© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

# Johann Nepomuk Hummel als Zeitgenosse der „Wiener Klassik"

Gerhard J. WINKLER, Eisenstadt

Johann Nepomuk Hummel war als Kind Schüler Mozarts in Wien gewesen, wurde von Haydn an den Esterházyschen Hof in Eisenstadt empfohlen, mit Beethoven verband ihn ein durchaus produktives Rivalitätsverhältnis[1]. Es liegt also schon von daher nahe, Hummel als Komponisten in Beziehung zu setzen zu den 'großen Drei' der Wiener Klassik. Das ist zunächst gar nicht einfach, wenn man zu Ergebnissen gelangen will, die über das bloß Biographische hinausliegen — und zwar aus folgenden Gründen:

Die drei Namen Haydn, Mozart und Beethoven wurden vornehmlich darum unter dem Begriff der Wiener Klassik zusammengefaßt, weil sie maßgeblich für die Entwicklung der großen Instrumentalformen Symphonie, Sonate, Streichquartett stehen, mit denen sie stilbildend und epochemachend waren. Der Begriff „Klassik" ist jedoch nachträglich eingeführt und Resultat eines ungeheuren Abstraktionsprozesses: Der durch die Klassikerverehrung geradezu fixierte Blick auf die 'großen Drei' entrückt sie der Geschichte und verfälscht den Blick auf die tatsächlichen Gegebenheiten. Haydn, Mozart und Beethoven repräsentieren ja schon rein biographisch drei aufeinanderfolgende Generationen, stellen also drei phasenverschobene kompositorische Lebensläufe dar, die auf vielfältige Weise am musikalischen Leben ihrer Zeit teilnehmen. Für den späteren Begriff des „Klassischen" waren sie nur mit einem Ausschnitt ihres Oeuvres relevant, der überwiegende 'Rest' findet sich verwiesen in die Grauzonen der 'Nebenwerke' ihrer Werkverzeichnisse.

Dieses Mißverhältnis ist zum Beispiel bei Haydn besonders eklatant: Haydn ist nahezu ausschließlich mit seinem Spätwerk, den Londoner Sinfonien, den Oratorien, den sechs späten Messen usw. ins klassische Repertoire aufgenommen worden (sieht man von den Streichquartetten und Klaviersonaten ab), und der — durch den Esterházyschen Hof determinierte — wesentlich größere Teil des Haydnschen Lebenswerkes rangiert als Vorstufe zur 'klassischen Vollendung'. Bei Beethoven stellt sich der Sachverhalt nicht so drastisch dar, einerseits, weil er als jüngster der drei auf die Leistungen der anderen beiden aufbauen konnte, indem er dezidiert nach Wien gekommen war, um dort die großen Instrumentalformen zu studieren und „Mozarts Geist aus Haydns Händen" zu empfangen, und andererseits, weil er in Wien bereits mit einem voll entwickelten bürgerlichen Verlags- und Publikationswesen rechnen konnte, das unter anderem auch die 'klassische Formensprache' publik machte. (Umgekehrt kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das noch bis heute gängige Haydn-Repertoire auf die im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gedruckten Haydn-Werke-Auswahlen zurückgeht).

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

Kurz: Die klassischen Meisterwerke mögen sich durch ihre Qualität noch so sehr hervorheben gegenüber dem, was eine auf das 'klassisch Vollendete' fixierte Überlieferung zum 'Neben-Œuvre' ihrer Urheber oder zur musikalischen Tagesproduktion von deren Zeitgenossen gestempelt hat — und doch tauschen sie keineswegs nur die goldenen Eimer untereinander aus, sondern sind durch vielerlei kommunizierende Röhren mit der musikalischen Sprache der Zeitgenossen verbunden. Sie stellen zwar höchste individuelle Konkretisierungen des musikalischen Idioms ihrer Zeit dar, das sie wohl mehr als andere aktiv beeinflußt haben[2], Hauptträger der 'Epochensprache' — falls es eine solche überhaupt, und nicht nur in rückschauender Betrachtung, gegeben hat — sind jedoch Leute wie etwa Albrechtsberger, Clementi, Ries, Pleyel, Cramer usw. gewesen, um nur einige zu nennen, die Zeitgenossen der „Klassiker" waren. Da man die musikalische Epochensprache nur durch die Werke der 'Großen' hindurch kennengelernt hat, drohen diese jene zu verstellen, und es ist oft nicht leicht, unter dem Begriff der „Wiener Klassik" beides auseinanderzuhalten. Dadurch fällt es schwer, individuelle Ausformungen, die einen geringeren Abstand zur Bandbreite der Konvention aufweisen, als solche zu erkennen, weil man sprichwörtlich den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht. Diese Schwierigkeit trifft die Beschäftigung mit einem Komponisten wie Hummel ganz besonders, der während seiner Lebenszeit internationalen Ruhm genoß, geradezu als Fortsetzer Mozarts galt und, wenn man seine Klavierkonzerte kennt, als ein 'missing link' zwischen Mozart und Chopin angesehen werden muß[3].

