

Joseph Haydns Sinfonien: Tendenzen historischer Aufführungspraxis – heute

Marc VIGNAL, Paris

Am 22. Januar 1911 fand in Paris die französische Erstaufführung von Gustav Mahlers Fünfter Symphonie statt. Auf dem Programm desselben Konzerts stand auch Joseph Haydns B-Dur-Symphonie Nr. 102, damals als „Nr. 12“ bezeichnet. Zu dieser Haydn-Symphonie schrieb der Kritiker Paul de Stoecklin:

„Ist es wirklich notwendig, diese Musik aufzuführen? Ihre Epoche ist tot, und mit ihr sind die Werke, die sie hervorgebracht hat, untergegangen. Mozart allein bleibt lebendig, weil er endgültig ausdrückte, was seine Zeit an Humanität in sich barg. Er ist, und faßt alle seine Zeitgenossen zusammen.“

Auch ein solches Urteil ist zeitgebunden. Ähnlich herablassend schrieb jedoch um 1955 ein anderer berühmter französischer Kritiker über Mozarts B-Dur-Symphonie KV 319. Nur wenige Leute würden es heute wagen, dergleichen öffentlich auszusprechen. Was ist eigentlich seit 1900, oder sagen wir besser: seit 1950, geschehen? Stattgefunden hat einerseits eine riesige Erweiterung des Repertoires – und insbesondere des klassischen –, andererseits eine neue Art, dieses Repertoire zu erfassen. Obwohl diese beiden Aspekte in enger Beziehung zueinander stehen, werde ich hier den ersten sowie die verschiedenen Faktoren, die ihn begünstigt bzw. ermöglicht haben (wie z.B. die Erweiterung des Geschmacks und der Kenntnis, die Langspielplatte oder die Politik der Musikverlage), beiseite lassen.

Kommen wir also zum zweiten Aspekt, der uns an dieser Stelle am meisten interessiert. Um 1900 konnte man in dieser Hinsicht zwei Tendenzen beobachten. Die Vertreter der einen behaupteten, es sei richtig, Meisterwerke der Vergangenheit aufzuführen, doch müsse man sie dem modernen Geschmack anpassen. Dem wurde von den Vertretern der anderen (und viel jüngeren) entgegengehalten, es sei auch notwendig, soweit wie möglich zu den Aufführungsverhältnissen der Vergangenheit zurückzugehen. Die erste Tendenz war spätestens bereits am Ende des 18. Jahrhunderts präsent, als Mozart in Wien für Van Swieten Händelsche Oratorien neu instrumentierte. Noch 1959 dirigierte Sir Thomas Beecham Händels *Messias* in seiner eigenen Orchestrierung, mit Klarinetten, Posaunen und Becken, und machte davon eine kommerzielle Aufnahme. In fast demselben Sinn wurden Orgelwerke von Johann Sebastian Bach von Arnold Schönberg für großes Orchester bearbeitet, und als Schönberg aus dem D-Dur-Cembalokonzert von Georg Matthias Monn ein Cellokonzert für Pablo Casals machte, strebte er danach, das für seinen Geschmack zuviel nach Händel riechende Stück etwas zu 'haydnisieren', das heißt, zu modernisieren. Die zweite, jüngere Tendenz hat sich seit den ersten Jahren unseres Jahrhunderts sehr entwickelt bzw. verändert, und dies besonders in den letzten Jahrzehnten. Hier werden für ein gegebenes Werk folgende Fragen aufgeworfen: Welcher Notentext ist der richtige? Welche Instrumente soll man benutzen oder nicht, und wie? Welche Zusammensetzung ist die richtige? Die in den fünfziger Jahren etwa von Scherchen oder Beecham eingespielten Londoner Symphonien sind im Notentext selbst mit schweren, aus dem vorigen Jahrhundert stammenden Fehlern belastet, zum Beispiel am Ende des langsamen Satzes von Nr. 98 (B-Dur), am Anfang des Menuetts von Nr. 94 (G-Dur, *Mit dem Paukenschlag*) oder dem des Menuetts von Nr. 96 (D-Dur, *The Miracle*). Seitdem wurden solche Fehler im allgemeinen berichtigt. Aber noch in den

