeit, dessen Wurzeln zur Haydn-Zeit bereits viele Jahrhunderte alt waren. Charakteristisch für diese archetypische Kantabilität ist das Vorherrschen einfacher Intervalle in einem gemäßigten Gesamttonumfang und eine Rhythmik, die den Fluß einer Melodie garantiert.[19] Der Oktavsprung in Takt 31 und vor allem der Dezimenaufschwung in Takt 34 kündigen dagegen den bravourösen Charakter des Kommenden an, wie er sich in den Koloraturen auf »ren-de-*rà*« ab Takt 60 genretypisch in Figuren entfaltet, die zum festen Repertoire des italienischen Kunstgesangs gehören: Dreiklangsbrechungen, Skalenläufe, große Intervallsprünge und Tonleitern in Terzenbewegung. Typisch ist auch der große Gesamtambitus, der mehr als zwei Oktaven (von *ais* bis *cis*^{3}) umfaßt.

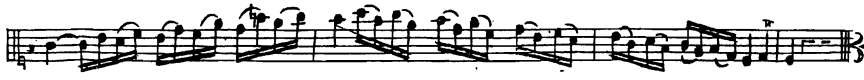
Haydns *Il ritorno di Tobia* entstand an einem Kulminationspunkt in der Entwicklung der italienischen Gesangskunst. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts, besonders deutlich dann ab den 1720er Jahren gewann der jahrhundertealte

19 Zu den historischen Ursprüngen dieser Vorstellung von Kantabilität vgl. Thomas Seedorf, Art. »Cantabile«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 29. Auslieferung (Herbst 1999).

Wettstreit zwischen Sängern und Instrumentalisten eine neue Qualität. Sänger ließen sich mehr und mehr vor allem von zwei Charakteristika instrumentaler Praxis beeinflussen: Tonumfang und Idiomatik.[20]

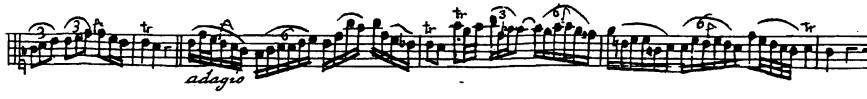
Die Ausweitung des Ambitus betraf alle Stimmlagen, vor allem aber die hohen Stimmen und hier ab der Mitte des Jahrhunderts vor allem die Sopranistinnen (weniger ausgeprägt die Soprankastraten), die in den für sie – und das heißt zugleich: nach ihren Ansprüchen – komponierten Partien häufig bis in die dreigestrichene Oktave hineinreichen, aber auch, wie das Beispiel von Haydns Arie zeigt, über die tiefe Lage geboten und sich damit dem üblichen Ambitus etwa der Violine annäherten. Aber auch Merkmale einer instrumentalidiomatisch begründeten Virtuosität fanden Eingang in das Figurenrepertoire der Sänger. Giambattista Mancini, kaiserlicher Gesangslehrer am Wiener Hof, hat in seinen vielbeachteten *Riflessioni pratiche sul canto figurato*[21] ein Kapitel den verschiedenen Erscheinungsweisen der »agilitá della voce« gewidmet, in dem viele dieser Figuren aufgeführt und erläutert sind.[22] Dazu gehören:

– die Tonleiter in alternierender Terzenbewegung (»scaletta di salti di terza«)



Notenbeispiel 2a

– aus drei oder sechs Noten zusammengesetzte Figuren (»passaggio formato di tre, o pur sei note«)



Notenbeispiel 2b

– Tonleiterläufe (»volatine«)
  a) aufwärts (»col moto retto«)

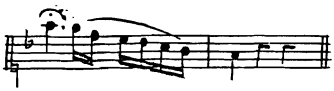
Notenbeispiel 2c

20 Vgl. Thomas Seedorf, Art. »Singen. B. Historische Aspekte«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, 2. neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, Bd. 4, Kassel und Stuttgart, *Sachteil*, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 1450-1455; auch in: *Gesang*, hrsg. von Thomas Seedorf, Kassel und Stuttgart 2001 (*MGGprisma*), S. 64-68.

21 Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Mailand 1777, Faksimilenachdruck Bologna 1970; hierbei handelt es sich um die revidierte dritte Auflage des Buchs, dessen Erstauflage unter dem Titel *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* 1774 in Wien erschien.

22 Vgl. Mancini 1777, S. 188 ff., Figure 20-29.

b) abwärts (»col moto retrogrado«)



Notenbeispiel 2d

Umfaßt die »volatina« mehr als eine Oktave, nennt man sie »volatina raddoppiata«.

Notenbeispiel 2e

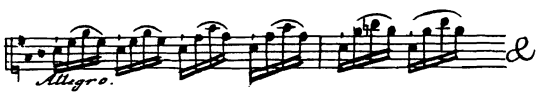
– durch Halbtöne gleitende Figuren (»scaletta composta di semitoni«)

Notenbeispiel 2f

– kraftvoll zu artikulierende Tonwiederholungen (»martellato«)

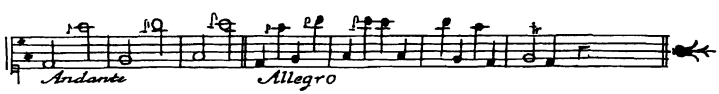
Notenbeispiel 2g

– Dreiklangsbrechungen (»arpeggiato«)



Notenbeispiel 2h

– weite Sprünge (»cantar di sbalzo«)



Notenbeispiel 2i

Die Entwicklung der italienischen Gesangskunst im 18. Jahrhundert im Zeichen eines Wettstreits mit der instrumentalen Virtuosität wurde gegensätzlich beurteilt. Vertreter einer älteren Gesangsästhetik sahen im neuen Virtuosentum den Verlust wesentlicher Qualitäten der klassischen Gesangskunst: durch die Ausweitung des Ambitus verlöre die Stimme ihre Homogenität, vor allem die hohe Lage werde durch einen Mangel an klanglicher Substanz erkauft, die Brillanz, die den Ausdrucksgesang verdrängte, ziele nur darauf ab, Staunen zu erregen, der eigentliche Endzweck, die Gemüter zu bewegen, spiele dagegen keine Rolle mehr. Die andere Seite – und dazu gehörten die Praktiker der jüngeren Generation, Sänger ebenso wie Komponisten – verstand die gesteigerte Virtuosität als Erweiterung der Ausdrucksmittel, die das ältere Cantabile-Ideal nicht so sehr ablöste als vielmehr ergänzte. Wer als großer Sänger gelten wollte, mußte sowohl die zur »bravura« gehörende »agilità della voce« wie das »cantabile« beherrschen. In diesem Sinne nahm sich Wolfgang Amadeus Mozart der jungen Sängerin Aloysia Lange an, die er in beiden Richtungen schulte, um sie für eine Karriere auf italienischen Bühnen vorzubereiten. Unabhängig davon behauptete für Mozart wie für seine Zeitgenossen aber das archetypische Cantabile-Ideal stets seinen ästhetischen Vorrang, weil man in ihm den Ausdruck menschlicher Empfindungen am unmittelbarsten wiederzufinden glaubte.

Das Repertoire virtuoser Figuren, wie Mancini es in den 1770er Jahren kodifizierte, war zur Zeit Haydns bereits so sehr zu einem selbstverständlichen Teil sängerischer Ausdrucksmöglichkeiten geworden, daß sein instrumentalidiomatischer Ursprung vollkommen dahinter zurücktrat. Ansprüche wie jene, die Haydns *Ritorno*-Arie stellt, als »instrumental« zu klassifizieren, wäre nach den Maßstäben des 18. Jahrhunderts verfehlt, da sie zur »bravura« gehören und ein Komplement zum »cantabile« bilden, nicht dessen Gegensatz darstellen. Damit ist aber die Vorstellung von dem, was im 18. Jahrhundert und insbesondere zur Zeit Haydns und Mozarts als »singend« empfunden wurde, viel weiter zu fassen als in späteren Epochen. Der Begriff des Singens zielt zwar zunächst auf das archetypische Cantabile-Ideal, umfaßt aber ebenso alle Erscheinungsweisen vokaler Virtuosität. Zwischen »Singen« und »Spielen«, vokaler und instrumentaler Idiomatik besteht kein prinzipieller Unterschied, sondern nur ein gradueller, auch wenn es eine Fülle von Figuren gab, die man als allein für Instrumente typisch klassifizierte. Sucht man also nach Momenten des Gesanglichen in Haydns Instrumentalmusik und insbesondere in seinen Streichquartetten, so ist ein weiter Begriff von Sangbarkeit vorauszusetzen, will man der historischen Situation gerecht werden.

*

Die Idee, daß alle Musik vom Gesang herkomme und herkommen müsse, ist zwar bis in die Antike zurückzuverfolgen, wurde aber erst im 18. Jahrhundert mit Nachdruck explizit formuliert, modellhaft etwa von Johann Mattheson in

seiner Schrift *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713): »Was demnach die General-Reguln der *Composition*, die ein *galant homme* zu wissen nöthig sind, betrifft, (1.) So ist die erste und vornehmste: Daß man *Cantable* setze, *H*[ic].*e*[st]. daß sich alles, was man machet, es sey *vocal-* oder *Instrumental-Music* wohl singen lasse.«[23] In seinem Hauptwerk *Der Vollkommene Capellmeister* verdichtet Mattheson diese Regel im Begriff des Cantabile, einem Terminus, der im 18. Jahrhundert für ein vielschichtiges, kompositionstechnische, aufführungspraktische und ästhetische Aspekte umfassendes Konzept des musikalischen Denkens steht[24]: »Alle Stimmen und Parteyen, sowol oben und unten, als in der Mitte der Harmonie, müssen, nach ihrer gebührenden Art, ein gewisses *Cantabile* aufweisen, und so beschaffen seyn, daß sie sich füglich, ohne Zwang und Wiederwärtigkeit, obwol nicht alle in gleicher Schönheit, singen lassen: und wenn die Sätze auch nur blossen Instrumenten gewidmet wären.«[25]

Matthesons Postulat einer für Vokal- wie Instrumentalmusik gleichermaßen verbindlichen Kantabilisierung des ganzen musikalischen Satzes war eine Leitidee des Musikdenkens nicht nur seiner Zeit, sondern des ganzen Jahrhunderts, wie exemplarisch der Artikel »Singend (Musik)« aus Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste verdeutlicht: »Es ist für den Tonsetzer eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik cantabel, das ist, singend zu setzen. Diese Regel schließt sowol die einzeln Fortschreitungen jeder Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stüks ein, die, je cantabler sie ist, je mehr dem leidenschaftlichen Gesang der Menschenstimme nahe kommt. [...] [Der Komponist] muß die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singende in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudiren, und sich in bloßen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken und zu schreiben. Ohne dieses wird er harmonisch richtig, aber niemals singend zu setzen im Stande seyn. Das Singende ist die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird.«[26]

Einige Jahre später erscheint im Artikel *Singend* in Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* ein Passus, der unverkennbar als Reflex auf die erweiterte Vorstellung von dem, was als »singend« zu gelten hat, zu verstehen ist: »Das Singende [...] muß sich auch in solchen Melodien behaupten, die viel springende Intervallen und viel abgestoßene Noten enthalten, und in welchen die Töne gleichsam fortströmen: denn auch bey dem Ausdrucke stürmischer Leidenschaften oder im Gethümmel der Töne, müssen dennoch in der Melo-

23 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 105, Faksimilenachdruck Hildesheim 1993.
24 Vgl. Seedorf, *Cantabile*, S. 5 ff.
25 Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 105, Faksimilenachdruck Kassel ^{4}1987.
26 Art. »Singend (Musik)«, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig ^{2}1794, Vierter Theil, S. 383, Faksimilenachdruck Hildesheim 1967.

die alle zum Ausdrucke nicht unumgänglich nothwendige Härten und unsangbare Tonfolgen vermieden werden.«[27]

Die Idee eines komplexen musikalischen Satzes, dessen Einzelstimmen melodisch durchgeformt, ja beseelt sind, ist, wie schon Mattheson andeutet, kaum durchgehend zu realisieren, als Aufgabe für den Komponisten aber gleichwohl stets verpflichtend. Und liest sich dies nicht wie die Beschreibung dessen, was als ein Hauptkriterium des ausgereiften Streichquartetts verstanden wird: die Tendenz zur Gleichberechtigung der vier Partner, die alle am musikalischen Diskurs beteiligt sein sollen?