Wollte man also alle Fehlerquellen vermeiden, müßte man ein Computerprogramm entwickeln, das für einen gegebenen Zeitquerschnitt gattungsweise sämtliche musikalischen Parameter, Satztechniken, Formvarianten, melodischen und harmonischen Idiome usw. aller komponierten bzw. publizierten Werke erfaßt. Im Durchlauf durch dieses Programm ließe sich dann für jedes Werk dessen spezifische Schattierung innerhalb der Epochenstreuung angeben. Da das Unternehmen ja schon rein quantitativ nicht durchführbar wäre, und — weil ja das, was man als idiomatische Wendung einspeichert, schon auf einer vorhergehenden Interpretation durch den Wissenschaftler beruht — man nur wieder das herausbekommt, was man vorher schon eingespeichert hat, ist man gezwungen, individuell und 'betrachtend' vorzugehen.

Die folgende Studie geht sogar davon aus, daß es möglich sei, Hummels Verhältnis zur „Wiener Klassik" an wenigen Takten seiner Musik zu zeigen, wenn es gelingt, einen Bezugspunkt zu finden, der der Beschreibung von Stilmerkmalen den nötigen Halt gibt.

Hummels Œuvre bietet dafür weniger Angriffspunkte[4] als man glaubt. An großen Instrumentalformen hat Hummel zwar Streichquartette

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

(Op. 30) hinterlassen[5], aber keine Sinfonie; Hummel hat vorwiegend Klaviermusik geschrieben, sei es für das Soloinstrument, sei es im Rahmen von Kammermusik, und — was seine Einstellung innerhalb der zeitgenössischen Musikproduktion bereits deutlich zeigt — darunter wiederum vorwiegend Werke des leichteren Genres: Rondos, Variationen, Tänze usw. (Nicht zufällig wird Hummel ja auch zur „brillanten Klavierschule" gezählt.)

Im Interesse eines fairen Vergleichs wird man also in Hummels Domäne, der Klavierliteratur, verbleiben und eine von den frühen, noch zu Haydns Lebzeiten entstandenen Klaviersonaten wählen, um diese unter den Prämissen des „Wiener klassischen Stils" mit einem zeitgenössischen Werk gleicher Gattung der gleichen Komponistengeneration zu konfrontieren. Da bleibt nur Beethoven übrig, und es ist bei der ersten Bekanntschaft mit Hummels Sonaten eine interessante Erfahrung, daß sie sich als mancher frühen Beethoven-Sonate als durchaus ebenbürtig erweisen.

Nun spielt es der musikgeschichtliche Zufall, daß sich je ein Sonatenzyklus Beethovens und eine Sonate Hummels denselben speziellen Ausnahmebedingungen stellen, was sie beide sozusagen in eine 'experimentelle' Situation zusammenzwingt und es ermöglicht, sie 'zum Sprechen' zu bringen.

Es handelt sich um die Sonate Es-Dur Op. 13 von Hummel und die Sonaten Op. 2 von Beethoven. (Op. 2/1 soll als Vergleichsobjekt gewählt werden.) Beide sind Joseph Haydn gewidmet.

Zunächst einige Bemerkungen zur biographischen Situation[6]:

Hummel war 1804, mit 26 Jahren, auf Empfehlung Haydns zum „Concertmeister" der Fürstlich Esterházyschen Hofkapelle in Eisenstadt berufen worden, wo er dem alten Kapellmeister Haydn, der von Fürst Nikolaus II. 1795 in diese Stelle reaktiviert worden war und sich nun schon zu schwach für seine Aufgaben fühlte, als eine Art Assistent zur Seite stehen sollte. Nach kurzer Zeit mußte sich Hummel in einer Stellvertreter-, ja Nachfolgerfunktion zu Haydn sehen, der nicht mehr nach Eisenstadt kommen konnte. Im Dienststellenplan der Esterházyschen Beamtenhierarchie war offensichtlich nur der Titel eines „Concertmeisters" zu vergeben gewesen, der Posten des Kapellmeisters blieb nominell ja mit Haydn besetzt. Die Dienstbefugnisse des neuen Kollegen waren zwar per Erlaß des Fürsten geregelt, es wundert aber niemanden, daß die Konflikte mit dem Nächsten in der Hierarchie, dem Vizekapellmeister Johann Nepomuk Fuchs, gleichsam vorprogrammiert waren, zumal Hummel seine Sache mit Elan anging und dem Fürsten noch 1804 ein umfangreiches Reorganisationsprogramm vorlegte. Keiner der damals Beteiligten konnte natürlich absehen, daß sich in den unerquicklichen Querelen, die nun bis zu Hummels Entlassung nicht mehr enden wollten, ein musikgeschichtlich bedeutsames

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

Faktum manifestierte, nämlich die Tatsache, daß Hofkapellen und höfische Kultur, zumal außerhalb städtischer Zentren, am Anfang des 19. Jahrhunderts langsam ihre kulturelle Bedeutung verloren. Als Haydn 43 Jahre zuvor (1761) seinen Dienst am Esterházyschen Hof angetreten hatte, war es selbstverständlich gewesen, daß er die Vorschriften und Hierarchien geflissentlichst beachtete und seine Obliegenheiten versah. 'Nebenbei' gelang es ihm, sich mit den Abschriften und Drucken seiner Werke einen internationalen Ruf aufzubauen. Der junge Hummel hingegen hatte bereits ein internationales Renommee als konzertreisender Künstler erworben und gedachte nun bei seiner ersten festen Anstellung — die ja nicht die 'erste beste' war — 'seinen' Namen mit dem des Fürstenhauses auf gegenseitigen Gewinn zu verbinden, hatte aber natürlich nicht vor, die Vorteile, die eine Stadt wie Wien seiner Karriere bot, darüber aufzugeben. Er betrieb die mit seiner Stellung verbundenen Amtsgeschäfte mehr oder weniger nebenbei und war nicht bereit, sich in die dienstlichen Strukturen einzufügen. Das Dienstverhältnis endete 1811 nach längerem Hin und Her mit der Entlassung Hummels. Ähnlich würde es Hummel einige Jahre später in Stuttgart ergehen, und erst Weimar würde ihn halten können, weil dort die Bedingungen von vornherein äußerst großzügig sein würden — ein Faktum, das sich später auch für Franz Liszt als wichtig erweisen sollte.