für die Haydn Society um 1950 unter Litschauer eingespielten Aufnahmen und sogar unter den um 1960 unter der künstlerischen Leitung von Robbins Landon von Goberman eingespielten Aufnahmen der Sinfonien Nr. 6 bis 8 (den sogenannten „Tageszeiten-Symphonien“) werden die Soli für Kontrabaß von einem Cello gespielt. In den nur wenig später entstandenen Böttcher-Aufnahmen derselben Werke wird zwar ein Kontrabaß benutzt, es werden aber durchwegs die Wiederholungszeichen ignoriert. Seit der sehr alten, noch vor der Geburt der Langspielplatte und ganz im Sinne des 19. Jahrhunderts eingespielten Scherchen-Aufnahme der C-Dur-Sinfonie Nr. 48 (*Maria Theresia*) sind viele anderen erschienen. Aus dieser Menge ergibt sich ein recht buntes Spektrum, beinahe ein Spiegelbild der auseinanderstrebenden Meinungen: Soll man Nr. 48 mit Hörnern oder mit Trompeten aufführen, oder mit beiden? Mit Hörnern in C basso oder alto? Mit Pauken oder ohne Pauken, und falls mit Pauken, nach welcher Quelle? 1907 erschien die Sinfonie Nr. 5 (A-Dur) irrtümlich mit vertauschter Reihenfolge der Sätze I und II: In dieser Gestalt wurde sie noch 1970 von Kurt Masur aufgenommen. Dasselbe gilt für die beiden Mittelsätze der Sinfonie Nr. 44 (e-moll, *Trauer*) in den Sternberg- bzw. Goldberg-Aufnahmen.

Bei der systematischen Suche nach Authentizität fing, was Haydns Sinfonien betrifft, eine erste Etappe 1950 mit den Aufnahmen der Haydn Society an. Sie wurde mit den bedeutenden Leistungen von Max Gobermann, Mogens Wöldike, Leslie Jones, Leonard Bernstein oder Eugen Jochum fortgesetzt und fand in der ersten Hälfte der siebziger Jahre mit der Gesamtaufnahme unter Antal Dorati ihren Abschluß. Von authentischen historischen Instrumenten bzw. Aufführungsprinzipien war damals noch keine Rede. Die meisten der oben aufgezählten Probleme waren in der Zwischenzeit gelöst worden. Dies war auch der Fall bei einer von mir bis jetzt noch nicht erwähnten Frage, und zwar: Soll oder darf man in Haydns Sinfonien, vor allem in den früheren, ein Tasteninstrument, d.h. ein Cembalo, als Continuo-Instrument benutzen oder nicht? Die Frage wurde 1955 von H. C. Robbins Landon in seinem berühmten Buch *The Symphonies of Joseph Haydn* bekanntlich entschieden bejaht, und diese Meinung wurde in der Praxis seither weitgehend befolgt, allerdings mit unterschiedlichen Ergebnissen. Seltsamerweise (und leider) gehört jetzt der bis zur Mitte der achtziger Jahre geübte sparsame Gebrauch mehr oder weniger der Vergangenheit an. In vielen Fällen verhält sich jetzt das Cembalo viel zu aufdringlich, so daß manchmal die eigentliche Baßlinie (Cello, Kontrabaß und Fagott) kaum hörbar wird, was sehr zu bedauern ist. Hier liegt einer der Gründe vor, daß neuerdings die Frage der Benutzung eines Tasteninstrumentes in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zurückgekehrt ist.

