

Haydn, Liszt und ihre h-Moll Sonaten

„Er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird; tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr.“

Schumanns befremdliches Urteil über Haydns Bedeutung könnte möglicherweise auch die Meinung Liszts wiedergeben: wir kennen seine Hochachtung vor Mozarts - und insbesondere Beethovens Werk, aber der dritte im Bunde der „Wiener Klassiker“ spielt so gut wie keine Rolle. Möglicherweise war es der Status des „Papa Haydn“ und die damit verbundene „mangelnde Leidenschaft“.

Auf diesen Vorwurf, Haydns Musik ermangele es an Leidenschaft, erwidert Goethe in „Kunst und Altertum“: „Das Leidenschaftliche in der Musik, wie in allen Künsten, ist leichter als man denkt, schon weil es leichter nachempfunden wird; es ist nicht ursprünglich, die Gelegenheit bringt es hervor, und nach dem Begriff der Alten verdeckt es die reine Natur und entstellt das Schöne. Temperament, Sinn, Geist, Humor, Fluß, Süße, Kraft und endlich die echten Zeichen des Genies: Naivität und Ironie, müssen ihm (Haydn) durchaus zugestanden werden. Sind nun die hier angeführten Elementarteile Haydnsche Eigenheiten, so begrüßen wir seine Kunst als antik im besten Sinne, und dass er modern sei, ist, unsres Wissens, nicht bestritten worden, was auch schwer gelingen möchte, da *alle moderne Musik auf ihm ruht*.“

Das Moderne an Haydns Kompositionstechnik ist, wie bereits bei den beiden vergangenen Intensivprogrammen erläutert, die originäre Art der thematischen Verarbeitung: die an chemische Prozesse erinnernde Abspaltung und Verbindung kleinster Elemente (Motive) und damit verbundene Entwicklung und Neuschöpfung. Dieses kompositorische „Laboratorium“ ist der moderne, neue Umgang mit dem musikalischen Material, den sich Beethoven ganz zu Eigen macht und daraus seine individuelle Sprache entwickelt: viele Komponistengenerationen danach berufen sich auf ihn.

Diesbezüglich teilt Liszt das Schicksal mit Haydn: viele seiner kompositorischen Neuerungen haben durch Wagner erst ihren Weg ins allgemeine Bewusstsein gefunden.

Aber auch kompositorisch lassen sich Zusammenhänge zwischen Haydn und Liszt konstatieren – mögen ihre Werke stilistisch und ästhetisch noch so unterschiedlich erscheinen.

Betrachten wir den Finalsatz der h-Moll Sonate von Haydn (Hob. XVI/32), so erkennt man am Hauptthema die motivischen Bestandteile: Tonrepetition, *Kyklosis* und fallendes Hexachord (in seiner ersten Erscheinung durch die *Kyklosen* diminuiert):

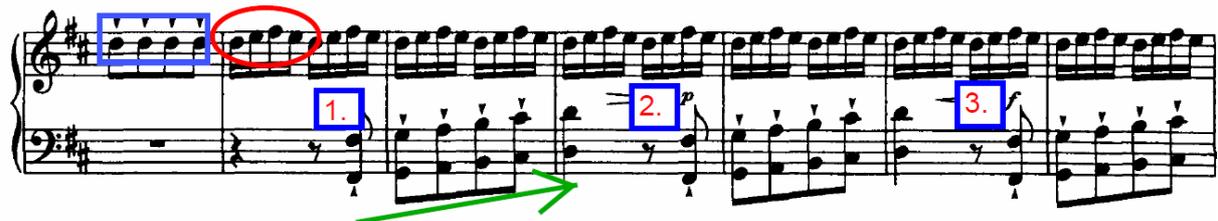
Finale
Presto

The image shows a musical score for the finale of Haydn's h-Moll Sonata (Hob. XVI/32). The score is in 2/4 time and starts with a piano (mf) dynamic. The first measure is highlighted with a blue box. The second measure is circled in red. A green arrow points to the third measure. The score includes fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 1) and dynamics (mf).