Die Stelle in Eisenstadt wurde nicht mehr nachbesetzt. Als der Esterházysche Hof um 1813 ganz nach Wien, an das Zentrum imperialer Macht übersiedelte, hatte Eisenstadt als Ort höfischer Kultur endgültig ausgespielt.

Zurück in das Jahr 1805:

1805 war in Wien unter der Opuszahl 13 eine Klaviersonate in Es-Dur von der Komposition Hummels erschienen, deren Erstausgabe die neuen Lebensverhältnisse des Komponisten im Titelblatt zeremoniös verzeichnet:

„SONATE / pour le / Pianoforte / composée et dediée /
A MONSIEUR JOSEPH HAYDN / Docteur en Musique, Membre de l'Institut National de France et / de l'Académie Royale de Musique en Suéde, et Maitre de Chapelle de Son / Altesse Sérenissime Monseigneur le Prince Esterhazy de Galantha / par JEAN NEP. HUMMEL DE VIENNE / Maitre de Concert du même Prince"[7]

Widmungsträger dieser Sonate ist also nicht eine jener adeligen Damen, denen zu dieser Zeit so viele Klaviermusik dediziert wurde, sondern sozusagen der Professor emeritus unter den zeitgenössischen Komponisten, der in Oxford für seine Beherrschung der Kompositionswissenschaften mit dem Doktortitel ausgezeichnet worden war — was das Titelblatt ja penibel erwähnt —, und der nebenbei noch Hummels nominell Vorgesetzter in der Hofkapelle war. es wäre also unpassend gewesen, ihm mit einem Stück

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

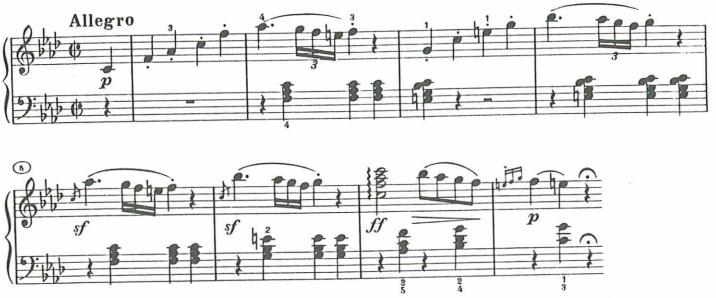
technisch brillanten Stils, und geschmacklos, ihm mit einem Werk empfindsamen Charakters vor die Augen zu treten. Mit der Widmung sind also besondere Anforderungen verbunden.

Neun Jahre zuvor, 1796, hatte Beethoven, damals so alt wie Hummel 1805 — 26 bzw. 27 Jahre — seinem Lehrer Haydn unter dem Opus 2 drei Klaviersonaten gewidmet. Weder Hummels Op. 13 noch Beethovens Op. 2 sind als 'Jugendwerke' zu bezeichnen, und beiden waren solche derselben Gattung vorausgegangen: bei Beethoven die Bonner *Kurfürstensonaten* (WoO 47), bei Hummel die der Königin von England gewidmete Klaviersonate Op. 2/3 von 1794. Man kann also sagen, daß mit beiden die Werkreihe der Klaviersonaten Hummels und Beethovens beginnt, die solchermaßen mit ihrem Sonatenœvre an Haydn anknüpfen — Hummels Op. 13 und Beethovens Op. 2 sind sozusagen beide 'Gesellenstücke'. Hier ergibt sich also ein weiterer Gesichtspunkt des Vergleichs. Ein einziger Haken liegt noch in der Wahl der Vergleichsobjekte: Hummels Op. 13 ist ein einziges Stück, Beethoven veröffentlichte unter Op. 2 einen Zyklus von drei Sonaten, wo vielleicht die Einseitigkeiten des einen Stücks durch die beiden anderen ausbalanciert sind. (Ein Vergleich mit Beethovens Op. 2/3 fiele nicht so drastisch aus.) Unter diesen Voraussetzungen soll sich also die folgende Studie auf den jeweils ersten Satz von Hummels Op. 13 und dem der ersten Sonate von Op. 2, den Satz also, der bei Beethoven an der Spitze des Zyklus steht, beschränken.