In den achtziger Jahren wurden auch Haydns Symphonien von der historischen Aufführungspraxis mit ihrer Einbeziehung authentischer Instrumente betroffen, und zwar mit den Aufnahmen von Derek Solomons, Trevor Pinnock, Christopher Hogwood, Roy Goodman, Frans Brüggen, Sigiswald Kuijken und Bruno Weil, während hingegen etwa Adam Fischer, Jesus Lopez-Cobos, Hartmut Haenchen oder das Orpheus Chamber Orchestra dem herkömmlichen Instrumentarium treu blieben. In der ersten Gruppe nimmt Christopher Hogwood durch seine radikale Ablehnung jeglichen Tasteninstrumentes eine Sonderstellung ein. Der wissenschaftliche Leiter dieser Gesamtaufnahme, James Webster, hat sich darüber eingehend ausgesprochen, insbesondere in einem Aufsatz in der November-Nummer der Zeitschrift *Early Music* von 1990. Hier seine Hauptargumente und -ergebnisse:

1. Haydn setzte, außer in London, bei Aufführungen seiner Sinfonien höchstwahrscheinlich kein Tasteninstrument ein.
2. Die Urschriften bzw. das authentische Aufführungsmaterial der Sinfonien Haydns enthalten keine Bezifferung oder andere Angaben für Tasteninstrumente, während diejenigen für andere Formen der Orchestermusik ausgiebig damit versehen sind.

3. Es gibt keine Hinweise darauf, daß in Eszterháza (außer Haydn selbst) je ein Klavier- oder Continuospieler beschäftigt war, und einiges deutet darauf hin, daß Haydn das Ensemble von der Violine aus leitete. Dafür zeugt das Finale der *Abschiedssymphonie* (fis-moll, Nr. 45): Es enthält nämlich keinerlei Klavierstimme und endet mit zwei unbeleiteten Violinen!
4. Stilistische Eigenarten wie knappe Orchestrierung bzw. zwei- bis dreistimmige Komposition, von denen man früher meinte, sie bedürften der Ergänzung durch einen Generalbaß, werden heute als charakteristisch empfunden und so wiedergegeben.
5. Selbst bei den Londoner Sinfonien, bei denen Haydn in der Tat am Klavier 'präsierte', enthalten die kontinental-europäischen Quellen, einschließlich derer, die unter Haydns Aufsicht hergestellt wurden, keine Stimme für Tasteninstrument.

In dieser Hinsicht unterscheiden sich Pinnock und Goodman sehr einschneidend von Hogwood. Während bei Derek Solomons das Cembalo kaum hörbar ist, so daß man sich manchmal fragt, warum es überhaupt da ist, wirkt es bei Pinnock und Goodman oft überlaut und störend. Zu diesem Punkt spricht sich Goodman folgendermaßen aus:

„Da ich fest davon überzeugt bin, daß Haydn entweder selbst das Continuo an einem Tasteninstrument spielte, oder erwartete, daß irgend jemand es an seiner Stelle tun würde, dirigiere ich die Sinfonien Nr. 1 bis Nr. 92 vom Cembalo aus.“

Daraus ergibt sich z.B. in den ersten drei Takten des Trios von Nr. 92 ein echter Unsinn: Durch das Cembalo wird nämlich bei jedem erstem Taktteil die durch die Synkopen der Hörner verursachte Leere sinnwidrig aufgefüllt. Dadurch wird das 1789 komponierte Werk in die Barockzeit zurückgeworfen, anstatt die Romantik anzukündigen.