*

Die Modellfunktion des Gesangs erschöpfte sich nicht in der Verpflichtung für den Komponisten, seinen Satz aus kantablen Stimmen zu formen, sie umfaßte in komplementärer Weise auch den Bereich der Aufführungspraxis. Dies hatte Nägeli im Sinn, wenn er an den Streichinstrumenten den gehaltenen Ton gegenüber dem rasch verklingenden der Clavierinstrumente hervorhebt. Das Halten und bruchlose Verbinden der Töne ist ebenso ein Merkmal des Singens wie die von Nägeli beschriebene vielfach differenzierte Ausgestaltung des Einzeltons, wie sie zum Wesen (nicht nur) der italienischen Gesangskunst gehört. Das »imitar la voce umana«, die Nachahmung des Gesangs, gehörte seit dem 16. Jahrhundert zu den unbestrittenen Prämissen instrumentaler Praxis[28], und auch die Ausprägung einer instrumentalidiomatischen Virtuosität hat dieser Grundforderung bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht grundsätzlich widersprochen, zumal, wie schon gezeigt, der Begriff des Singens sich unter dem Einfluß des Instrumentalen ständig veränderte und erweiterte.

Die enge Verwandtschaft der Klang- und Wirkungsmöglichkeiten von menschlicher Stimme und Violine wird in historischen Quellen vielfach betont. »Frà tutti gl'Instrumenti Musicali marauigliosa veramente è la natura del Violino: poiche niuno ve n'ha [...] che meglio esprima la voce humana, non solo nel canto (nel che comunica pure con alcune strumenti da fiato) mà nella fauella istessa: la quale imita così bene in quei velocissimi accenti, quando da perita mano vien maneggiato, che è cosa degna di stupore«, meinte Giovanni Battista Doni bereits 1640.[29] Auf der anderen Seite waren es in erster Linie Geiger, die einen instrumentalidiomatischen Stil entwickelten, einen Stil, der – zumindest in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – als strikter Gegensatz zum Cantabile, wenn nicht sogar als dessen Verneinung angesehen wurde. Nach Mattheson »will der Violin-Styl nicht viel schläffriges (als nur zur kurtzen

27 Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, Sp. 1390 f., Faksimilenachdruck Kassel 2001.

28 Vgl. Thomas Seedorf, »›... per imitar la voce‹. Anmerkungen zur instrumentalen Nachahmung des Gesangs«, in: *Tibia* 19 (1994), S. 288-292.

29 Giovanni Battista Doni, *Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi e de' Modi della Musica*, Rom 1640, S. 337.

Abwechselung) leiden; sondern fast immer eine gewisse lebhaffte Bewegung haben; dahingegen der Sänger, überhaupt davon zu reden, die Mäßigkeit lieber hat.«[30] Zur Zeit Haydns hatte sich allerdings ein anderer Anspruch etabliert, denn nun galt der gesangsanaloge Vortrag auch der Geiger als Ausweis wahren Könnens: »man soll natürlich, nicht zu viel gekünstelt und also spielen, daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahmt. Und dieß ist« – so Leopold Mozart – »das schönste in der Musik«.[31]

*

Die Modellfunktion des Singens wurde im 18. Jahrhundert zwar nie explizit in Frage gestellt, doch machte die Allgegenwärtigkeit originär instrumentaler Idiome eine begriffliche Unterscheidung zwischen dem genuin Vokalen und dem genuin Instrumentalen notwendig, eine Differenzierung, wie sie sich in Begriffspaaren wie »Singen und Spielen«, »Singer« und »Rauscher«[32] oder »Cantabile« und »Sonabile«[33] niederschlug. In Anlehnung an ihre historische Verwendung etwa bei Giuseppe Tartini und Charles-Henri de Blainville[34] dienen die beiden letztgenannten Begriffe im folgenden als Bezeichnungen für idealtypische Ausprägungen des Vokalen und des Instrumentalen.[35] Abstrahiert man aus der Fülle von Quellenbelegen, so ergibt sich folgende Gegenüberstellung von Cantabile und Sonabile:

Cantabile	Sonabile
vorwiegend kleine Intervalle	häufig große Intervalle
gebundener Vortrag	kurze, abgesetzte Töne
ruhige Bewegung	schnelle Bewegung
gemäßigter Tonumfang	großer Ambitus
Pathos, Empfindung	Brillanz, Effekt
Atemzäsuren	Bewegungskontinuum
differenzierte Gestaltung des Einzeltons	instrumentale Techniken und Effekte (bei Streichern z. B. Tremolo, Doppelgriffe, Pizzicato, Flageolett oder Bariolage)

30 Johann Mattheson, *Kern melodischer Wißenschafft*, Hamburg 1737, S. 63, Faksimilenachdruck Hildesheim 1976.

31 Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, 1755, ³1786, S. 51, Faksimilenachdruck Wiesbaden 1983.

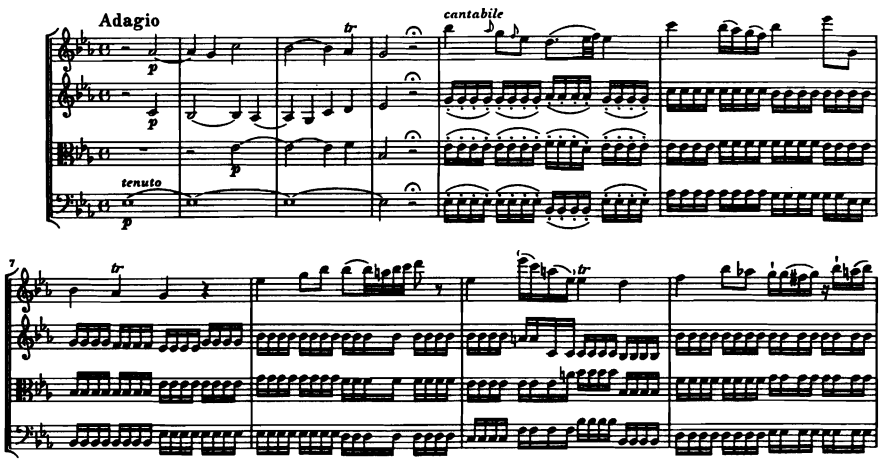
32 Vgl. Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* [...]. *De Rhythmopoeia, Oder von der Tactordnung*, Regensburg und Wien 1752, S. 39, Faksimilenachdruck Wien, Köln und Weimar 1996.

33 Vgl. Giuseppe Tartini, *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino* (Ms. zwischen 1752 und 1756), als Faksimilebeilage zu *Traité des Agréments de la Musique*, hrsg. von Ernst Jacobi, Celle 1961, S. 2; als Gegenbegriff zu »cantabilis« wird »sonabilis« bereits von Giorgio Anselmi (*De musica*, 1434) verwendet.

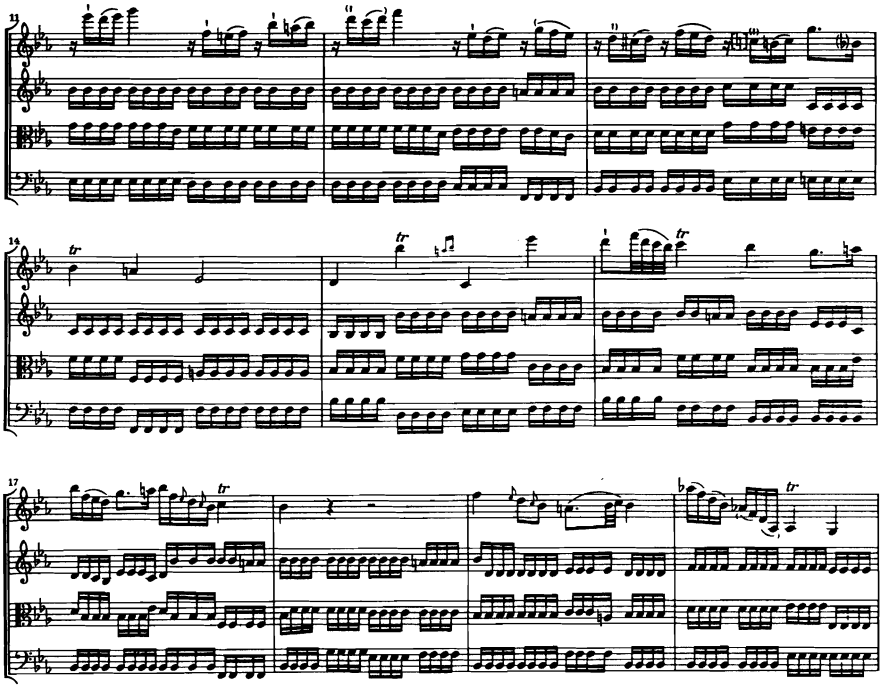
Im Blick auf die Kompositions- und Vortragspraxis erweisen sich die idealtypischen Gegensätze aber als kompatible Bereiche: auf vielen Instrumenten lassen sich die meisten Kriterien des Cantabile realisieren, während Sänger mit einer guten »agilità della voce« den meisten Ansprüchen des Sonabile zu entsprechen vermögen, instrumententypische Techniken wie Doppelgriffe oder Pizzicato ausgenommen, die in der Anschauung des 18. Jahrhunderts aber als Wirkungsmittel galten, durch die die Instrumentalisten ihre Defizite gegenüber den Sängern ein Stück weit zu kompensieren vermochten.

*

In Haydns frühen Streichquartetten (wie überhaupt in Instrumentalwerken dieser Zeit) zeigt sich die immer wieder eingeforderte Nachahmung des Gesangs besonders eindeutig in langsamen Sätzen, die vielfach wie instrumentalidiomatisch überformte Arien erscheinen. In der Regel übernimmt die erste Violine den Solopart, während die anderen Instrumente schlichte Begleitfiguren spielen, wie es im Adagio des B-Dur-Quartetts op. 1, Nr. 1[36], zu beobachten ist:



34 Zu Tartini vgl. die vorhergehende Anmerkung; Charles-Henri de Blainville, *L'Esprit de l'art musicale, ou Reflexions sur la musique, et ses differentes parties*, Genf 1754, Faksimilenachdruck Genf 1976.
35 Auf Tartinis Gegenüberstellung von Cantabile und Sonabile bezieht sich – allerdings mit einer anderen, hier nicht zu diskutierenden Zielsetzung – auch Harry Goldschmidt, der in mehreren Schriften die engen Zusammenhänge zwischen Vokal- und Instrumentalmusik zu klären versuchte; vgl. u. a. »Über die Einheit der vokalen und instrumentalen Sphäre in der klassischen Musik«, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft 1966*, Leipzig 1967, S. 35-49; »Cantando – Sonando. Einige Ansätze zu einer systematischen Musikästhetik«, in: *Colloquia musicologica Brno 1977 & 1978*, hrsg. von Rudolf Pecman, Brünn 1978, S. 11-34; auch in: *Musikästhetik in der Diskussion. Vorträge und Diskussionen*, hrsg. von Harry Goldschmidt und Georg Knepler, Leipzig 1981, 125-152.
36 Obwohl die Opusnummern von Haydns Streichquartetten nicht auf den Komponisten selbst zurückgehen und die Abfolge innerhalb der Werkgruppen vielfach nicht der von ihm selbst intendierten entspricht, werden die Quartette im folgenden der Einfachheit halber nach der traditionellen und im Musikleben allgemein etablierten Opuszählung und nicht nach der Numerierung des Hoboken-Verzeichnisses angeführt.

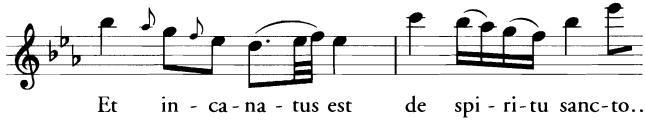


Notenbeispiel 3

Nach vier einleitenden Takten im Synkopenkontrapunkt beginnt in Takt 5 der Sologesang der ersten Violine, den die anderen Streicher durch einen betont einfachen Begleitsatz in kontinuierlicher Sechzehntelbewegung stützen, wobei der solistische Charakter der Primgeige an keiner Stelle in Frage gestellt wird. Die Melodie entfaltet sich – als archetypisches Cantabile – zunächst in überwiegend kleinen Intervallen, und der aufwärts steigende Sextsprung es^2-c^3 von Takt 5 zu Takt 6 wird sofort durch Sekundschritte abwärts ausgeglichen. Die melodische Entfaltung des Es-Dur-Sextakkords in Takt 6 (b^2-es^3-g^1) berührt hingegen drei verschiedene Oktavlagen und öffnet den Tonraum in einer für das Kommende charakteristischen Weise. Haydn deutet schon hier, im Vorfeld der ersten regulären Kadenz der »Arie«, an, was er ab Takt 15 auskomponiert: ein Kadenzieren in weiten, emphatischen Intervallen, ein »cantar di sbalzo«, wie es auch in der Arie aus *Il ritorno di Tobia* zu beobachten war.