Dass die *Kyklosis* ein eigenständiges Motiv und keine bloße Diminutionsfigur darstellt, zeigt sich an ihrer weiteren Verarbeitung durch Abspaltung (T. 14 f.):



Der Seitengedanke (T. 38 mit Auftakt) in D-Dur besteht, entsprechend der monothematischen Arbeitstechnik, aus den gleichen drei Elementen, aber so umgeformt, dass auch der Anspruch des Kontrasts erfüllt ist:



Auf die Tonrepetition folgt die diminuierte *Kyklosis* in Umkehrung, die motorisch prolongiert zum Hintergrund des nun aufsteigenden Hexachordes wird. Dieses wird dreimal wiederholt, mit der rhetorischen Bedeutung eines *Polysyndeton*.

Eine hybride Gestalt aus den drei Elementen, wie sie in Hauptthema und Seitengedanke vorkommen, bildet den Höhepunkt der Durchführung (ab T. 105):



Ein *Polysyndeton* ist nicht mehr gegeben, da sich die Wiederholung zu einer Sequenz gewandelt hat. In T. 111 zeigen sich nun auch Repetitionsmotiv und diminuierte *Kyklosis* simultan, die eine Sequenz bilden, welche zum alterierten Quintsextakkord führt, der sich nach Fis-Dur auflöst und somit den Doppelpunkt für die folgende Reprise darstellt:



Die wichtigste Veränderung in der Reprise ist wohl die des Seitengedankens (nun erwartungsgemäß in h-Moll):

Wie unter dem Einfluss der Durchführung zeigt sich das Hexachord in der Abwärtsbewegung, aber nicht mehr als *Polysyndeton* in dreimaliger Wiederholung, sondern immer um eine Terz tiefer, bis der Ton *g* erreicht ist, der den Grundton des vorhin erwähnten alterierten Quintsextakkords bildet. Das bedeutet aber nichts weniger, als dass es sich hier um eine Zusammenfassung der harmonischen wie motivischen Errungenschaften im Verlauf des Satzes handelt!

Die kurze Coda (T. 184, bei der es sich natürlich um eine *Peroratio* im rhetorischen Sinne handelt) fasst dies synoptisch nun auch in der Gestalt des Hauptthemas noch einmal und abschließend zusammen:

Das fallende Hexachord ist jetzt auch mit den *Kyklosen* bis zur Oktav erweitert, da diese ja erst zum neuralgischen Ton *g* führt (als Grundton des alt. Quintsext)!

Soviel zur gewohnten, aber dennoch immer wieder überraschende Lösungen bringenden monothematischen Arbeitstechnik Haydns – in diesem Fall lassen sich aber Zusammenhänge auch satzübergreifend nachweisen:

Gleich nach dem fanfarenhaften Beginn des ersten Satzes erscheinen nicht nur die drei Motive signifikant in ihrer Anwendung, sondern auch die rhetorische Figur des *Polysyndeton* dominiert den Nachsatz des Hauptthemas:

Allegro moderato

Ähnlich wie im 3. Satz findet sich auch im ersten eine Änderung des *Polysyndetons* der Exposition zu einer Weiterentwicklung in der Reprise (T. 52 mit Auftakt):

Im zweiten Satz der Sonate (Menuet in H-Dur) ist die motivische Verwandtschaft ebenfalls gegeben:

Menuet

Ist die Repetition nur rudimentär vorhanden, so beherrscht im Vordersatz des Themas das fallende Hexachord und im Nachsatz die *Kyklosis* mit *Polysyndeton* das Geschehen.

Im Trio dieses Satzes fungiert die diminuierte *Kyklosis*, wie beim Seitengedanken im dritten Satz, ebenfalls als Hintergrund zum Basssolo (T. 31):

Seitenthema 3. Satz

Dass motivische Beziehungen über alle Sätze einer Sonate bestehen (und es wurden hier nur die wichtigsten genannt), ist allerdings eine Entwicklung des formalen Zusammenhangs, die bislang frühestens mit Beethoven konstatiert wurde.

Man sieht: auch hier ist Haydn fortschrittlicher als sein Ruf!

Im Zuge der industriellen Revolution Ende des 18. Jhdts. wurden erste Dampfmühlen in England gebaut und im Laufe des 19. Jahrhunderts löste die Dampfkraft die beiden klassischen Antriebsarten für Mühlen, die Wasser- und Windkraft, als dominierende Form ab.

Im Gegensatz zu den Wind- und Wassermühlen konnte eine Dampfmühle mehr als zehn Mahlwerke und Hilfsmaschinen antreiben, wodurch das Mühlgebäude auch zu einem großen, mehrstöckigen Gebäude im Stile einer Fabrik anwuchs.