Auch die Frage der Benutzung gewisser Instrumente, insbesondere der Pauken, wird von den oben genannten Dirigenten in verschiedener Weise gelöst. Mit etwas Übertreibung kann man sagen, daß sich hier zwei Auffassungen gegenüberstehen: eine nüchterne und eine hedonistische, die erstere bei Hogwood und Goodman, die andere hauptsächlich in den von Robbins Landon überwachten Aufführungen von Solomons und Weil, aber nicht allein dort. Bei Solomons, Pinnock und Weil wird die C-Dur-Sinfonie Nr. 41 mit Pauken aufgeführt, dasselbe gilt bei Solomons und Pinnock für die ebenfalls in C-Dur stehende Nr. 38 (Weil hat sie bis jetzt noch nicht aufgenommen), während bei Hogwood Nr. 38 und Nr. 41 ohne Pauken zu hören sind, was bei Goodman vermutlich auch der Fall sein wird. Hogwood und Goodman bleiben diesbezüglich prinzipiell bei den Originalfassungen, den Quellen und dem Zustandsbild treu, das sie repräsentieren. Seltsamerweise jedoch werden bei Goodman in der G-Dur-Sinfonie Nr. 92 (*Oxford*) dann Trompeten und Pauken benutzt. Solomons und Pinnock gehen sogar so weit, in Nr. 48 (*Maria Theresia*) Pauken einzusetzen, obwohl die Legitimation dazu von den Quellen her viel schwächer ist als bei Nr. 38 oder Nr. 41. Bei Harnoncourt werden sogar in Nr. 30 (*Alleluja*) Pauken benutzt.

Was die Besetzungen anbetrifft, kann man zum Beispiel in der G-Dur-Sinfonie Nr. 94 (*Mit dem Paukenschlag*) bei Kuijken und Brüggén einen deutlichen Unterschied in der Klangbalance feststellen. Kuijken setzt nämlich 24 Streicher (unterteilt in 7–6–4–4–3) ein, Brüggén 32 Streicher (unterteilt in 9–9–6–5–3). Die Bässe haben bei Brüggén mehr Gewicht. In den ersten Takten des Vivace assai dieser Sinfonie ist auch die Artikulation bei Kuijken und Brüggén verschieden: Kuijken läßt die Noten 3 bis 6 des Hauptthemas (d–c–h–a) alle binden, Brüggén wie auch bei allen früheren Aufnahmen die ersten beiden binden und die dritte Note der Dreiachtelgruppe staccato spielen.

Ein letzter Punkt: Die Wiederholungszeichen. Bevor es die Langspielplatte gab, wurde in Sätzen in Sonatenform öfters sogar die Wiederholung des ersten Teils nicht beachtet, wohl weil man sie als überflüssig empfand, oder einfach aus Platzmangel (sonst wären zusätzliche Plattenseiten nötig gewesen). Dieses Versäumnis konnte man auch noch auf Langspielplatten manchmal beobachten, obwohl es im Prinzip keinen Platzmangel mehr gab. Die Sorge um Authentizität führt heutzutage in die entgegengesetzte Richtung, und Goodman drückt sich diesbezüglich folgendermaßen aus: „In der Regel werden alle Wiederholungszeichen beachtet, es sei denn, daß ein offensichtlicher dramatischer Grund vorliegt, dies nicht zu tun.“ Im letzten Satz der Es-Dur-Sinfonie Nr. 91 werden also bei Goodman beide Teile wiederholt, im Schlußsatz der C-Dur-Sinfonie Nr. 90 jedoch nur der erste Teil, offensichtlich wegen der viertaktigen Generalpause kurz vor den Schlußtakt, die sehr von ihrer dramatischen Wirkung verliert, wenn man sie ein zweites Mal hört. Mit sämtlichen Wiederholungen aber dauert bei Goodman die B-Dur-Sinfonie Nr. 71 trotz der durchwegs schnellen Tempi 33 Minuten, was für ein Werk wie dieses als zu lang empfunden werden kann. Wie war es denn zu Haydns Lebzeiten?