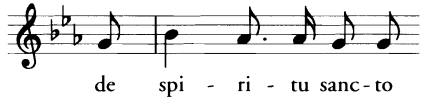
Haydns instrumentale Arie hat – natürlich – keinen Text, zumindest keinen expliziten. Ein Hörer des 18. Jahrhunderts konnte sich jedoch aufgrund der Vertrautheit mit vokalen Modellen, die ihrerseits mit Dichtungsmodellen korrespondieren, leicht einen Text imaginieren. Dem Beginn der »Arie« ließe sich etwa ein fünfsilbiger italienischer Vers, ein Quinario, unterlegen, wie er zu den Standardversen der italienischen Librettistik im 18. Jahrhundert gehörte.[37] Aber auch ein lateinischer Text kommt in Frage, und die viertaktige Einleitung des Adagios, die einen sakralen Ton anschlägt, legt es sogar nahe, in diese Rich-

tung zu denken.[38] Der Solopart der Takte 5 und 6 könnte etwa mit den Worten »Et incarnatus est de spiritu sancto« textiert werden[39]:



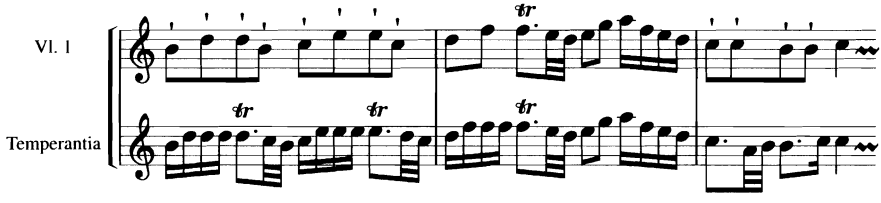
Notenbeispiel 4

Die vergleichsweise problemlose Zuordnung von Silben zu Noten oder Notengruppen ist allerdings mit dem Erreichen des Spitzentons *es*³ bereits abgeschlossen. Weder eine Wiederholung einzelner Worte noch gar die Fortsetzung des Textes (»ex Maria Virgine, et homo factus est«) lassen sich ohne weiteres den darauf folgenden Tönen unterlegen. Der notierte Gleichlauf der Viertel müßte durchbrochen werden, wollte man etwa folgende Lösung annehmen:



Notenbeispiel 5

Für die Auflösung einer schlichten Kernmelodie in kleinere Notenwerte gibt es in der Musik Haydns und seiner Zeitgenossen allerdings unzählige Beispiele von der Art des folgenden, das Haydns Kantate *Applausus* (1768) entnommen ist:



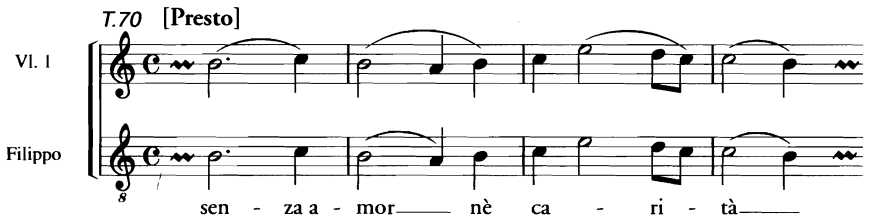
Notenbeispiel 6

37 Ein Beispiel, das Friedrich Lippmann (»Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Analecta musicologica* 12 [1973], S. 274) zur Veranschaulichung des Quinario zitiert, stammt aus Metastasios *Catone in Utica*: »Se in campo armato / Vuoi cimentarmi / Vieni, ché il fato / Fra l'ire e l'armi / La gran contesa / Deciderà.«; vgl. auch Reinhard Strohm, »Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Klavierkonzerten«, in: *Analecta musicologica* 18 (1978), S. 219-236; Helga Lühning, »Der Variationensatz aus dem c-moll-Trio op. 1 Nr. 3«, in: *Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990*, hrsg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt = *Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn*. Neue Folge. Vierte Reihe: *Schriften zur Beethoven-Forschung* 9, München 1992, S. 45-64; Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, Tutzing 1994 = *Mozart Studien* 4 [vor allem Kapitel 8: Vers-Analogien in der Instrumentalmusik].

38 Vgl. Georg Feder, *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München 1998, S. 29; Daniel Heartz, *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780*, New York und London 1995, S. 250 f.

39 Die Eingangsphrase des »Et incarnatus est« in Haydns 1782 entstandener *Missa Cellensis* zeigt, wenn auch nach Moll gewendet, eine große Ähnlichkeit mit der hier vorgestellten – hypothetischen – Textierung von T. 5 der ersten Violinstimme.

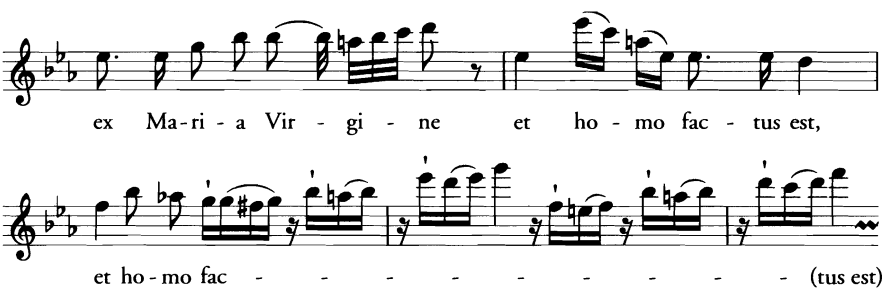
Doch auch bei einer engen colla-parte-Führung von Instrument und Stimme gibt es Unterschiede zu beobachten, vor allem dann, wenn die Singstimme nicht melismatisch geführt ist, sondern Text zu artikulieren hat wie beispielsweise in Filippos Arie »Tu sposarti alla Sandrina?« aus der Oper *L'infedeltà delusa* (1773):



Notenbeispiel 7

Besonders auffällig ist die Differenz zwischen beiden Stimmen in Takt 71. In Filippos Part steht, analog zur Silbe »-mor«, ein Legatobogen über den beiden ersten Noten, die erste Violine hingegen weist einen Legatobogen über alle drei Noten auf, vollzieht die Trennung zwischen den Wörtern »amor« und »né« also nicht mit. Auch in den beiden ersten Takten des hypothetischen »Et incarnatus est« ist eine Textunterlegung nicht ohne kleine Eingriffe in den notierten Rhythmus möglich. Der Legatobogen über den Tönen d^2-es^2-f^2 in Takt 5 deutet auf ein Melisma, das bei einer Textierung mit den Silben »-na-tus« aufgelöst werden müßte. Das gilt auch für die Bindung der Töne g^2 und f^2 in Takt 6, die durch die Unterlegung von »-ri-tu« aufgehoben würde. Dergleichen Differenzen zwischen vokaler und instrumentaler Artikulation sind, wie angedeutet, in der colla-parte-Praxis allerdings eher Regel als Ausnahme, sprechen also nicht prinzipiell gegen den hier vorgenommenen Textierungsversuch.

Geht man davon aus, daß die Tonfolge einer Kernmelodie, wie sie hier in ihrer instrumental artikulierten Gestalt vorliegt, durch rhythmische Veränderungen für einen Text adaptierbar ist, könnte sich für Takt 8 ff. diese Fassung ergeben:



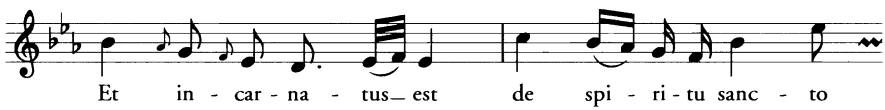
Notenbeispiel 8

Die Auflösung des »fac-tus« in ein langes, von Pausen durchsetztes Melisma gehört zu den Konventionen der Vertonung dieses Textes und wurde von Haydn selbst etwa in seiner *Missa in honorem Beatae Mariae Virginis* in Es-Dur, der sogenannten *Großen Orgelmesse* (1768/69-74) aufgegriffen.[40]

Die hier vorgeschlagene Textunterlegung ist zwar hypothetisch, doch nicht willkürlich, da sie in der Struktur der Musik und der Tradition der Textierung von Instrumentalmusik einen gewissen Rückhalt hat.[41] Entscheidend für den vokalen Charakter des Adagios ist jedoch nicht, ob es sich hier tatsächlich um die Instrumentalfassung eines »Et incarnatus est« handelt, sondern daß eine Textunterlegung überhaupt möglich und ästhetisch plausibel ist. (Daher kann auch darauf verzichtet werden, der Frage nachzugehen, was denn ein Meßsatz im Kontext eines Divertimentos zu suchen hat.[42])

Im Kontext einer Musikanschauung, die von dem Vorrang und der Modellfunktion des Gesangs ausgeht, erscheint die Vortragsbezeichnung »cantabile«, die sich im Part der ersten Violine findet, auf den ersten Blick als redundante Betonung eines Sachverhalts, der sich von allein versteht. Im Adagio von Opus 1, Nr. 1, verweist »cantabile« aber zum einen auf den solistischen Charakter des Violinparts, unterstreicht aber zugleich den Anspruch emphatischer Sanglichkeit, der im Werk auskomponiert ist und vom Ausführenden vermittelt werden soll. Diese am archetypischen Cantabile-Ideal orientierte Sanglichkeit hebt diese Partie von anderen ab, die einem erweiterten Verständnis von Sangbarkeit im oben umrissenen Sinne verpflichtet sind.

Vielleicht hat Haydn den nachdrücklichen Verweis auf die Nähe zum Singen auch deshalb angebracht, da auch in diesem Adagio ein wesentliches Moment des Sonabile zu beobachten ist. Die erste Violine spielt in einer Lage, die von einer Singstimme nur mit Mühe bewältigt werden kann und eine expressive Gespanntheit voraussetzte, die hier nicht gegeben ist. Um real singbar zu sein, müßte der Solopart entweder um eine Oktave nach unten versetzt werden (dann handelte es sich um eine Altarie)



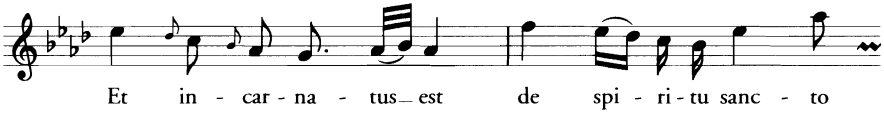
Notenbeispiel 9

40 Eine exzessive Verklanglichung dieses Textes zeigt das bekanntere Beispiel des »Et incarnatus est« in Mozarts fragmentarischer c-moll-Messe.

41 Das Hoboken-Verzeichnis weist eine große Anzahl von Bearbeitungen Haydnscher Quartettsätze nach, die meisten von ihnen englischer Provenienz; vgl. dazu Gretchen A. Wheelock, »Marriage à la Mode: Haydn's Instrumental Works ›Englished‹ for Voice and Piano«, in: *The Journal of Musicology* 8 (1990), S. 357-397; bemerkenswerterweise sind es keineswegs nur langsame Sätze, die durch Textierung in Lieder verwandelt wurden, sondern ebenso Allegro- und sogar Prestosätze.

42 Die Parodiepraxis des späteren 18. Jahrhunderts macht allerdings deutlich, wie wenig die Bereiche des Sakralen und des Profanen in der Praxis voneinander abgegrenzt wurden; vgl. dazu Nicole Schwindt-Gross, »Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens«, in: *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 16-45.

oder aber man müßte ihn um eine Quinte nach unten transponieren (dann wäre die Arie für einen Sopran ausführbar).

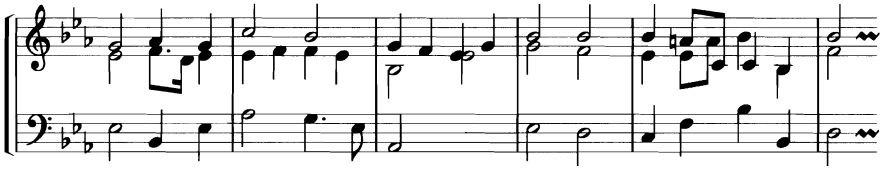


Notenbeispiel 10

Die Grenzen des real Singbaren überschreitend ist schließlich der kadenzierende Schlußabschnitt (Takt 15/18, vor allem Takt 15/16) gehalten, in dem das vokale »cantar di sbalzo« in instrumentaler Übersteigerung erscheint.