Die Sonate in f-moll Opus 2/1 ist ein merkwürdiges Stück. Sie gehört nicht nur zu den bekanntesten Kompositionen Beethovens — die meisten Klavierschüler machen mit diesem Stück die erste Bekanntschaft mit Beethovens Klaviersonaten —, sondern bildet mit Bachs zweistimmiger C-Dur-Invention und Schönbergs Klavierstücken Op. 11 das Ensemble der wohl meistanalysierten Stücke der gesamten Musikliteratur. Op. 2/1 ist geradezu das „exemplum classicum fast jeder Theorie der Sonatensatzform“[8]; Beethoven wollte hier offenbar auf einfachster didaktischer Basis jene Techniken vorführen, die die Grundlagen der Sonatensatzform sind und später zum Inbegriff der spezifisch-musikalischen Logik erklärt werden sollten.

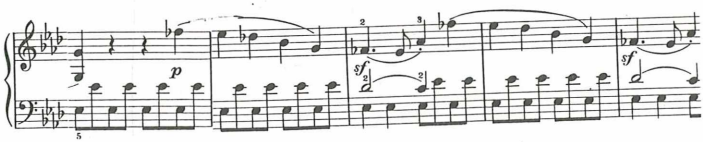
Beethoven beginnt diese Sonate mit einem thematischen Gebilde, das aus nichts anderem als aus einer Dreiklangsaufteilung in Viertelnoten (dem Thementyp nach eine sog. „Mannheimer Rakete“[9]) und einem Schleifer besteht, wobei die Akkorde in der linken Hand den Viertelnotenrhythmus des Hauptmotivs fortsetzen. Dieses Thema wird beantwortet (T. 3), dann der zweite Takt mit dem Schleifer „abgespalten“ und sequenziert — der Vorgang bedeutet eine Steigerung und Zuspitzung, die in einem kurzen Halt, einem Halbschluß, zur Ruhe kommt:

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at




Die Formenlehre hat dieses kurze Stück Musik als das Musterbeispiel eines sogenannten achttaktigen Satzes[10] erkannt. So einfach nämlich das Gebilde zu sein scheint, so perfekt ist es konstruiert: Die Elemente eines Themas werden gesetzt, kurz entwickelt und auf einen Haltepunkt zugetrieben, der die Funktion eines Doppelpunktes besitzt. Das ganze Gebilde wird als das Thema vom folgenden abgesetzt, und das musikalische Geschehen trotzdem über sich selbst hinausgetrieben.

Nach diesem Doppelpunkt nimmt nun die linke Hand wieder das Thema auf, wieder wird, aber in einer anderen Weise (T. 10 ff.) das Motiv mit dem Schleifer abgespalten; dies führt in eine Entwicklung überleitenden Charakters, die schließlich in den Seitensatz mündet. Das Seitenthema (T. 20 ff.) ist kein neues musikalisches Material, sondern repräsentiert ein Musterbeispiel dessen, was man später „kontrastierende Ableitung" genannt hat[11]. Es ist rhythmisch und metrisch mit dem Hauptthema so gut wie identisch, aber von oben nach unten gerichtet statt von unten nach oben, gebunden statt im staccato, und, während das Hauptthema sicher und fest in der Tonart 'steht', pendelt das Seitenthema instabil über einem Oktavtremolo zwischen Dominantseptakkord und Quartsextakkord hin und her.




An der Art, wie Beethoven hier am selben musikalischen Material die Funktionen von Haupt- und Seitenthema demonstriert, ist zu ersehen, daß es in diesem Stück weniger um Vorführung von 'Musik', sondern um die der Didaktik ihrer Funktionen geht.

Mit der ständigen Achtelbewegung, die das Seitenthema begleitet, wird eine steigernde Entwicklung angekurbelt (T. 26 ff.), die, um ausbalanciert zu werden, in einen weiter ausholenden 'Abgesang' einmündet (ab

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

hier, T. 33, wäre etwa die Schlußgruppe laut Formenlehre anzusetzen). Die Exposition schließt mit einem epilogartigen Schlußgedanken (T. 41 ff.).

Dieser Satz ist ein Radikalbeispiel für das, was man später als Beethovensches Prinzip schlechthin bezeichnen wird[12]: die Themen selbst sind nichts, aber der Zusammenhang, in dem sie stehen, ist alles. Die rhetorische Funktion der einzelnen Sonatenteile, sonst ein Mittel des Ausdrucks, wird hier Zweck. Die Themen selbst sind vollkommen banal — das Hauptthema entspricht sogar, wie erwähnt, dem geläufigen Typ der „Mannheimer Rakete" —; sie scheinen nur dazu zu dienen, daß an ihnen ihre Funktion dargestellt wird: Setzung eines Themas, Entwicklung, Einführung eines abgeleiteten Gegenarguments, Konklusion.

In der Durchführung führt Beethoven vor, wie man an diesen Themen, die ja schon vor ihrem Erklingen einem Bearbeitungsprozeß unterlagen, nun offen „thematische Arbeit" übt, indem man sie in ihre Bestandteile zerlegt. Zunächst wird an das bekannte Material angeknüpft (T. 49 ff.), um damit zu rekapitulieren, daß sie eigentlich vom selben Material stammen; und während das harmonische Geschehen immer unruhiger wird und von einer Tonart zur anderen rückt, setzt das Seitenthema, nun in die linke Hand versetzt (T. 68), einen Prozeß in Gang, der in einer Reduzierung der thematischen Abläufe besteht, bis am Ende, während die Achtel in der Mittelstimme weiterlaufen, vom Seitenthema im Baß nur noch Synkopen (mit leichter Rückerinnerung an die Schlußgruppe T. 33) und in der Oberstimme ein jeweils einzelner, stark angeschlagener Ton übrigbleibt. Das Ganze bedeutet eine ungeheure Verdichtung des musikalischen Geschehens, das harmonisch gesehen eine Quintsequenz darstellt und sich sozusagen in einer Spirale in sich selbst verrennt, dann aber auf einen Orgelpunktton herausfindet (T. 81), wo mit den laufenden Achteln die aufgestaute Energie langsam abebben kann. Dieser festgehaltene Orgelpunktton c bleibt schließlich allein über (T. 93); die Schleifermotive des Hauptthemas, bisher in der Durchführung ökonomischerweise noch nicht behandelt, melden sich wieder und geleiten das c, das schon die ganze Zeit über als Dominantton von f-moll fungierte, zurück in die Reprise (T. 101).

