

Tibor Nemeth

„Alchemie und Aufklärung – zur Kompositionstechnik Joseph Haydns“

Was Haydn so progressiv, modern und zukunftsweisend macht ist seine spezielle Art und Weise, mit dem musikalischen Material umzugehen.

Sie resultiert aus dem Geiste der Aufklärung, was ich u. a. am Beispiel der Alchemie darstellen werde.

Dass sich Haydn dieser neuartigen Kompositionstechnik durchaus bewusst war, zeigt sich an einem Zitat aus einem Werbungsbrief für seine Streichquartette op. 33 an potentielle Käufer aus dem Jahre 1781.

Dort heißt es wörtlich:

„...nehme die freyheit, meine gantz neu verfertigte à quadro (...), unterthänig anzubieten: sie sind auf eine gantz neu Besondere Art, denn zeit 10 Jahren habe keine geschrieben.“

Leider findet man, bei aller Originalität dieser Werke, auf den ersten Blick nichts, was Haydn in früheren Werken nicht schon, zumindest in Ansätzen, verwirklicht hätte.

Das *ganz Neue und Besondere* lässt sich an diesen Stücken nicht eindeutig verifizieren und das macht die Ankündigung Haydns etwas rätselhaft.

Immerhin haben diese Werke aber Mozart dazu bewogen, ihm seine berühmten, so genannten „Sechs Haydnquartette“ zu widmen, und bei dem franz. Schriftstellers Stendhal liest man gar in seinem Buch „Das Leben Haydns“ aus dem Jahre 1817:

*„Haydn hatte für sich eine einzigartige Regel aufgestellt, über die ich Ihnen nichts anderes zu berichten weiß, als dass er niemals sagen wollte, worin sie bestand. (...)
Der Komponist Weigl, der ihn eines Tages um diese Regeln gebeten hatte, erhielt nur zur Antwort: „Sucht und findet! (...)
Von Haydn wissen alle, (...) dass er ein Geheimnis besaß, das er niemals preisgeben wollte.“*

Dieses „Geheimnis“ seiner „gantz neu Besonderen Art“ besteht, meiner Ansicht nach, in seiner individuellen Behandlung dessen, was man **„motivische Arbeit“** nennt.

Damit ist die Loslösung kleinster musikalischer Sinnzusammenhänge aus dem thematischen Material und ihre weitere Verarbeitung gemeint.

Aber auch das ist nicht neu: man denke nur an den ersten Satz von J. S. Bachs drittem Brandenburgischen Konzert, der gleichsam als „Abhandlung über die *figura cotta*“ angesehen werden könnte.

Neu ist Haydns „besondere Art“ der Umsetzung dieser Technik, die aus der geistigen Atmosphäre seiner Zeit resultiert und zu einem regelrechten Kompositionsprinzip wird, das auf die folgenden Komponistengenerationen übergeht.

Dieser Zusammenhang zwischen dem Zeitgeist und Haydns Schreibart lässt sich an zwei signifikanten Punkten festmachen:

Die „Verbindung von Rhetorik und Dramatik“ sowie dem „wissenschaftlichen Forschungsdrang der Aufklärung“ wie er sich z. B. im Übergang von der Alchemie zur Chemie manifestiert.

„Rhetorik und Dramatik“

Die Zeit, in die Haydn hineingeboren wurde, war die des „Sturm und Drang“ und charakterisiert sich musikalisch in der „Revolution“ der neuen Generation gegen den *alten* barocken Geschmack.

Im Barock herrschte der „ordo“-Gedanke vor, d. h. das musikalische Kunstwerk hatte die Aufgabe, primär der „höheren Ehre Gottes“ zu dienen. Der Künstler strebte in seinen Werken danach, die göttliche Schöpfung, die laut Altem Testament (Buch der Weisheiten) „nach Zahl, Maß und Gewicht *geordnet*“ ist, nach- bzw. abzubilden.

Die Affekte, so wichtig sie auch für die „Gemütsbewegung“ im Zuhörer waren, bleiben der Form des Ganzen untergeordnet, deren Kontinuität durch die *rhetorische* Gestaltung garantiert war.

Um ca. 1740 rücken aber die Gefühle und ihre Erregung beim Zuhörer in den Mittelpunkt des Interesses der Komponisten. Die Aufgabe der Musik ist nicht mehr die „*Repräsentation*“ der göttlichen Ordnung, sondern die realistische „*Präsentation*“ von Zuständen und Gefühlen der Menschen auf der Bühne des Lebens!