Neulich hat man sich auch folgende Frage gestellt: Soll man in Menuetten nach dem Trio die Wiederholungszeichen ein zweites Mal beachten wie vor dem Trio, oder nicht? In einem Aufsatz zur Sache wurde die Frage mit Ja beantwortet. Seit der Gesamtaufnahme von Mozarts Sinfonien unter Hogwood wurde diese Lösung von vielen nach Authentizität strebenden Dirigenten auch im Falle Haydns übernommen, darunter von Hogwood selbst und von Goodman, während sich Kuijken und Brüggén für die traditionelle Lösung entschieden haben und Pinnock und Weil meistens für eine Zwischenposition. Ich muß gestehen, daß die Hogwood-Goodman-Lösung mich gar nicht überzeugt. Sie mag historisch berechtigt sein, dramatisch wie ästhetisch finde ich sie aber trotzdem äußerst fragwürdig. Ein nach dem Trio nochmals mit Wiederholungen gespieltes Menuett ist eben in bezug auf das vor dem Trio gespielte Menuett bloß banale Wiederholung, nicht anregende Erinnerung, wie es sein sollte, und verzögert übrigens ärgerlich den Eintritt des Finales, was mit der allgemeinen Beschleunigung, die die meisten Sinfonien Haydns und Mozarts in ihrer zweiten Hälfte aufweisen, im Widerspruch steht. Dies erscheint mir besonders peinlich bei sehr langen Menuetten – zum Beispiel in der D-dur-Sinfonie Nr. 101 (*Die Uhr*) – wie auch bei sehr kurzen Menuetten – zum Beispiel im D-Dur-Streichquartett Opus 20 Nr. 4 – und übrigens auch in ziemlich langen Menuetten, die ein ziemlich kurzes Trio umrahmen – zum Beispiel in den C-Dur-Sinfonien Nr. 50 oder Nr. 56. Menuett und Trio der C-Dur-Sinfonie Nr. 97 stellen in dieser Hinsicht mit ihren fehlenden Wiederholungszeichen und ausgeschriebenen Wiederholungen einen Sonderfall dar, der aber beide Standpunkte unterstützen kann. Man kann nämlich entweder behaupten, daß Haydn, gewohnt, alle Wiederholungen zu beachten, sich diesmal Abwechslung wünschte, oder im Gegenteil, daß er mit seiner ausnahmsweise ausdrücklichen Notierung darauf hinweisen wollte, daß er Abwechslung als unerläßlich empfand.

Ich hätte auch noch Fragen des Tempos, der Ornamentik, der Improvisation, des Instrumentenbaues, oder das Thema „Authentizität“ einer philosophischen Kritik unterziehen können. Die zuvor kurz skizzierten Aspekte der heutigen Wirklichkeit ergeben ohnedies ein recht buntes Bild. Sicher ist, daß wir uns nicht in Menschen des späten 18. Jahrhunderts verwandeln können, daß es unmöglich ist, die zwei Jahrhunderte, die seit Haydn abgelaufen sind, einfach auszuschalten, daß wir keine Lust haben, gewisse fragwürdige Gebräuche der damaligen Zeit zu neuem Leben zu erwecken, und daß Authentizität als einzige Zielsetzung keineswegs hinreichend ist. Es gibt schlechte 'authentische' Aufführungen und vortreffliche traditionelle Aufführungen, auch unter Herbert von Karajan. Ist es zum Beispiel wün-

schenswert, die *Oxford-Symphonie* ohne Probe aufzuführen, wie es anscheinend 1790 am Hof von Oettingen-Wallerstein geschah, die *Militär-Symphonie* in zwei Teilen anzuhören, wie es am 4. Mai 1795 in London der Fall war, oder zwischen den einzelnen Sätzen einer Sinfonie Vokalstücke einzuschieben? Ich möchte zum Schluß daran erinnern, was der witzige Sir Donald Tovey über Bachs Kantaten sagte. Für ihn sei eine wirklich authentische Aufführung einer Bach-Kantate diejenige, nach welcher der zuständige bzw. verantwortliche Berufsmusiker den bösen Chorknaben eine anständige Tracht Prügel austeilen würde.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 2000

Band/Volume: [103](#)

Autor(en)/Author(s): Vignal Marc

Artikel/Article: [Eröffnungsvortrag Joseph Haydns Sinfonien: Tendenzen historischer Aufführungspraxis - heute. 9-13](#)