Es ist durchaus verständlich, daß dieses Stück derart zum Schulbeispiel geworden ist; aber gerade dies verfälscht den Blick auf das, was man für die Musik dieser Zeit hält, und man wird durch eine solche Perspektive letzten Endes dem Stück nicht gerecht. Die vielen Sonaten von Clementi, Dussek, Haydn und auch Beethovens vor Op. 31 usw. zeigen zwar je nach Einzelstück verschiedenen Durchformungsgrad, nirgends sonst aber findet sich eine so fast neurotische Reduzierung auf eine Sonatensatz-Nullvariante, eine Matrize, auf der die eigentliche Musik erst eingetragen werden müßte. Beethovens Op. 2/1 ist eine Ausnahme, die die Formanalyse zum Regelfall gemacht hat: Denn daß die so hervorgekehrte Intention auf das Formale

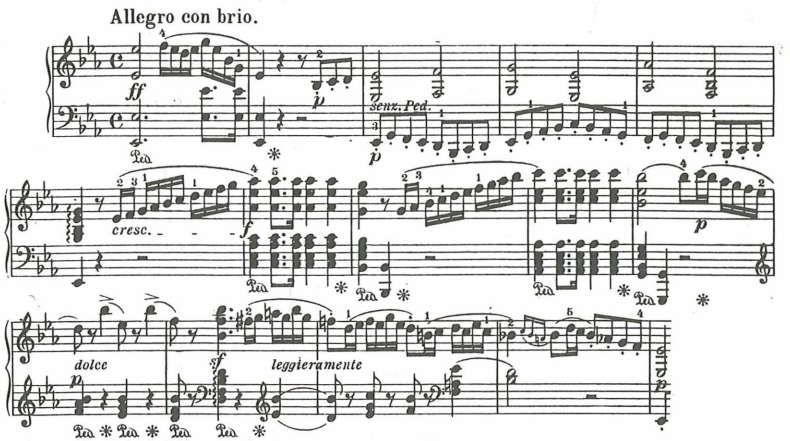
© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

das generelle Anliegen des „Wiener klassischen Stils" (als Epochensprache) gewesen sei, wird von der Musikwissenschaft zwar nicht explizit behauptet, durch den formanalytischen Zugriff auf die Sache aber sehr oft unterstellt.

Abgesehen aber davon: Liegt nicht in der Art, wie dem Widmungsträger Haydn hier gezeigt wird, wie man Sonaten komponiert, eine gewisse Unverschämtheit, ja geradezu Frechheit?[13] Wie auch immer — das Revolutionäre in diesem Stück liegt im Abwurf allen Ballastes zeitgenössischer Musiksprache, und diese wenigen Takte bestätigen bereits, daß man von dem jungen Komponisten noch einiges erwarten wird dürfen.

Hummel packt seine Sache ganz anders an.

Rein äußerlich ist Hummels pianistisches Idiom weiter entfernt von dem Haydns als das Beethovens in Op. 2/1, wo Beethoven ja die pianistische Knappheit einiger von Haydns späten Klaviersonaten übertreibt. Hummel hingegen, auf der Höhe eines Klavierstils von 1805 — Beethoven schreibt gerade die *Appassionata* — setzt ganz auf Opulenz und Repräsentativität, ohne dadurch die 'klassischen' Proportionen zu überfordern.




Repräsentativität spricht sich schon in der Wahl der festlichen Tonart Es-Dur aus sowie in dem kurzen Kopfmotiv, das aus einer fortissimo angeschlagenen Doppeloktave es, einer marschmäßig punktierten Note, ebenfalls es, und darüber einer Spielfigur besteht, die nach einem Doppelschlag den Es-Dur-Dreiklang beschreibt (im folgenden als „Kopfmotiv" bezeichnet). Schon mit diesem Kopfmotiv wird man sich rückblickend klar darüber, was man bei Beethoven vermißt hat: nämlich

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

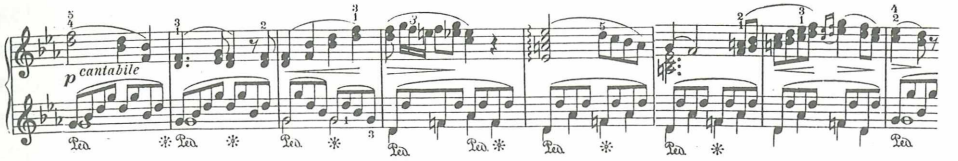
die typischen pianistischen Spielfiguren, die man in beinahe jedem Stück dieser Zeit findet, und die auch den ganzen ersten Satz von Hummels Op. 13 prägen.