C. Ph. E. Bach, der nach Haydns eigenen Angaben sein größtes musikalisches Vorbild darstellte, gibt mit seiner hochexpressiven Musik ein deutliches Beispiel für den fundamentalen Unterschied in der Auffassung, *was* Musik für die Generation nach J. S. Bach ist: nämlich dramatisch, ungestüm, ausdrucksvoll und voller Überraschungen - aber dadurch oft auch zusammenhanglos und chaotisch!

Die verlässliche Kontinuität des Barock wird dem absoluten Ausdruckswillen geopfert – das „ästhetische“ Pendel schlägt jetzt in die entgegengesetzte Richtung aus.

Haydns Musik klingt aber mitnichten chaotisch und zusammenhanglos sondern im Gegenteil logisch und verbindlich. Das hat sowohl formale wie satztechnische Gründe:

Bekanntlich ist die „Sonatensatzform“ die große formale Errungenschaft der Klassiker in der Instrumentalmusik. Formuliert wurde sie aber erst im 19. Jahrhundert, als die drei großen Meister der Wiener Klassik schon tot waren. Nach welchem formalen Normen haben sie dann aber ihre Werke geschaffen, woran haben sie sich orientiert?

Nun, es waren nach wie vor die rhetorischen Grundlagen, die den Zusammenhang herstellten, mit dem Unterschied, dass diese jetzt mit den *theatralischen Elementen* des Zeitgeschmacks verquickt wurden. Rhetorik und Dramentheorie verbinden sich, und aus der barocken „Klang-Rede“ wurde so ein „klingendes Theaterstück“!

Die Bezeichnung der Redeteile und ihre Aufgaben nach Mattheson in einer, von mir verfassten verkürzten, „neudeutschen Übersetzung“ sind:

EXORDIUM: am Anfang werden der Zweck und die ganze Absicht angezeigt, der Zuhörer vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert.

THEMA (These, Sujet) wird vorgestellt (*fest*)

NARRATIO: ist ein Bericht, eine Erzählung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des Vortrages angedeutet wird.

Thema wird bearbeitet, entwickelt (*locker*)

PROPOSITIO: ist der eigentliche Vortrag und enthält verkürzt den Inhalt oder Zweck der *Klang – Rede*.

ZUSAMMENFASSUNG (*fest*)

CONFUTATIO: ist eine Auflösung der Einwürfe, kann auch durch Anführung und Widerlegung fremd scheinender Einfälle (Antithese) ausgedrückt werden.

DISKUSSION, ARGUMENTATION (*locker*)

CONFIRMATIO: ist eine kunstvolle Bekräftigung des Vortrages, und wird meist durch Wiederholungen ausgedrückt.

WIEDERHOLUNG und FESTIGUNG der These (Thema)

PERORATIO: ist der Ausgang oder Schluss der Klang - Rede, der vor allem einen besonderen Eindruck verursachen muss:

Überraschungen, unerwartete Veränderungen, plötzlicher Schluss: *ex abrupto*.

Dazu ein Zitat von Hartmut Krones:

„Auch die Sonatenhauptsatzform war rhetorischen Ursprungs. Sie wurde noch von Anton Reicha (Paris 1824) bzw. seinem Übersetzer Carl Czerny (Wien 1832) als Darstellung eines Dramas gesehen, das ein Grundthema (im Sinne eines inhaltlichen *Sujets*) abwandelte, also als "Thema der musikalischen Rede" behandelte; der 1. Teil war hier die "Exposition der Vorgeschichte", im 2. Teil (später "Durchführung" plus "Reprise") ereigneten sich gemäß der Dramentheorie die "Schürzung des Knotens" (die "Intrige") und seine "Auflösung". –

Und dieses eine Thema erhielt nun "passende Nebensätze", durchlief Argumentationen, Beweisführungen, "Erregungen von Gefühlswirkungen" und "Überredungen", immer aber blieb seine Grundsubstanz dieselbe – auch eine eventuelle "Widerlegung" bediente sich dieser, so dass letzten Endes die gesamte motivische Arbeit auf demselben Material basierte; ein wirklich selbständiges "Seitenthema" war nicht vorgesehen, sondern konnte höchstens aus einer besonders krassen "Widerlegung" (rhetorisch: *refutatio*) entstehen, ohne den Motivzusammenhang aufzugeben.“

Das erklärt auch die „Monothematik“ bei Haydn, die der Sonatensatzform scheinbar widerspricht: das sog. Seitenthema sollte laut Definition einen starken Kontrast zum Hauptthema bilden – bei Haydn ist es aber oft das gleiche Material in variiertem Gestalt. Das entspricht aber genau dem rhetorischen Prinzip der Abhandlung *eines* Themas.