*

Selbst im schlichten Begleitsatz der instrumentalen Arie im Adagio von Opus 1, Nr. 1, sind die vom Vokalsatz hergeleiteten Gebote kontrapunktischer Stimmigkeit, insbesondere die Regeln der korrekten Dissonanzbehandlung gültig. Ihrer rhythmischen Gestalt entkleidet nehmen sich die drei Unterstimmen der Takte 5 bis 8 so aus:



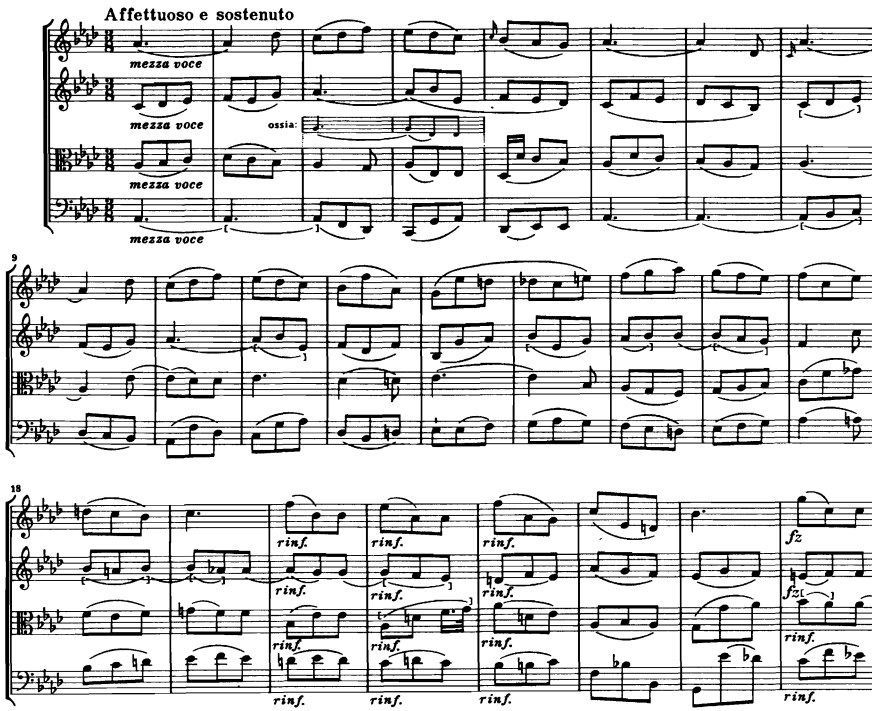
Notenbeispiel 11

Den drei Bewegungsformen der klassischen Kontrapunktlehre – Motus rectus, Motus contrarius und Motus obliquus – fügte Johann Mattheson als vierte den »Motus lineae parallelae« hinzu, die seiner Meinung nach »natürlichste« der Bewegungsformen, die sich ergibt, »wenn besagte Stimmen, iede für sich, ihren Einklang mit einander fortsetzen, ohne davon abzuweichen, noch zusammenzustossen«[43]. Obwohl diese Bewegungsform – Akkordrepetitionen, wie sie zum festen Repertoire etwa der galanten Musik zählen – strenggenommen nicht in den Kontext des kontrapunktischen Denkens gehört, wird sie von Mattheson terminologisch doch mit ihm in Zusammenhang gebracht. Konsequenzen dieser Haltung sind auch noch bei Haydn auszumachen, der in seinem *Elementarbuch der verschiednen Gattungen des Contrapuncts*, einem zu Unter-

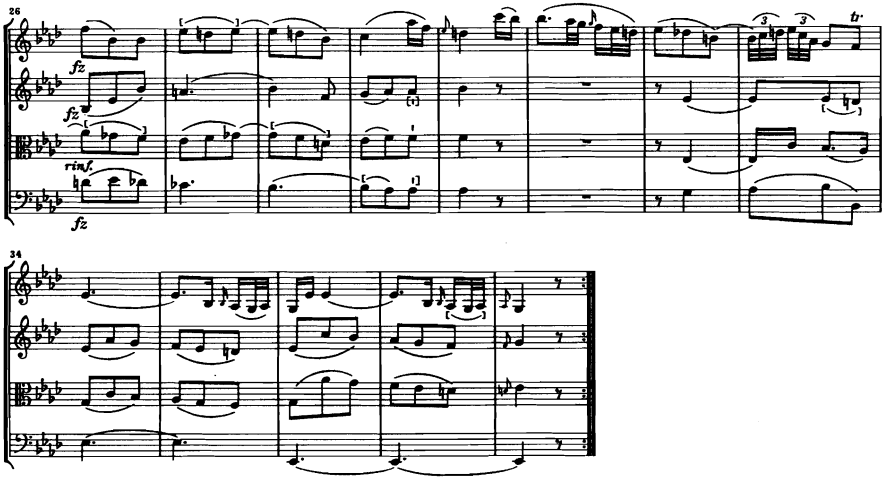
43 Mattheson, *Capellmeister*, S. 249.

richtszwecken angefertigten Exzerpt von Teilen des Fuxschen *Gradus*, unter den Bewegungsformen auch den »Motus parallelus« aufführt, obwohl dieser im Original gar nicht vorkommt.[44] Die Anbindung der Bezeichnung an den Kontext der Kontrapunktlehre suggeriert aber, daß auch bei repetierten Noten das Ideal der Satzlehre nicht außer acht zu lassen ist, da eine Tonwiederholung im Grunde nichts anderes darstellt als die rhythmische Aufspaltung eines Tones, der ihre melodische Substanz bildet. Kontrapunktisches Denken, und das heißt: ein Denken in linearen Verläufen ist auch dort verborgen, wo das äußere Erscheinungsbild einen anderen Eindruck erweckt.

Die Forderung, »singend zu denken«, hat Haydn also auch im Begleitsatz realisiert, ohne daß dessen strukturelle Unterordnung unter den Primat der Solostimme in Frage gestellt würde. Es finden sich unter Haydns Streichquartetten aber auch Sätze, die die Kantabilisierung aller Stimmen und damit deren gattungsimmanenten Anspruch auf Gleichberechtigung konsequent durchführen. Ein Extremfall ist der dritte Satz des Es-Dur-Quartetts op. 20, Nr. 1, in dem alle vier Stimmen die meisten Kriterien des archetypischen Cantabiles erfüllen.



44 Vgl. Alfred Mann: »Haydn's Elementarbuch. A document of classic counterpoint instruction«, in: *The Music Forum* 3 (1973), S. 197-237 (mit Edition und englischer Übersetzung des *Elementarbuchs*; die Erwähnung des »Motus parallelus« auf S. 212 = S. 5 des *Elementarbuchs*).



Notenbeispiel 12

Verglichen mit anderen Sätzen fällt bereits die Beschränkung der einzelnen Stimmen auf einen engen Ambitus auf; die vier Instrumente bewegen sich weitgehend in den natürlichen Tonumfängen der menschlichen Singstimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß. Gelegentlich steigt die erste Violine sehr tief hinab (etwa in den Takten 35 bis 39), doch tauscht sie in solchen Momenten mit der zweite Violine die Lage, verwandelt sich also kurzfristig in einen Alt, während die zweite Violine den Sopranpart übernimmt. Alle Stimmen besitzen melodische Qualität, kleine – kantable – Intervalle herrschen vor, der melodische Fluß wird von einem Kontinuum gleichmäßiger Achtelnoten in ruhiger Bewegung bestimmt. Um das Zusammenwirken von vier melodisch geformten Stimmen schlüssig organisieren zu können, hat Haydn zwei zentrale Satzstrukturen verwendet: zum einen verlaufen die Außenstimmen (erste Violine und Violoncello) beständig in Gegenbewegung und schaffen einen kontrapunktisch geprägten strukturellen Rahmen, innerhalb dessen sich die Mittelstimmen so verhalten können, daß sie sich entweder an die eine oder an die andere Außenstimme anschließen. Zum anderen schafft Haydn – wie gleich zu Beginn in den Außenstimmen – durch gehaltene Töne Raum, in dem vor allem die Mittelstimmen melodisch vernehmlich hervortreten können. Kleine Unterbrechungen der Achtelbewegung wie die Punktierung der Violastimme (Takt 21), die noch dazu in eine höhere Lage führt und in den Bezirk der zweiten Violine eindringt, gliedern den musikalischen Fluß, ohne ihn zu unterbrechen.

So durch und durch gesanglich der Satz sich darbietet, so ist er doch keine ins Instrumentale gewandte Arie, wie sie im Adagio aus Opus 1, Nr. 1, und vielen anderen langsamen Sätzen vorliegt, auch kein für Instrumente gesetztes Vokalensemble, wie jenes Duett, mit dem das D-Dur-Quartett op. 1, Nr. 3, beginnt, sondern instrumentaler Gesang sui generis, dessen historischer Hin-

tergrund Modelle kontrapunktisch geprägter Musik von Palestrina über Bach bis Albrechtsberger darstellen. Mit einiger Mühe ließe sich vielleicht auch diesem Satz ein Text unterlegen, doch erscheint eine Verbindung mit Worten nicht zwingend. Zäsuren, die wie im Adagio aus Opus 1, Nr. 1, und vielen anderen Sätzen eine sprachanaloge Gliederung suggerieren könnten, fehlen hier. Trotz mehrerer Kadenzen – in Takt 4/5 oder Takt 23/24, hier allerdings mit Auflösung des Quartsextvorhaltsakkords in einen Sextakkord, und schließlich in Takt 33/34 – stellen die 38 Takte ein großes musikalisches Kontinuum dar, unterbrochen einzig durch das aus einem halbschlüssigen Sekundakkord erwachsene Violinsolo in den Takten 30 bis 32, das retardierend wirkt, die gestaute Zeit aber durch die verblüffenden Zweiunddreißigstel-Triolen in Takt 33 wieder aufzuholen scheint.

Textierbarkeit oder gar die explizite Herleitung der Themen und Motive von Textworten wie im Fall der langsamen Sätze in Haydns *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*[45] ist kein unverzichtbares Kriterium für die Kantabilität eines Instrumentalsatzes, so wie auch in der Vokalmusik selbst die Bedeutung von Worten oft hinter ihrer Auflösung in Klang zurücktritt, zumal in Koloraturpassagen, die sich auch in vielen Werken Haydns über weite Strecken ausdehnen. Durch seine Ausbildung als Sängerknabe und später durch den Unterricht bei Porpora war Haydn jedoch auch mit einer anderen Art textloser Vokalmusik bestens vertraut: Schülern wurden die Grundlagen der Musiklehre wie des Singens mit Hilfe sogenannter Singfundamente vermittelt, kurzer kontrapunktischer Sätze, die auf Solmisationssilben vorzutragen waren.[46] Zur Übung fortgeschrittener Sänger dienten textlose Solfeggi, die teils solmisiert, teils auf einem offenen Vokal gesungen wurden.[47] Porpora war berühmt für seine Solfeggi, die in Abschriften über ganz Europa verbreitet und zweifellos auch Haydn bekannt waren.

In diesen Kontext gehört auch Johann Matthesons Hinweis auf die Möglichkeit einer rein vokalen Ausführung von Instrumentalsätzen, die ihn zu Recht die Frage stellen ließen, welcher Kategorie von Musik die so aufgeführten Stücke eigentlich zugehören: »Zuweilen habe ich wohl mit einem Paar guter Freunde, in Ermanglung der Instrumente, eine artige vierstimmige Symphonie gelallet, und es hat allen Zuhörern eine grosse Lust veruhrsachet. Was ist das? Vocal- oder Instrumentalmusik?«[48]

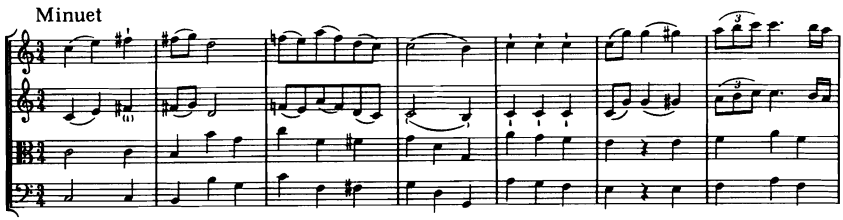
*

45 Vgl. Theodor Göllner, »*Die Sieben Worte am Kreuz« bei Schütz und Haydn = Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse: Abhandlungen.* Neue Folge 93, München 1986.
46 Eine der berühmtesten Sammlungen dieser Art stammt von Johann Joseph Fux; vgl. die von Eva Badura-Skoda und Alfred Mann herausgegebene Edition von dessen *Singfundament* in: Johann Joseph Fux. *Sämtliche Werke, Serie* VII: *Theoretische und pädagogische Werke* 2, Graz 1993.
47 Zu diesem Bereich vgl. Thomas Seedorf, »Kantabilität und Konstruktivität. Vermischte Bemerkungen zu Schuberts *Sing-Übungen* (D 619)«, in: *Schubert-Jahrbuch 1997. Bericht über den Internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997. Franz Schubert – Werk und Rezeption. Teil 1: Lieder und Gesänge – Geistliche Werke*, hrsg. von Dietrich Berke u. a., Duisburg 1999, S. 111-124.
48 Johann Mattheson, *Critica musica. Zweyter Band*, Hamburg 1725, S. 331, Faksimilenachdruck Amsterdam 1964.