Das Kopfmotiv dauert nur einen Takt lang und setzt nichts anderes als einen Rahmen: Denn mit dem nun folgenden 'eigentlichen' Hauptthema hätte Hummel den Satz nicht beginnen können. Es handelt sich um ein Stück Generalbaßmusik — lange Choralnoten in der Oberstimme gegen fortlaufende Achtel im Baß. Eine solche Passage stellt zu dieser Zeit natürlich nicht Zitat aus einem vergangenen Zeitalter, nämlich der Barockzeit, dar, sondern aus einem zeitgenössischen Stilbereich, eine Hereinnahme kirchenmusikalischer Praxis in die Klaviersonate. (Der Herausgeber der Hummel-Klaviermusik-Auswahl[14] setzt sogar die Anweisung „quasi organo" darüber — das Motiv wird im folgenden als „Orgelthema" bezeichnet). Kurz darauf wechselt Hummel abermals die Stillage: Sechzehntelläufe führen in marschmäßig punktierte Akkorde, die damit wieder den Rhythmus des Kopfmotivs aufnehmen. Hier scheint es sich um festliche weltliche Orchestermusik, Fanfaren wie beim Auftritt eines Potentaten, zu handeln. Diese 'Zitat'-Kombination ist außergewöhnlich und vermutlich der Widmungssituation zuzuschreiben, als ob Hummel hier die Bereiche musikalisch bezeichnet, in denen er am Hofe der Esterházys zu wirken haben wird, und auf diese Weise das Titelblatt der Erstdruckausgabe in die Musik transformiert. Nach diesen 'Orchesterpassagen' kehrt Hummel wieder in die 'genuine' Klaviermusik zurück; Spielfiguren schließen den Hauptsatz in der Haupttonart ab. Mit diesen 14 Takten ist derselbe Punkt erreicht wie bei Beethoven am Ende des achttaktigen Satzes. Im Gegensatz aber zur Beethovenschen Stringenz handelt es sich hier um vier additiv aneinandergereihte musikalische Gedanken unterschiedlichster Stillage.

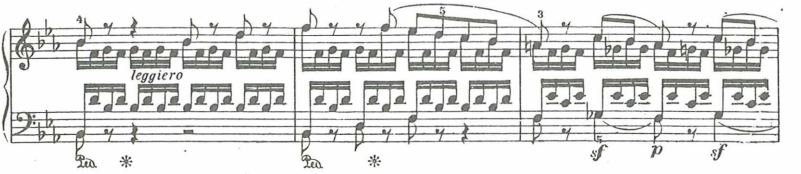
Der weitere Verlauf ist ganz analog zu Beethoven: Das Orgelthema wird wieder aufgenommen und führt zusammen mit den Läufen und punktierten Akkorden der 'Orchester'-Passagen in weiter entfernte Tonarten, um zum Seitenthema zu gelangen — nur daß das Geschehen nicht direkt in das Seitenthema mündet, sondern vorher zeremoniös abkadenziert mit einer jener typischen Passagen, die man an dieser Stelle in hundert anderen Klaviersonaten ganz ähnlich findet.

Zum 'Rest' der Exposition, die ab hier noch 57 Takte lang ist, kann vorausgeschickt werden, daß Hummel hier seinem Prinzip der Addition treu bleibt; jeder der folgenden musikalischen Gedanken ist ein selbständig ausgeführter Abschnitt eigener Individualität. Das Seitenthema ist eine weit ausgeschwungene Melodie, bei der Wiederholung exuberant ausgeschmückt:

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at




Auch die Schlußgruppe, in der Faktur von der Schlußgruppe des ersten Satzes des 1. Klavierkonzerts Op. 15 von Beethoven inspiriert (siehe dort T. 186 ff.), ist ein völlig neues Thema:




Mit vielerlei Spielfiguren, unter denen auch jene aus dem Hauptsatz auftauchen, schließt die Exposition, auch hier übrigens versehen mit einem epilogartigen Schlußgedanken, in der Dominante B-Dur ab.

Die Durchführung ist relativ kurz; hier stehen 41 Takte 91 Takten Exposition gegenüber (bei Beethoven Op. 2/1 beträgt das Verhältnis 48 Takte Exposition zu 53 Takten Durchführung!).

Im Gegensatz zu Beethoven kann Hummel nun für die Durchführung auswählen, welche Themen aus der Exposition nun 'bearbeitet' werden sollen.

Und obwohl Hummel

a) ausschließlich die Motive aus dem Hauptsatz wählt,
b) die Durchführung fast zur Gänze im Bereich von c-moll beläßt (Parallele von Es-Dur und 'dramatische Tonart'),
c) die Durchführung völlig analog der Beethovens gebaut hat: Rekapitulieren der Motive, 'Bearbeitungs'-Hauptteil, Auslaufen auf einen Orgelpunkt, bleibt sie an Stringenz der Verlaufskurve weit hinter der Beethovens zurück.