Wenn Hanslick Liszts H-Moll Sonate eine „Genialitätsdampfmühle“ nennt, so hat er damit so unrecht nicht: tatsächlich ist dieses Werk ein riesiges Klanggebäude, dass viele Teile in sich vereinigt. Wenn er aber schreibt, sie sei eine „Genialitätsdampfmühle, die fast immer leer geht – ein fast unausführbares musikalisches Unwesen“ so hat er seinen persönlichen Geschmack über eine objektive Beurteilung der kompositorischen Leistung gestellt.

„Nie habe ich ein raffinierteres, frecheres Aneinanderfügen der disparatesten Elemente erlebt – ein so wüstes Toben, einen so blutigen Kampf gegen alles, was musikalisch ist.“

Die „disparatsten Elemente“ sind in Wirklichkeit auf wenige Motive zurückzuführen, was diese Sonate hinsichtlich Ökonomie in der motivischen Arbeit und der damit verbundenen formalen Lösung zu einem einmaligen Geniestreich macht!

Die übergroße Anlage dieses Werkes ergibt sich aus der Tatsache, dass es sich um eine „Binnensonate“, also um eine „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“ handelt: Exposition und Reprise entsprechen den Ecksätzen des Sonatenzyklus, langsamer Satz und Scherzo bilden die Durchführung (vgl. Schuberts „Wandererfantasi“).

Die Themen stehen alle in mehr oder weniger enger Beziehung zu zwei Elementen, die man, da es sich um ein melodisches und ein rhythmisches handelt, *talea* und *color*¹ bezeichnen könnte.



Das Hauptthema des „ersten Satzes“ mit seinen beiden dialektischen Motiven (die ich als Vordersatz und Nachsatz einer Periode charakterisiere), die sich in stetiger Verwandlung durch das ganze Werk ziehen, zeigt folgende Bezüge:

Thema 1 "allegro energico"



Bildet sich der Nachsatz des ersten Themas ausschließlich aus dem *color*, so leitet sich das zweite Thema (das eigentliche Seitenthema der Exposition) von der *talea* ab:

Thema 2 "grandioso"



¹ Das Intervall zu Beginn ist als kleine Sext wiedergegeben, da es sich enharmonisch umgedeutet meist so findet, nimmt je nach Transformation und Gestalt des Motivs aber auch andere Größen an.

Dieses „Grandioso“-Thema verwandelt in Folge beide Hauptmotive von energisch, markanten Erscheinungen in graziöse und cantable Melodien:



Im Hauptthema des „zweiten Satzes“ (Thema 3) sind auf den ersten Blick keine direkten Bezüge zu den beiden Hauptelementen zu finden:

Thema 3 "andante sostenuto"



Allerdings entpuppt sich das Motiv des Nachsatzes dieses Themas als identisch mit dem des Hauptthemas - worauf Liszt kompositorisch überdeutlich in der Episode ab T. 433 hinweist:

espress.

NS 1. Thema wird zu NS 3. Thema

dolcissimo

Thema 3 ist also eng verbunden mit dem Nachsatz von Thema 1, allerdings seiner beruhigten, sanften Variante.

Auch Seitenthema (Thema 2) und Vordersatz von Thema 1 gehen in diesem Satz eine Beziehung ein: diese ist aber von dramatischer, durchführungsartiger Natur:

Der Nachsatz des Seitenthemas geht in seiner dramatisierten Variante direkt in den Vordersatz über!

Mit diesen Verarbeitungen erfüllt der „zweite Satz“ auch die Erwartungen an eine Durchführung in dieser „Binnensonate“.

Der folgende „dritte Satz“ bringt ein Fugato des Hauptthemas, also eine polyphone Verarbeitung des Materials, unter Verwendung unterschiedlichster Transformationen (z. B. erscheint ab T. 509 der Vordersatz von Thema 1 in Umkehrung in der linken Hand, während die rechte simultan eine rhythmische Variation in Akkorden bringt):

Die „Reprise“ (und damit der 4. Satz) wäre mit T. 533 erreicht (vergleiche die Entsprechung der Stellen T. 30 ff. und T. 531 ff.), entwickelt die Motive aber in der Folge unterschiedlich weiter bis zu einer Schlussstretta, die abrupt auf der Dominante abbricht. Statt der ursprünglichen Fassung, die die Stretta in einen lärmenden Schluss führt, bringt Liszt in der Endfassung eine elegische Coda, die auch dem Thema 3 eine Reprise beschert. Allerdings ist es mehr als nur das: mit diesem lyrischen Schluss wird das Werk auch seinem poetischen Inhalt gerechter. Das Thema des langsamen Satzes dominiert über das Thema 1 und seine „wilden“ Motive – der „Tristanakkord“ (eine transponierte Variante des Wagnerschen in Umkehrung) von T. 26 wird nun nicht mehr in einen verminderten übergeführt, sondern aufgelöst nach H-Dur!