»Ein H a y d e n ist angenehm, scherzend und voller Erfindung in seinem Quatro; seine Sinfonien und Trio sind aus eben dem Tone: Ob aber seine Menuetten in Octaven für jeden sind, will ich unentschieden lassen. Zur Kurzweile sind sie gut; nur wird man dadurch leicht auf die Idee gebracht, als hörte man Vater und Sohn singend in Octaven betteln: und dieses ist ein schlechter Gegenstand zur musikalischen Nachahmung.«[49]

Urteile wie dieses erhielt Haydn von norddeutschen Kritikern mehrfach. Er hat sie, spürbar verärgert, zur Kenntnis genommen, ziemlich sicher aber auch als Anreiz für sein eigenes künstlerisches Fortkommen genutzt.[50] Das Bild eines Bettlerpaars entspringt nicht (oder nicht allein) der Lust an plakativer Polemik, sondern verweist auf den Hintergrund der mit ihm umschriebenen Musik im Milieu einfacher Menschen – volkstümliche Musik mit dem Geruch des Wirtshauses. Bemerkenswert ist aber, daß der Rezensent in seinem bildhaften Vergleich Vater und Sohn nicht etwa die Fiedel streichen läßt, sondern sie singend vorstellt, der Vater die Unterstimme, der Sohn im Knabensopran eine Oktave darüber.

Tanz und Gesang stellten nach den Maßstäben des 18. Jahrhunderts keinen Widerspruch dar. Das Menuett war keineswegs an eine instrumentale Ausführung gebunden. Wie viele andere Tänze war auch das Menuett sowohl »zum Spielen«, »zum Singen« wie auch »zum Tanzen« geeignet.[51] Liedhaftigkeit und damit die Nähe zum Gesang ist ein zentrales Merkmal schon der ersten Menuette Haydns.[52] »Bettler-Menuette« der beschriebenen Art finden sich in den meisten der Quartette von Haydns Opus 1, auch in drei Werken des Opus 2 sind sie anzutreffen, und noch in dem 1788 entstandenen E-Dur-Quartett op. 54, Nr. 3, kommt Haydn auf diese vermeintlich primitive Satztechnik zurück. Das Menuett des C-Dur-Quartetts op. 1, Nr. 6, zeigt den Typus in Reinkultur: vom ersten bis zum letzten Takt sind die beiden Stimmpaare Violine 1 / Violine 2 und Viola / Violoncello in Oktaven aneinandergekoppelt. Den »Gesang« übernehmen die Violinen, den beiden Unterstimmen kommt zumeist die Aufgabe zu, die Fundamentschritte auszuführen, wenngleich auch sie – so oft es sich anbietet – stufenweise, d. h. in kantabler Bewegung geführt sind.

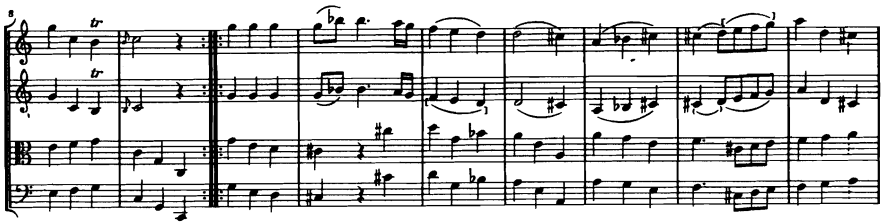


49 Anon., »Abhandlung vom musikalischen Geschmacke. In einem Schreiben an einen Freund«, in: *Unterhaltungen*, Bd. 1, Hamburg 1766, S. 54 f., zitiert nach: Hubert Unverricht, *Geschichte des Streichtrios* = *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 2, Tutzing 1969, S. 156.

50 Vgl. Heartz, S. 256 ff.

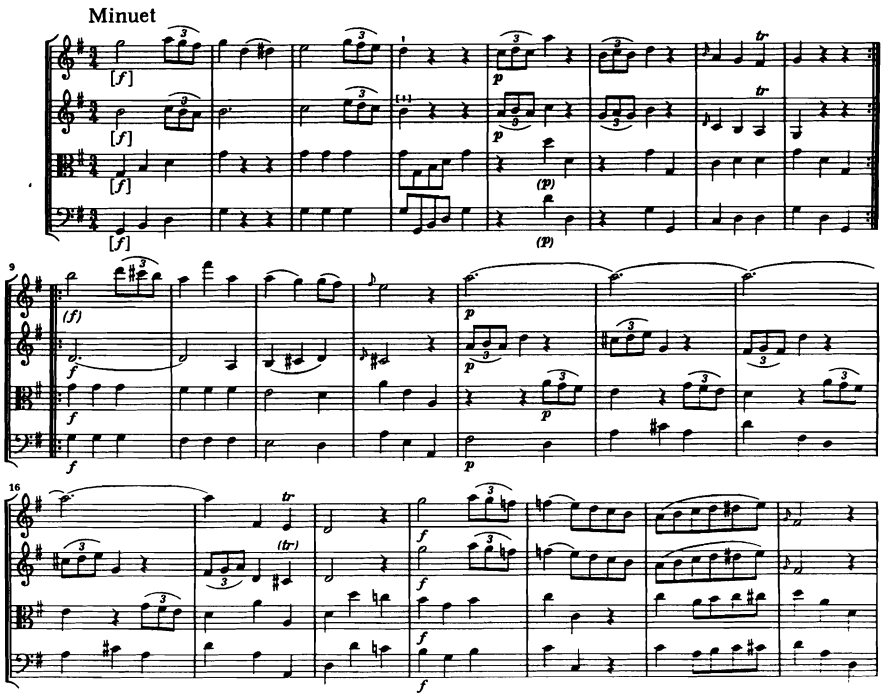
51 Mattheson, *Capellmeister*, S. 224.

52 Vgl. Wolfram Steinbeck, *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns* = *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 4, München 1973; zur Liedhaftigkeit: S. 71 - 81.



Notenbeispiel 13

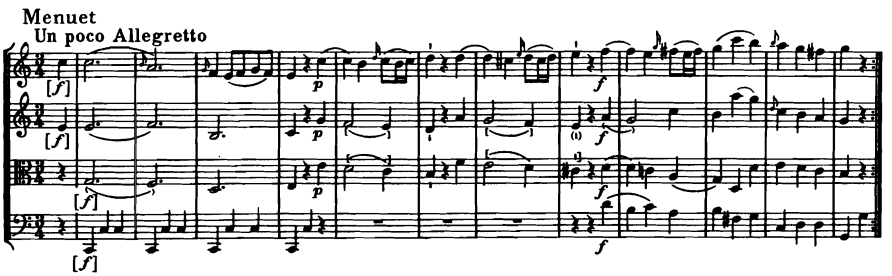
Die Verfügbarkeit über unterschiedlichste Satztechniken und Idiome, die bereits Haydns Frühwerk charakterisiert, zeigt sich auch in der kontrastierenden Gestaltung der jeweiligen Menuett-Paare in den Quartetten des Opus 1. Das zweite Menuett im G-Dur-Quartett op. 1, Nr. 4, ist ein »Bettler-Menuett«, das erste Menuett hingegen wechselt zwischen realer Drei- und Vierstimmigkeit:



Notenbeispiel 14

Violine 1 führt mit einer singbaren Melodie, die von der zweiten Violine in Terzen und Sexten mitgespielt (»mitgesungen«) wird, während Viola und Violoncello in Oktavkoppelung im wesentlichen Fundamentschritte ausführen. Ab Takt 9 ändert sich das Satzbild: die zweite Violine wird von ihrer Bindung an die erste befreit und gewinnt ab Takt 13 im Wechselspiel in der Viola, die sich ihrerseits vom Violoncello löst, eigenständige melodische Kontur.

Die Ausprägung eines obligaten vierstimmigen Satzes mit kantabel geführten Stimmen, die hier in Grundzügen angelegt ist, nimmt in den Quartetten der Opera 9 und 17 deutlich Gestalt an, prototypisch etwa im Menuett des C-Dur-Quartetts op. 9, Nr. 1:



Notenbeispiel 15

Während in Sätzen wie diesem Tanzcharakter und Kantabilität zu einer Einheit verschmelzen, sind in einem anderen Menuett-Typus Haydns instrumentalidiomatische Züge vorherrschend, d.h. Momente des Sonabile wie schnelles Tempo, weite Intervalle oder intrikate Rhythmik bestimmen das Geschehen. Rein quantitativ gesehen überwiegt in Haydns Quartetten jedoch der Typus des kantablen Menuetts, der in den späteren Werken zu immer ausgeprägterer Individualität tendiert: als beinahe schwereloser Gesang, der nur zögerlich zum Tanz findet, im C-Dur-Quartett op. 20, Nr. 2, als instrumentaler Männerchor in tiefer Lage im C-Dur-Quartett op. 33, Nr. 3, als vom vokalen Kontrapunkt hergeleitetes Vexierspiel im f-moll-Quartett op. 55, Nr. 2, oder als Tonleiterstudie im »Alternativo« genannten Trioteil im Es-Dur-Quartett op. 76, Nr. 6 – um nur einige wenige Beispiele zu nennen.

*

Als Charakteristikum der Quartett-Zyklen op. 9 und op. 17 führt Ludwig Finscher an, daß sie »mit einem Moderato vom Typus des ›singenden Allegros‹«[53] beginnen. Wer den Begriff »singendes Allegro« geprägt hat, läßt sich nicht mit letzter Gewißheit sagen, doch spricht manches dafür, daß er auf Hugo Riemann zurückgeht. Unter dem Namen Pergolesis hatte Riemann 1906 im 29. Heft seiner Reihe *Collegium musicum* jene – eigentlich von Domenico Gallo

53 Ludwig Finscher, Art. »Streichquartett«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, 2. neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, *Sachteil*, Bd. 4, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 1933; an anderer Stelle hat Finscher den Widerspruch, der sich aus dem Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Tempobezeichnungen ergibt, dadurch zu verhindern versucht, daß er sie zum »›singenden‹ Moderato« verschmolz; vgl. *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 5, Laaber 1985, S. 287.

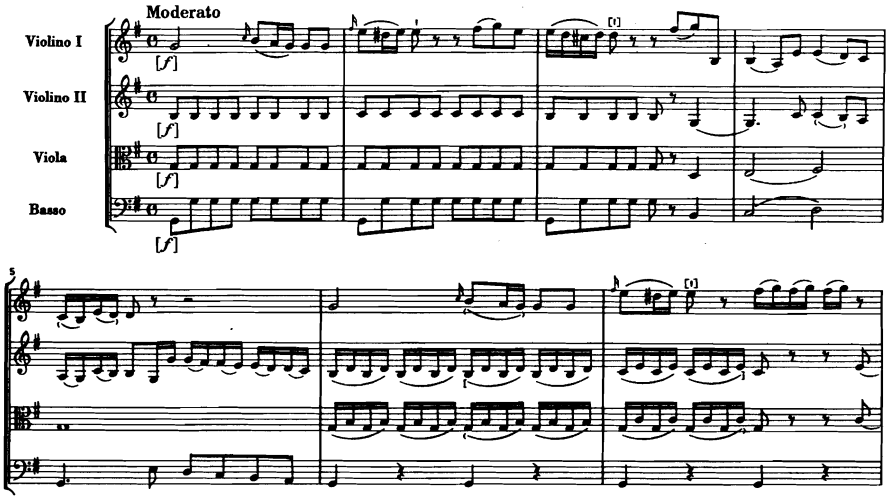
stammende – Triosonate in G-Dur veröffentlicht, deren erster Satz durch Igor Strawinskys Adaption für das *Pulcinella*-Ballett berühmt geworden ist. In der gleichfalls 1906 herausgekommenen Dissertation über *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker* des Riemann-Schülers Carl Mennicke findet sich im Zusammenhang mit der Triosonate des Pseudo-Pergolesi ein früher Beleg für die Verwendung des Begriffs. Deren erster Satz, so Mennicke, repräsentiere »zum ersten Mal in der musikalischen Literatur den reinen Typus des singenden Allegro mit jenem Charakter sensitiver Intimität, welche von Mozart her jedermann bekannt ist.«[54]

Was genau man sich unter einem »singenden Allegro« vorzustellen habe, ist weder von den Forschern, die den Begriff in die musikwissenschaftliche Terminologie eingeführt haben, noch von denen, die ihn mit Selbstverständlichkeit bis heute verwenden, zu erfahren. Eine definitorische Bestimmung des Begriffs, die über den vage metaphorischen Gebrauch hinausgeht, wie er einem von Riemann bis Finscher begegnet, versucht das Glossar im Anhang des dem 18. Jahrhundert gewidmeten Bands des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*: »Allegrosatz, dessen belebte Kantabilität aus der Gleichzeitigkeit eines 2/2-Taktes in der Melodiestimme und eines 4/4-Taktes in der Begleitung resultiert.«[55] Diese Definition liest sich wie ein Kommentar zu Kompositionen wie dem Kopfsatz von Mozarts D-Dur-Streichquartett KV 575, den Hermann Abert als Beispiel für ein »singendes Allegro« anführt[56], sie paßt aber weder zu der erwähnten Triosonate noch zu kantablen schnellen Sätzen im Dreiertakt wie dem ersten Satz von Haydns Sinfonie *La reine*.