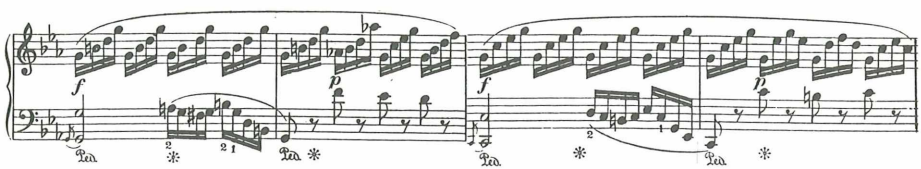
Die Durchführung knüpft zunächst an die Exposition mit einer Sequenzierung des Kopfmotives in der Dominante der Paralleltonart c-moll an; die aus diesen Passagen abgespaltenen Zweitonfolgen signalisieren, daß hier etwas 'Dramatisches' in Gang kommen soll.

Man beachte: Hier sind die Sequenz- und Abspaltungstechniken Mittel des Ausdrucks, in Beethovens Op. 2/1 Zweck der Darstellung. Dann wird das Orgeltheama kurz in c-moll rekapituliert, aber nicht weiter verfolgt; es mündet analog zur Exposition in die 'Orchester'-Passagen, die nun modulierend angelegt sind, wobei nach der dritten Abfolge des Sequenz-

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

gliedes die Sechzehntelläufe in die linke Hand versetzt sind.

Dann kommt es nicht ganz ohne Umschweife zum Schlußteil der Durchführung, mit dem wieder die Dominante von c-moll erreicht ist: das Kopfmotiv (die Spielfigur) pendelt abwechselnd zwischen c und g in der linken Hand hin und her. Während aber bei Beethoven die Achtelbewegung, die während der ganzen Durchführung das Geschehen in Fluß hält, direkt aus der Begleitung des Seitenthemas stammt, muß Hummel zum gleichen Zweck 'nicht-thematische' Akkordaufteilungen hinzusetzen, ein Verfahren, das man in Klavierwerken dieser Zeit häufig antrifft:



Der Ton g stellt sich mit diesen Passagen als Orgelpunktton heraus, und mit dem immer wieder wie aus der Ferne rückerinnerten Kopfmotiv in der linken Hand findet das Geschehen in die Reprise zurück.

Bemerkenswert, weil unvermutet, sind am Anfang der Reprise die Änderungen gegenüber der Exposition, weil sie weit über die Verfahren hinausgehen, die üblicherweise angewandt werden, um Haupt- und Seitensatz an die neuen Tonartverhältnisse der Reprise anzugleichen. Hummel verlängert sozusagen die Durchführung in die Reprise hinein, und zwar in einer Weise, wie man sie etwa aus den letzten Sinfonien Mozarts kennt.

Da das Kopfmotiv fast die gesamte zweite Hälfte (16 Takte) der Durchführung beherrscht, wird es am Anfang der Reprise übergangen. Diese beginnt gleich mit dem Orgelthema, wendet sich in die Subdominante As-Dur und erscheint zum ersten Mal sozusagen im doppelten Kontrapunkt der Oktave: Choralnoten im Baß, Achteln in der Oberstimme. Die darauffolgenden 'Orchester'-Passagen greifen auf die entsprechende Stelle der Durchführung zurück, indem sie sie weiterentwickeln: nun erscheinen die Sechzehntelläufe phasenverschoben in beiden Händen, quasi 'fugiert'. Die Reprise trägt hier also den Entwicklungen der Durchführung Rechnung, indem mit der Hereinnahme von deren Verfahren die Zäsur zwischen den Formteilen verschleiert wird.

Ansonsten läuft die Reprise völlig analog zur Exposition ab — mit Ausnahme der länger ausgeführten Coda am Schluß. Zuletzt wird noch einmal das Orgelthema, das eigentliche Hauptthema des Satzes, angespielt und mit einem Nachsatz zur Choralmelodie erweitert. Darüber steht nun ausdrücklich das Wort „Alleluja", den kirchlichen Charakter dieser Passage manifestierend. Tatsächlich wird man mit der Vermutung nicht fehl-

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

gehen, daß die Melodie einem jener Kirchengesänge, die zu dieser Zeit in den Kirchen im Umkreis von Eisenstadt gesungen worden sind, entspricht; sie wurde ja auch von Haydn verwendet[15]. „Alleluja" meint Lobgesang, und mit diesem einen bezeichnenden Wort wird am Schluß des Satzes noch einmal die Widmungssituation umrissen.

Hummel und Beethoven reagieren also unter denselben spezifischen Bedingungen völlig verschieden: Hummel durch 'Offizialität', besonders reiche Gestaltung und durch Hereinnahme von Stilzitaten, Beethoven mit radikaler Reduktion. Der Unterschied liegt nicht unbedingt in einem Niveaugefälle handwerklicher Qualität, sondern in der Einstellung zur zeitgenössischen Musiksprache: Hummel verbleibt innerhalb des musikalischen Idioms seiner Zeit befangen, weil er — ohne übrigens den Rahmen der üblichen Formenproportionen zu verlassen — sein Augenmerk auf das Inhaltliche legt; das Beispiel Beethovens macht aber klar, daß eine einschneidende Änderung der musikalischen Sprache — und niemand hat diese so radikal verändert wie Beethoven — aus dem bösen Blick auf die zugrundeliegenden Verfahren resultiert. Die beiden Beispiele Hummels und Beethovens repräsentieren sozusagen die beiden verschiedenen Bedeutungen, die man sich heute vom Begriff der „Wiener Klassik" macht: einerseits das zeitgenössische musikalische Idiom und andererseits die Insistenz auf die Verfahren „musikalischer Logik". Insofern wurde mit der so inszenierten Konfrontation zwischen den beiden Komponisten auch versucht, nicht nur Hummel aus der Perspektive Beethovens, sondern auch Beethoven aus der Hummels zu sehen.