"Tristan" T. 26



"Tristan" T. 743



Inwiefern entspricht dies aber dem poetischen Inhalt? Und was lässt überhaupt auf einen solchen schließen?

Die Sonate wurde 1852/53 komponiert und lag 1854 im Druck vor. Sein symphonisches Hauptwerk, die „Faust-Symphonie“, schrieb Liszt in den Jahren 1853/54 (den vierten Satz „Chorus mysticus“ fügte er erst 1857 hinzu). Es kann davon ausgegangen werden (und unter Liszts Schülern bestand angeblich diesbezüglich kein Zweifel), dass der Fauststoff auch für die Sonate eine maßgebliche Rolle spielt.

Aber die Behandlung des Materials ist es, was letztlich für diese Ansicht spricht:

Thema 1 mit seinen beiden widersprüchlichen Motiven (Vordersatz – Nachsatz) könnte die „beiden Seelen“ in der Brust Faustens darstellen. Der *color* der Sonate (und des Vordersatzes des Hauptthemas) weist auch starke Ähnlichkeit mit dem Faustmotiv aus der Symphonie auf:

"Faustmotiv"



Gretchen zeigt sich im „zweiten Satz“ mit dem Thema 3, welches ja auch eine Verbindung mit dem Nachsatz des Hauptthemas eingeht - allerdings nur mit seiner „sanften“ Variante (man beachte den auffällig dialogischen Abschnitt ab T. 440 „dolcissimo“)!

Der „dritte Satz“ persifliert die Faustmotive ähnlich wie der Mephisto-Satz in der Symphonie: wie sich Mephisto über die Gelehrtheit Faustens lustig macht wird durch das zynisch verzerrte Fugathema und seine Verarbeitungen dargestellt.

Nur das Gretchen-Thema fehlt und bleibt somit in diesem Satz (wie auch in der Symphonie) unberührt: über sie hat das Böse keine Gewalt!

Dass der Tristanakkord, als Symbol für die tragische Liebe, und seine Auflösung in einen verminderten zu Beginn (T. 26) die Entwicklung vorantreibt, steht für die Liebe Faustens zu Gretchen, die den Ausgangspunkt für das Drama bildet.

Die alternative Auflösung dieses „Liebesakkords“ in einen H-Durakkord am Ende (T. 743) als Konsequenz des neuerlichen Auftretens des „Gretchen-Themas“ in der Coda, steht symbolisch für die endgültige Erlösung: „das Ewig Weibliche zieht uns hinan!“ - durch das weibliche Thema werden die dialektischen Faustmotive beruhigt (Allegro moderato – Abschnitt T. 729) und der endgültig aufgelöste „Liebesakkord“ führt in die sphärischen Schlussakkorde.

Wir konstatieren somit bei Haydn wie bei Liszt dasselbe *monistische* Prinzip: *ein* musikalischer Gedanke ist die Quelle für alle weiteren Erscheinungen im Laufe der Entwicklung.

Wie Haydn ein Thema in seine „Atome“ zerlegt und neu zusammensetzt, gleicht chemischen Verfahren und setzt sich in Liszts Transformationstechnik fort. Dieses „biologische“ Prinzip – Musik „denkt“ in Kategorien der Natur – ist zur Zeit Haydns bloß anders motiviert als zur Zeit Liszts und reicht bis in die Moderne: „Wir schaffen nach der Natur.“ (Bartók).

Diese Technik, die Schoenberg „entwickelnde Variation“ nennt, setzt sich auch unter verschiedensten ästhetischen Prämissen fort und durch - selbst bei den scheinbar größten Antagonisten wie Brahms und Wagner!

Liszt erbt diese Arbeitstechnik von Beethoven – und erhielt damit, ohne es zu ahnen, „*Haydns Geist aus Beethovens Händen*“.