So unscharf die Bedeutung des Terminus im musikwissenschaftlichen Gebrauch ist, so seltsam tautologisch mutet er auf dem Hintergrund des Musikverständnisses des 18. Jahrhunderts an, denn alle Musik sollte – wie gezeigt – singend sein, auch Allegro-Sätze. Das waren sie allerdings häufig durchaus nicht. Insbesondere Opernsinfonien präsentierten sich in ihren schnellen Sätzen oftmals als klangprächtige Signalfolgen, in denen Momente des Sonabile vorherrschten. Zur Unterscheidung von solchen Werken ist die Rede vom »singenden Allegro« durchaus sinnvoll, nicht aber als Sonderkategorie der Instrumentalmusik insgesamt.

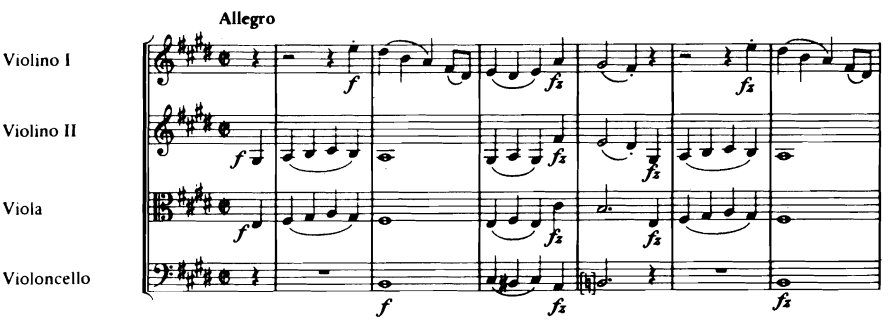
Doch auch im Blick auf Werke, für die nach Finscher das Vorherrschen »singender Allegros« (oder »singender Moderatos«) kennzeichnend sei, stellt sich die Frage nach der Triftigkeit der Formulierung. Der Beginn des G-Dur-Quartetts op. 9, Nr. 3, scheint der Charakteristik, die ihr implizit ist, recht gut zu entsprechen:

54 Carl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien und Thematischen Katalogen*, Leipzig 1906, S. 56.
55 *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, S. 403.
56 Hermann Abert, *W. A. Mozart*. Zweiter Teil (1783-1791), Leipzig [10]1983, S. 590.



Notenbeispiel 16

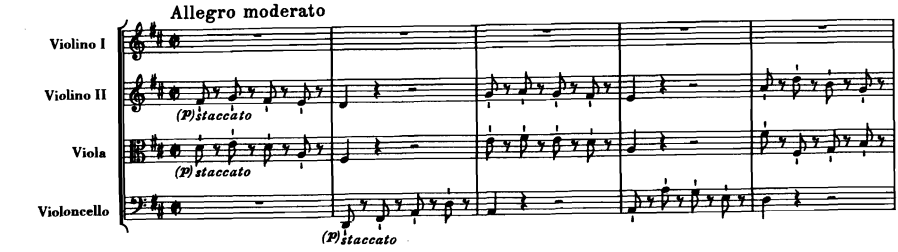
Schon die Kantabilität des Anfangs ist aber dadurch, daß die Melodie im zweiten Takt in die höhere Oktave und in Takt 4 in die untere Lage der Violine springt, instrumentalidiomatisch gebrochen. Im weiteren Satzverlauf begegnen zunehmend Momente des Sonabile – Doppelgriffe in Takt 9 ff., rasche und den Oktavraum überschreitende Dreiklangsbrechungen in Takt 29 etc. –, die es fraglich erscheinen lassen, das Moment des Kantablen so dezidiert herauszustellen, wie es die Rede vom »singenden Allegro« suggeriert. Für die späteren Quartette Haydns (ab Opus 33), Werken also, die als exempla classica des Haydnschen Instrumentalstils gelten, wird das »singende Allegro« üblicherweise nicht in Anspruch genommen, obwohl die Bezeichnung dort viel besser am Platze wäre. Im Kopfsatz des E-Dur-Quartetts op. 54, Nr. 3, etwa sind viele Momente des archetypischen Cantabile anzutreffen (und sogar weitaus mehr als in den früheren Quartetten), die den Gebrauch des Terminus rechtfertigen könnten, zumal sie den gesamten Satzverlauf prägen:

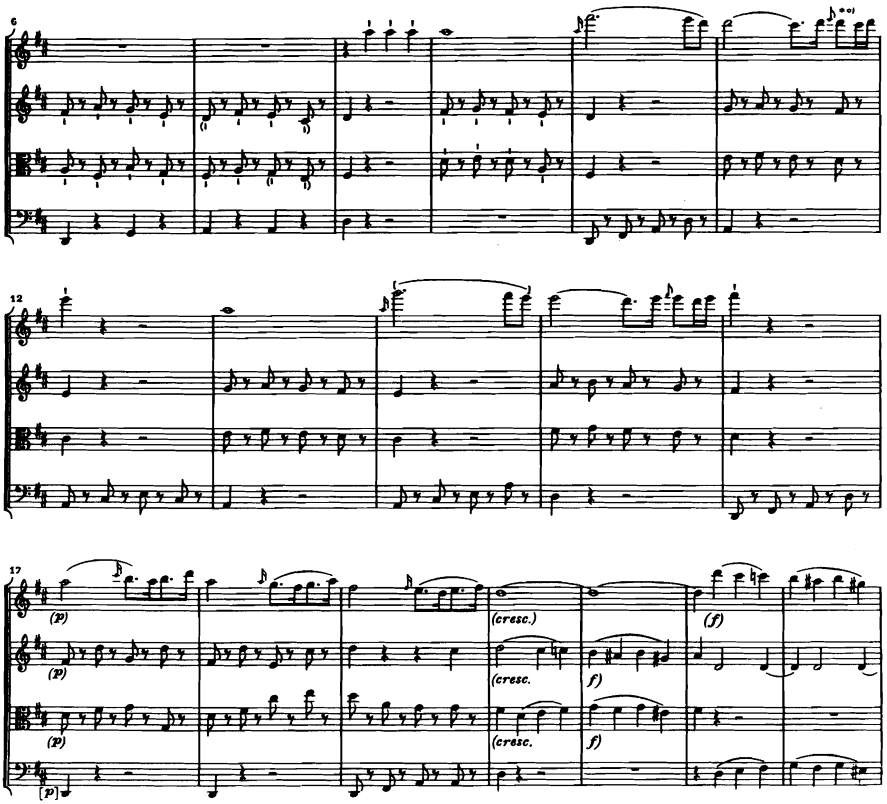


Notenbeispiel 17

Momente des Cantabile, die alle Stimmen gleichmäßig durchdringen, sind das Vorherrschen von Legatoartikulation, gleichmäßiger Viertelbewegung und enger Intervalle. Die ersten acht Takte verbleiben zudem im engen Tonraum der vier Singstimmen, erst über dem Orgelpunkt *E* ab Takt 9 weitet sich der Ambitus. Mit dieser Öffnung einher geht die Weiterentwicklung des Cantabile zu einer Annäherung an das Sonabile: in Takt 13 wird die absteigende Terzenfolge von Takt 11 durch Hinzufügen von Vorhalten einerseits kantabler gestaltet, andererseits leitet Haydn aus dieser Variante die Triolenfigur von Takt 15 ab, die die kantable Grundstruktur des weiteren Satzverlaufs durchzieht und auflockert, ohne die vokale Prägung des Ganzen substantiell zu berühren.

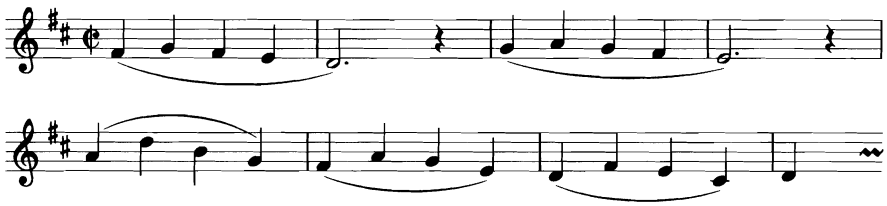
Das E-Dur-Quartett ist kein Einzelbeispiel für Haydns Kunst, »singende« Allegro-Sätze zu komponieren. Herrschen hier Momente des archetypischen Cantabile vor, so liegt dem Kopfsatz des D-Dur-Quartetts op. 64, Nr. 5, ein umfassenderes Verständnis von Sanglichkeit zugrunde:





Notenbeispiel 18

Haydn exponiert zu Beginn des Satzes zwei unterschiedliche Charaktere: die drei Unterstimmen tragen zunächst einen Achttakter vor, der eine geschlossene Einheit darstellt. Ein Motiv wird in der zweiten Violine und der Viola vorgestellt (Takt 1/2), sequenziert (Takt 3/4) und schließlich kadenzierend entwickelt und abgeschlossen. Die Pausen in der melodischen Entwicklung in den Takten 2 und 4 füllen Figuren des Violoncellos, so daß sich ein kontinuierlicher Ablauf ergibt. Die Liedhaftigkeit dieser ersten acht Takte läßt sich leicht erkennen, wenn man den Part der führenden zweiten Violine in folgender Weise notiert:

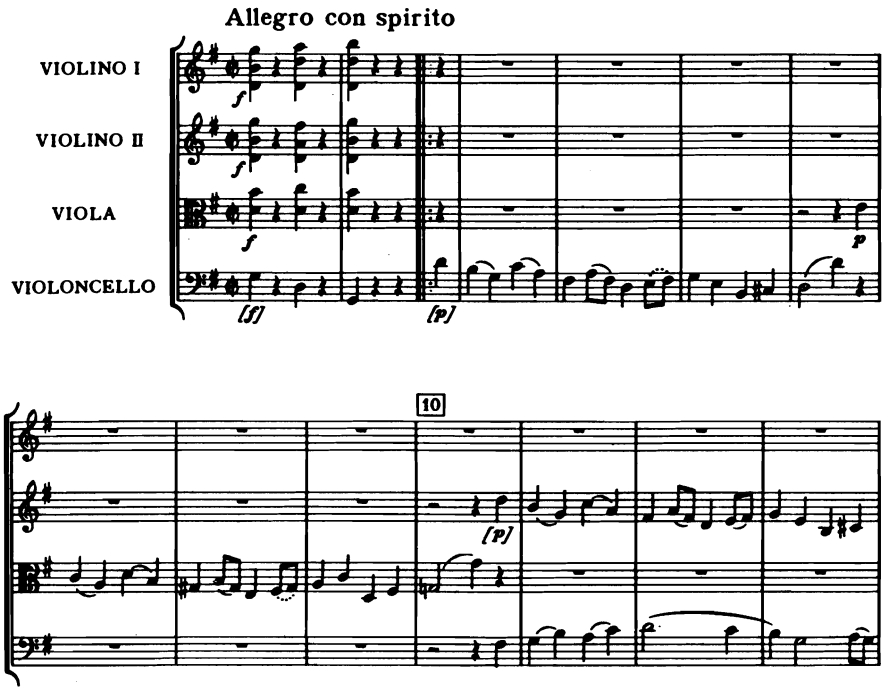


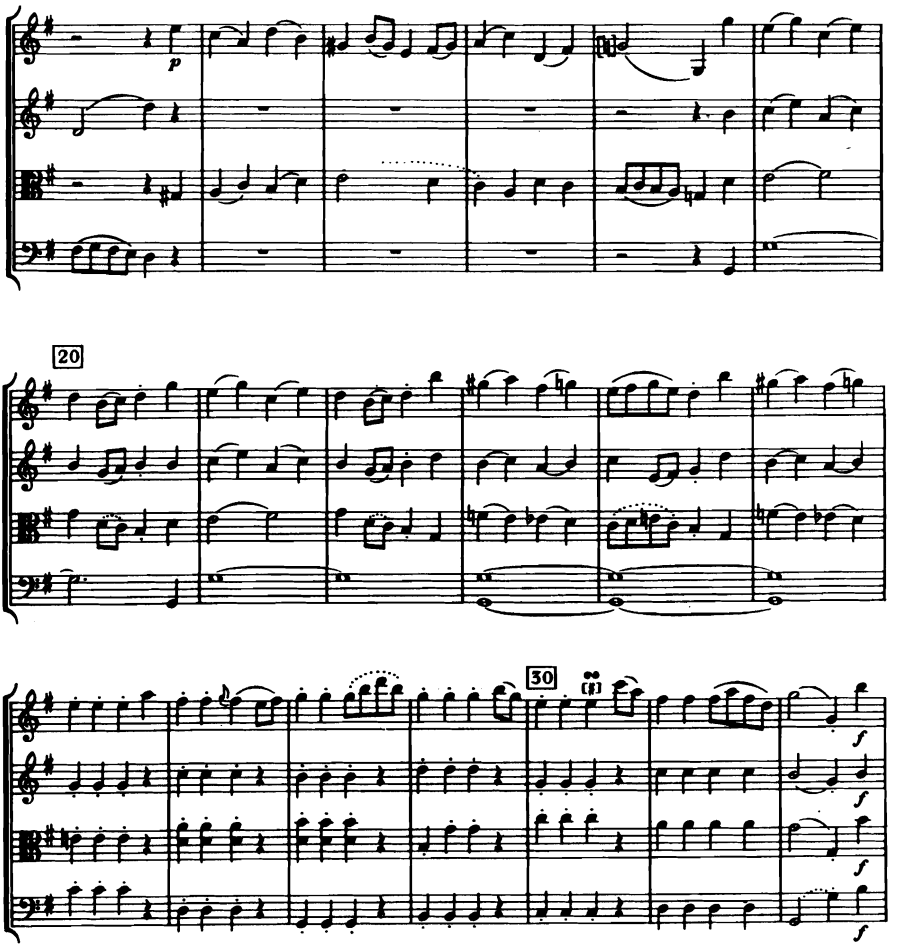
Notenbeispiel 19

Statt Legatobögen, die den melodischen Zusammenhang verdeutlichten, schreibt Haydn allerdings Staccato vor, verbindet also ein Moment des Cantabile mit einem anderen, das – idealtypisch – in den Bereich des Sonabile gehört – oder zu gehören scheint, denn kurz artikulierte Noten finden sich auch in Vokalwerken. Das Parlando, ein Gestaltungsmittel vor allem der Opera buffa, war Haydn aus eigener Praxis bestens vertraut, und es begegnet in Arien ebenso wie in Ensemblesätzen, die das Modell für den Beginn dieses Quartettsatzes darstellen könnten.

Ab Takt 8 tritt die erste Violine hinzu, und sie spielt eine Melodie, die zentrale Merkmale eines Cantabile besitzt, obwohl sie in hoher, unsingbarer Lage erklingt: kleine Intervalle, aus denen nur die Sexte (in Takt 10) und die Septime (in Takt 14) emphatisch herausstechen und durch ein Portamento noch hervorgehoben werden. Die Motivgestalten des ersten Achttakters, der eben noch als Thema erschien, werden jetzt zu einer Art Kontrapunkt. Aus der Gegenüberstellung beider Gesänge entwickelt Haydn den ganzen Satz, indem er Momente des einen in den anderen übergehen läßt, etwa kurze Achtel in gebundene Viertel verwandelt, die weit voneinander entfernten Register beider Gesänge einander annähert und anderes mehr. »Singend« ist dieses Allegro in einem umfassenden, alle Strukturen durchdringenden Sinn.

Der Kopfsatz des G-Dur-Quartetts op. 76, Nr. 1, radikalisiert die Idee instrumentalen Singens im Rahmen eines Ensembles von vier gleichberechtigten Partnern:





Notenbeispiel 20

Der Satz beginnt mit drei kräftigen Akkorden, einem Sonabile aus Doppelgriffen der drei oberen Streicher, das einerseits wie ein Startsignal wirkt, andererseits mit seiner Akkordfolge G-Dur – D-Dur (als Dominantseptakkord) – G-Dur den harmonischen Rahmen der nächsten drei Takte vorgibt. Im größten Kontrast zu den von Pausen getrennten Akkorden des Tutti, mit denen der Satz beginnt, folgt ab Takt 3 mit Auftakt eine einstimmige Melodie des Violoncellos, deren Anfang (bis Takt 5, 1. Viertel) wie die lineare Entfaltung der vorangegangenen Akkordfolge erscheint. Obwohl die Melodik vornehmlich aus Drei- und Vierklangsbrechungen besteht, erhält die Melodie durch Legatobögen einfache, auf fließende Bewegung zielende Rhythmik und nicht zuletzt durch den vergleichsweise geringen Ambitus von nur einer Dezime den Charakter des Gesanglichen. Mit ihren letzten Tönen in Takt 6 bildet die Kantilene des Violoncellos einen Halbschluß, die auf diese Weise notwendig gewor-

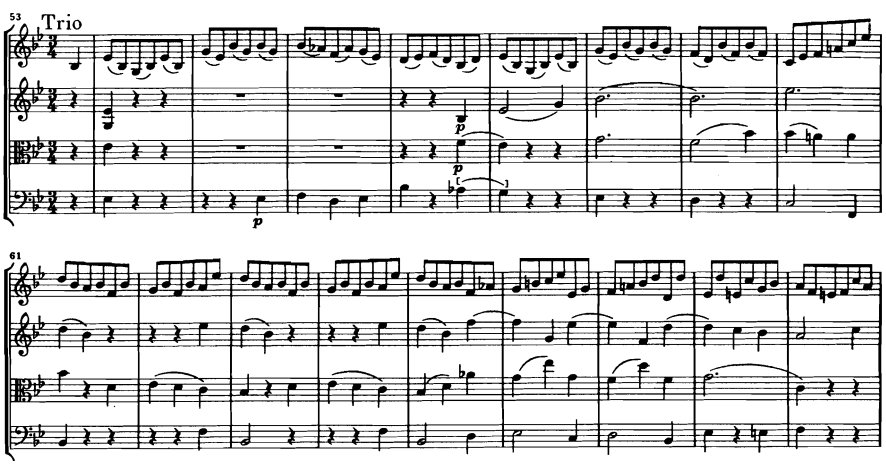
dene Weiterführung und Ergänzung der Melodie zu einem geschlossenen Achttakter übernimmt die Viola, die den ersten Teil der Melodie auf die zweite Stufe *a* sequenziert wiederholt, mit den letzten Tönen aber nach G-Dur zurückführt. In Takt 11 mit Auftakt übernimmt die zweite Violine in der höheren Oktave den Viertakter des Violoncellos, das nun seinerseits einen kantablen Kontrapunkt zur Violine anstimmt. Für den zweiten Viertakter schlüpft die erste Violine in die vormalige Rolle der Viola, die wiederum die kontrapunktische Stimme des Violoncellos fortsetzt.

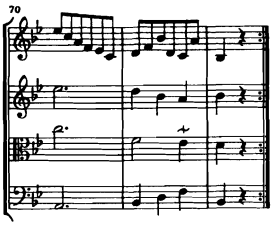
Was zunächst wie die Themenvorstellung einer Fuge anmutet, erweist sich als Themenexposition eines »singenden Allegros« in Sonatenform, in dem Haydn die Idee instrumentalen Singens durch die Reduktion auf nur eine einzige Stimme zuspitzt. Alle vier Stimmen präsentieren sich nacheinander als Träger des kantablen Themas, und auch die kontrapunktischen Stimmen von Violoncello und Viola sind von gleicher kantabler Qualität wie das eigentliche Thema.

*

Das Festhalten am Leitbild des Singens bedeutete für Haydn nicht, am Wesen der Instrumente vorbei zu komponieren. Haydns instrumentale Kantabilität ist eine Synthese von archetypischem Cantabile und dem weiten Spektrum des Singbaren insgesamt auf der einen und der Instrumentalidiomatik, den Spiel- und Ausdrucksmöglichkeiten der Instrumente auf der anderen Seite.

Neben der Versetzung kantabler Linien in nicht oder nur mit Mühe singbare Lagen, wie sie im Adagio aus Opus 1, Nr. 1, oder im Quartett op. 64, Nr. 5, zu beobachten war, gibt es noch andere Momente, in denen das Instrumentale das Gesangliche einfaßt: häufig begegnen Fälle, in denen ein Instrument eine Kernmelodie figurativ umspielt wie im Menuett-Trio des g-moll-Quartetts op. 20, Nr. 3:

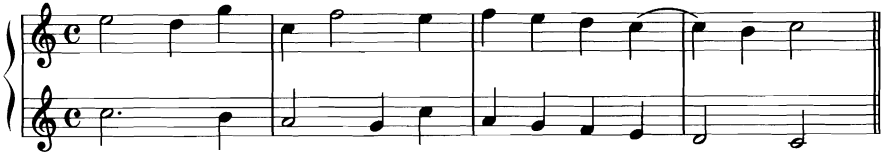




Notenbeispiel 21

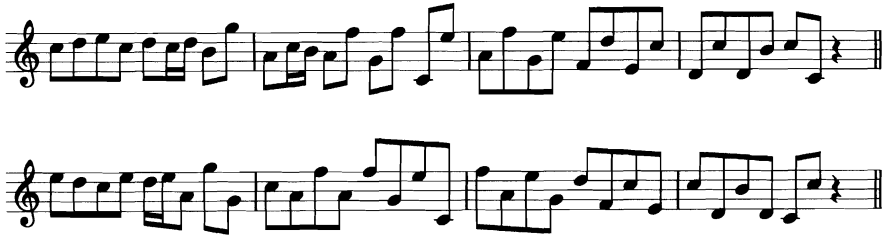
Haydn läßt die erste Violine durchlaufende Achtelfigurationen spielen, in denen eine Melodie verborgen ist. Deutlich hörbar wird diese Melodie im Wechselspiel von zweiter Violine und Viola, deren melodietragende Töne von der ersten Violine heterophon umrankt werden.

Zu den Möglichkeiten instrumentaler Praxis gehört das Spielen gebrochener Akkorde, in denen kontrapunktisch fundierte Stimmen in einem einstimmigen Verlauf entfaltet werden. Theoretisch erörtert hat diese Technik erstmals Johann Georg Neidhardt, der dafür den Begriff »Cantus fractus« verwendete.[57] Auf ihn berief sich Johann Mattheson im Kapitel »Von gebrochenen Akkorden« seines *Vollkommenen Capellmeisters.*[58] Mattheson gibt einen einfachen zweistimmigen Satz vor



Notenbeispiel 22

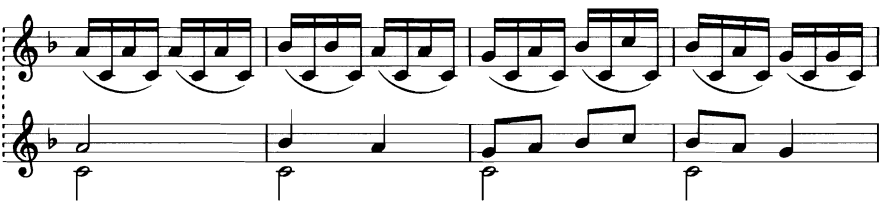
und entfaltet ihn in unterschiedlichen Brechungen:



Notenbeispiel 23

57 Vgl. Clemens Fanselau, *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* = *Berliner Musik Studien* 22, Sinzig 2000, vor allem S. 71 ff. (II. Teil: Latente Mehrstimmigkeit).
58 Mattheson, *Capellmeister*, S. 352 ff.

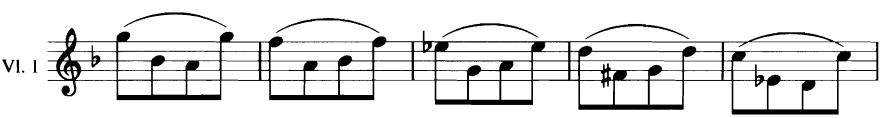
Brechungen dieser Art, in denen in der Einstimmigkeit eine latente Zweistimmigkeit erkennbar ist, finden sich in Haydns Instrumentalmusik zuhauf. Das folgende Beispiel aus dem 1. Satz des f-moll-Quartetts op. 55, Nr. 2 (Violine 2 ab Takt 27) zeigt Brechungen in einfacher Gestalt:



Notenbeispiel 24

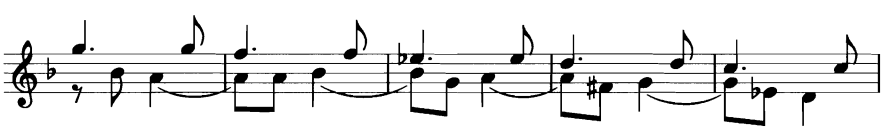
Über dem beibehaltenen Ton c^1 entfaltet sich eine melodische Linie, die sich teils kontrapunktisch zur führenden Melodie der erste Violine verhält, teils diese in der unteren Oktave mitspielt.