**Anmerkungen:**

1 Vgl. dazu Karl Benyovszky, *J.N. Hummel. Der Mensch und Künstler,* Bratislava 1934, bes. S. 33 ff., S. 138 ff.

2 Zum gesamten Komplex der Frage des 'Klassischen' vgl. vor allem: Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven,* München—Kassel 1983; Ludwig Finscher, *Zum Begriff der Klassik in der Musik,* in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 11 (1966), S. 9—34; Rudolf Bockholdt, *Über das Klassische der Wiener klassischen Musik,* in: *Über das Klassische,* hrsg. v. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, S. 225—259.

3 Vgl. Karol Bula, *Über die Bedeutung Johann Nepomuk Hummels kompositorisch-technischer Errungenschaften für die Gestaltung des Klavierstils von F. Chopin,* in: *Bericht der wissenschaftlichen Konferenz aus Anlaß des 200. Geburtstags Johann Nepomuk Hummels* (= *Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Franz Liszt" Weimar* Bd. 1), hrsg. v. Hans Rudolf Jung, Weimar o.J., S. 39—48.

4 Wenn sich die vorliegende Studie auf den Vergleich zweier Klaviersonatensätze konzentriert, dann zunächst aus Raumgründen und weil die Instrumentalform Sonate

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

für den Begriff des 'Klassischen' von zentraler Bedeutung ist. Eine andere, durchaus lohnende, aber unter gänzlich anderen Prämissen zu führende Untersuchung wäre der großen Sakralmusik am Eisenstädter Hof zur Hummelzeit zu widmen, etwa einem Vergleich zwischen Haydns späten Messen und den fünf Messen Hummels, die in gewisser Weise deren Serie fortsetzen. Ein weiterer Vergleichspunkt wäre hier natürlich Beethovens C-Dur-Messe Op. 86.

Eine weitere Studie könnte man der Weiterentwicklung der zeitgenössischen Nebengattungen bei Hummel widmen, etwa wie das Divertimento in den 'brillanten' Kammermusikwerken Hummels weiterlebt. Gerade an diesem Punkt ist es z. B. als Randdetail für das Folgende sehr interessant, daß Beethoven sich in späterer Zeit von seinem der älteren Divertimento-Tradition entstammenden Septett Op. 20 distanziert hat.

Zum gesamten Fragenkomplex vgl. auch den Aufsatz von Cornelia Knotik in diesem Heft, S.

5 Vgl. neben Dieter Zimmerschieds *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel,* Hofheim am Taunus 1971, vor allem das Werkverzeichnis bei Joel Sachs, *A Checklist of the Works of Johann Nepomuk Hummel,* in: *Notes* XXX (1974), S. 732—754.

6 Zum folgenden vgl. vor allem Karl Benyovszky, *Johann Nepomuk Hummel und Eisenstadt,* in: *Burgenländische Heimatblätter* VI (1937), S. 41—52; Gerald Schlag, *Johann Nepomuk Hummel und Eisenstadt (1804—1811)* im Ausstellungskatalog *Johann Nepomuk Hummel (1778—1837) und Eisenstadt,* Eisenstadt 1978, S. 9—20.

7 „Sonate für das Klavier, komponiert und Joseph Haydn gewidmet, dem Doktor der Musik, Mitglied des Institut National de France und der Königlichen Akademie der Musik von Schweden, und Kapellmeister Seiner Durchlauchtigsten Hoheit des Fürsten Esterházy von Galántha, von Johann Nep. Hummel aus Wien, Concertmeister des genannten Fürsten."

Die Sonate erschien im Bureau des Arts et d'Industrie in Wien. (Zur Geschichte dieses Verlags vgl. Aufsatz Knotik in diesem Band, Anm. 24).

8 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit,* Laaber 1987, S. 199.

9 vgl. ebd., S. 87.

10 Hierzu vgl. die Analyse in Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre,* Wien 1973, S. 23 ff..

11 Arnold Schmitz, *Beethovens „Zwei Prinzipe",* Berlin — Bonn 1923.

12 Vgl. August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik,* München 1913.

13 Zum Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Haydn und Beethoven vgl. neuerdings H.C. Robbins Landon, *Haydn: the Years of „The Creation"* (= *Haydn. Chronicle and Works,* Vol. 4), London 1977, bes. S. 61 ff.

14 *Sonaten und Klavierstücke von J.N. Hummel,* (hrsg. v. Charles-Auguste de Bériot) Bd. 1 (= Universal Edition No. 91).

15 Dazu vgl. H.C. Robbins Landon, Haydn: the Early Years 1732—1765 (= *Haydn. Chronicle and Works,* Vol. 1), London 1980, S. 569; vgl. dazu auch Mozarts Kanon KV 553.

# ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland

Jahr/Year: 1989

Band/Volume: 081

Autor(en)/Author(s): Winkler Gerhard J.

Artikel/Article: Johann Nepomuk Hummel als Zeitgenosse der "Wiener Klassik". 26-38