Ein Fall entwickelter Zweistimmigkeit, vergleichbar dem Beispiel Matthesons, findet sich im zweiten Satz des D-Dur-Quartetts op. 20, Nr. 4 (Violine 1 ab Takt 93):



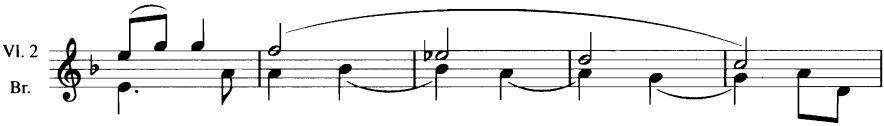
Notenbeispiel 25

Ein Versuch, die hier verborgene Zweistimmigkeit sichtbar werden zu lassen, könnte zu folgendem Ergebnis kommen:



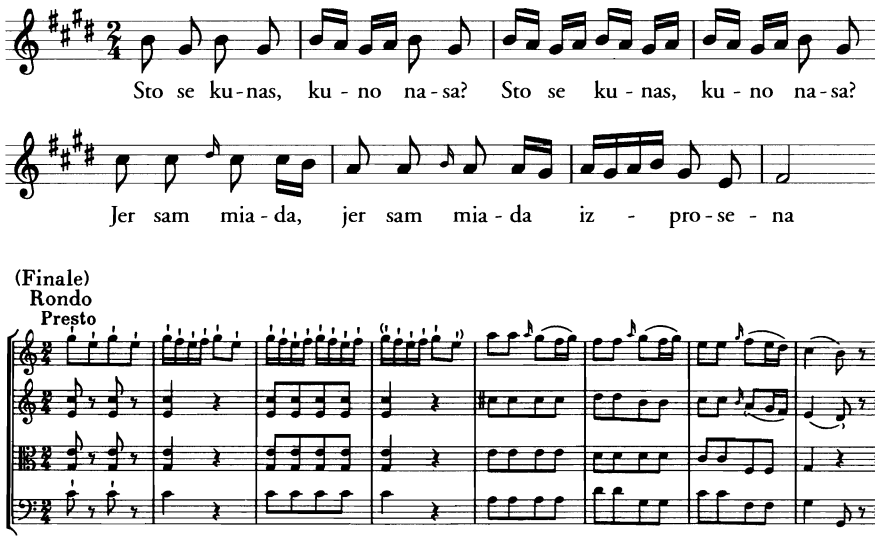
Notenbeispiel 26

Haydn selbst hat der latenten Zweistimmigkeit der ersten Violine die reale Zweistimmigkeit von zweiter Violine und Viola zur Seite gestellt. Der Part der ersten Violine erweist sich als melodische Entfaltung des Duetts der beiden Mittelstimmen:



Notenbeispiel 27

Ein Mittel zur Instrumentalisierung originär vokaler Melodien ist schließlich auch die Steigerung des Tempos, wie Haydn es etwa im Finale des C-Dur-Quartetts op. 33, Nr. 3, vorführt. Das Rondothema beruht bekanntlich auf einem kroatischen Tanzlied[59], einem »Kolo«, das im vorgeschriebenen Presto kaum noch vokal ausführbar sein dürfte.

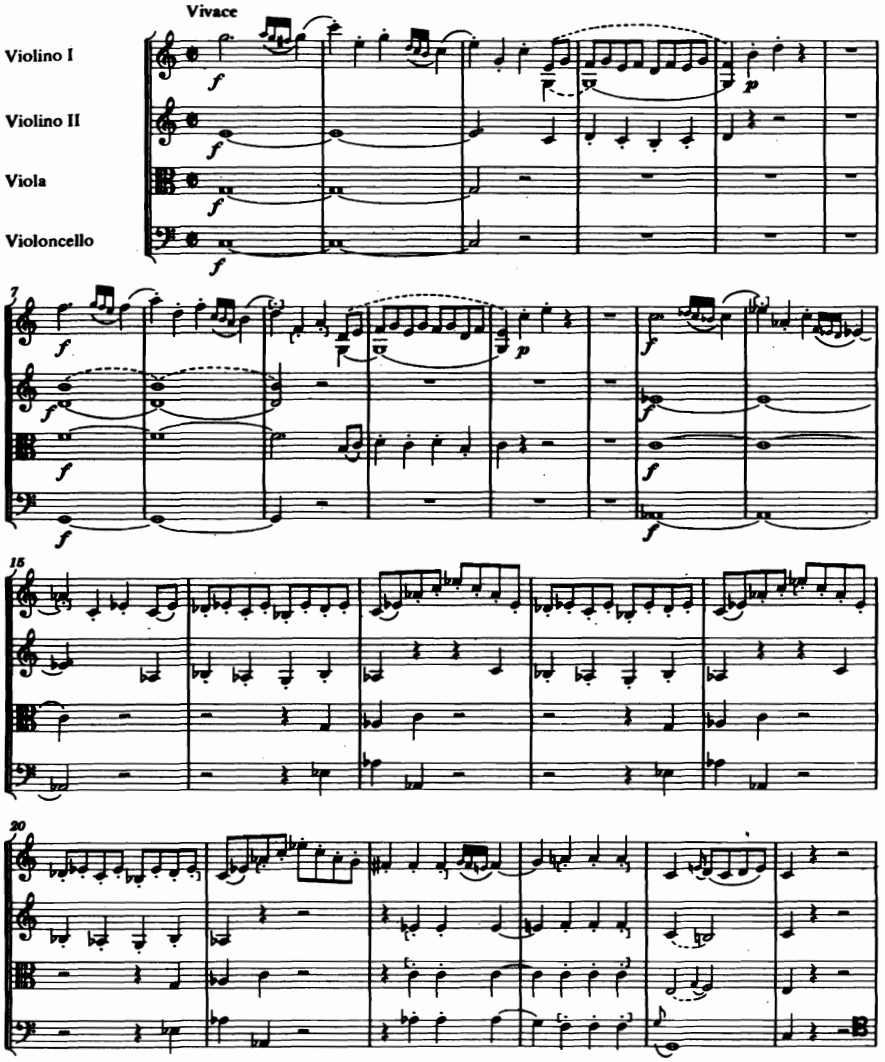


Notenbeispiel 28

*

Das Sonabile erscheint in Haydns Quartetten keineswegs in ständiger Verbindung mit einem allmächtigen Cantabile, sondern kann sein Eigenrecht im Sinne entfesselter Instrumentalität durchaus behaupten. Nicht wenige Quartettsätze Haydns zeigen sogar ausgeprägt konzertante Züge.[60] Der Eingangssatz des C-Dur-Quartetts op. 54, Nr. 2, beispielsweise exponiert weniger ein Thema als einen instrumentalen Gestus, ein spielerisches Durchmessen des Klangraums, das sich auch in der unvermittelten und gerade dadurch überaus wirkungsvollen Versetzung in die Mediante As-Dur ab Takt 13 zeigt.

59 Vgl. Feder, S. 61.
60 Vgl. Floyd K. Grave, »Concerto Style in Haydn's String Quartets«, in: *The Journal of Musicology* 18 (2001), S. 76-97.



Notenbeispiel 29

Zwar gewinnt die Exposition im weiteren Verlauf an melodischer Kontur, vorherrschend bleibt jedoch das Sonabile der ersten Violine. Das Quartett als Ganzes zeigt aber modellhaft Haydns Bestreben, zwischen Cantabile und Sonabile einen Ausgleich zu schaffen. So steht dem instrumental geprägten Kopfsatz ein vokal geprägtes Finale gegenüber, dessen Kantabilität sich zudem in einer für Haydnsche Finalsätze außergewöhnlichen Form entfaltet: ein Prestoabschnitt wird umrahmt von Adagio-Teilen, Paradebeispielen instrumentalen Singens.

Der Ausgleich zwischen Cantabile und Sonabile, der sich hier satzübergreifend in der Organisation des Werkzyklus zeigt, betrifft häufig auch die satz-

interne Gestaltung, macht sich aber ebenso werkübergreifend bei der Konzeption von Werkzyklen bemerkbar. Dem C-Dur-Quartett etwa mit seinem so prononciert instrumentalidiomatischen Eingangssatz stehen die beiden betont melodisch gestalteten Werke op. 54, Nr. 1, und vor allem op. 54, Nr. 3, zur Seite, ähnlich verhält es sich bei fast allen anderen Opusgruppen.

*

Nach Auskunft Griesingers äußerte Haydn »zuweilen, er hätte, anstatt der vielen Quartetten, Sonaten und Symphonieen, mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der ersten Opernschreiber werden, und es sey auch weit leichter, nach Anleitung eines Textes, als ohne denselben zu komponiren.«[61] In seinem Spätwerk holte Haydn nach, was ihm als Versäumnis erschien, zwar nicht mit Opern, wohl aber mit anderen großdimensionierten Vokalkompositionen: sechs Messen, die eine Werkgruppe bilden, und zwei Oratorien, ihnen vorangestellt die Vokalfassung der *Sieben letzten Worte.*

Seinen Weltruhm hatte Haydn aber auf anderem Gebiet begründet. In seinen *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert* betont der Stettiner Theologe Johann Karl Friedrich Triest, »kein Komponist des vorigen Jahrhunderts« habe »soviel für die Ausbildung der *Instrumentalmusik* gethan, als unser Vater J. Haydn. Keiner benuzte so ihre innere und äussere Kraft; keiner als er war im Stande, sie mit der Gesangsmusik nicht nur in das gehörige Gleichgewicht zu stellen, dass sie gegen den Anfang des neuen Jahrhunderts alle ihre Kräfte aufbiete, um nicht hinter jener zurückzubleiben.«[62] Haydns große Instrumentalwerke waren nicht mehr Musik zur bloßen Unterhaltung, sondern Kunst höchsten Anspruchs, die sich in ihrem ganzen – strukturellen wie expressiven – Reichtum nur dem aufmerksamen Zuhörer erschließt. Der Gefahr, die darin bestand, daß die Vokalmusik hinter diesem Reichtum zurückzubleiben drohte, hat Haydn selbst wohl gespürt. Er ist ihr in seinem vokalen Spätwerk begegnet, indem er kompositorische Verfahrensweisen, die er in seinen Instrumentalwerken erprobt hatte, auf die Vokalmusik übertrug und damit abermals musikalisches Neuland betrat.[63]

Wie kein anderer Komponist an der Schwelle zum 19. Jahrhundert steht Haydn für jenen Prozeß einer grundlegenden Neubestimmung alles Tradierten, den Triest mit dem Begriff der »Gährung« zu charakterisieren versucht.[64]

61 Griesinger, S. 118.
62 [Johann Karl Friedrich Triest], »Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Sp. 410.
63 Vgl. u. a. Friedhelm Krummacher, »Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen«, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte. Ästhetik. Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag,* hrsg. von Hermann Danuser u. a., Laaber 1988, S. 455-481.
64 Triest, Sp. 369 ff.

Versteht man darunter weniger die Zersetzung von Stoffen als deren Umwandlung zu etwas Neuem, so trifft das Bild, das Triest verwendet, die Entwicklung des Haydnschen Komponierens sehr genau. Die Modellfunktion des Gesangs blieb für Haydn zeitlebens so etwas wie die stoffliche Grundlage seines musikalischen Denkens, ihre Realisierung im Werk hingegen veränderte sich. Die unmittelbare Nähe vokaler Vorbilder, wie sie im Frühwerk allerorten auszumachen ist, weicht mehr und mehr einem genuin instrumentalen Singen, das Momente eines komplexen Begriffs vom Singbaren mit dem Instrumentalidiomatischen verschmilzt und keinen Widerspruch zu motivischer Arbeit und experimenteller Harmonik darstellt. Im Gegenteil: gerade in Sätzen, in denen Haydn besonders avanciert, ja modern erscheint, wie in der an Modulationen und enharmonischen Wendungen so überaus reichen »Fantasia« des Es-Dur-Quartetts op. 76, Nr. 6, ist es der instrumentale Gesang, der die Kühnheiten verständlich macht – ganz im Sinn der bei Sulzer formulierten Anschauung, »das Singende [sei] die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache und allen Menschen faßlich wird.«[65]

65 Vgl. Anm. 26.