Die Rhetorik lieferte also den formalen Unterbau und damit den nötigen Zusammenhang für die dramatische Diskontinuität.

Damit war eine „neue“ Form geschaffen, die die gegensätzlichen ästhetischen Prämissen miteinander verband und ausbalancierte - und damit im wahrsten Sinne des Wortes „klassisch“ (vorbildhaft, mustergültig) wurde.

An dieser Leistung war Haydn als erster der drei großen „Wiener Klassiker“ entscheidend beteiligt.

Das Einzigartige und Besondere an Haydn ist aber, wie schon gesagt, sein spezieller Umgang mit dem thematischen Material, die ihren Ursprung hat im

„wissenschaftlichen Forschungsdrang der Aufklärung“.

Aufklärung zu Haydns Zeit bedeutet auch die Entstehung der Wissenschaften im heutigen Sinne. Als Beispiel sei die Alchemie genannt: sie bildete bekanntlich die Vorstufe zur heutigen Chemie.

Bei August Siegfried von Goué liest man in seinem Buch: „Ueber das Ganze der Maurerei“, 1782:

„Das muss du wissen, dass in Wien darauf gesehen wird, ob man von der Chemie (gem. ist Alchemie) zu reden weiß. Jeder Mensch von gutem Tone hat sein Laboratorium und seine alchemistische Bibliothek.“

Der „wissenschaftlichen Forschungsdrang“ entsprach dem Zeitgeist und es gehörte offensichtlich zum „guten Ton“, von seinen Erkenntnissen Bescheid zu wissen.¹

Alchemisten befassten sich, im Gegensatz zu gelegentlichen Falschangaben, nur allegorisch mit der Herstellung lebender Kunstwesen. Mit dem Homunculus ist also nicht die tatsächliche Erschaffung eines künstlichen Wesens gemeint, sondern nur ein chemisches Reaktionsergebnis *bildhaft* erklärt.

Die Alchemisten waren der Meinung, chemische Elemente könnten ineinander umgewandelt (transmutiert) werden. Man war allgemein überzeugt, alle Stoffe seien nicht nur aus Eigenschaften, sondern auch aus Prinzipien aufgebaut. So war es theoretisch möglich, einen beliebigen Stoff mit den edlen Prinzipien von Gold oder Silber neu zu gestalten. Das war dann möglich, wenn man zuvor dem unedlen Stoff alle unedlen Prinzipien abgenommen hatte (Abstraktion) und ihn damit *empfänglich für neue Prinzipien* (neue Kombinationen) gemacht hatte.

Die eigenschaftslose "prima materia" und die auf sie übertragbaren und universell anwendbaren Prinzipien, auch oft "quinta essentia" genannt, waren das eigentliche Forschungsgebiet der Alchemisten.

Haydns Methode der motivischen Arbeit ist gespeist vom wissenschaftlichen Forschungsdrang seiner Zeit und sein Umgang mit dem musikalischen Material entspricht weitgehend dem beschriebenen chemischen Verfahren - sein Experimentierfeld bildete die Kammermusik, sie war quasi sein Laboratorium.

¹ Ignaz v. Born, einer der ersten Wissenschaftler im heutigen Sinne, hinterließ einen Schuldenberg von 200.000 Gulden (fast 3 Mio. Euro), die er für alchemistische Versuche verbraucht hatte!

Diese Methode des Herauslösen der Motive aus dem melodischen Kontext und ihre Verwertung für dramatische Darstellung, neue Kombinationen oder „Veredelung“ ist gleichsam eine „naturwissenschaftliche“ im modernen Sinne und führt in Folge zur „Abstraktion“ auch auf musikalischem Gebiet - und das macht diese Methode wegweisend für die Moderne.

Wie sieht diese Abstraktion und ihre Verwertung nun konkret bei Haydn aus? Ich möchte das an Beispielen aus dem ersten Satz des Trios in C-Dur, Hob. XV/27 veranschaulichen:

The image shows a page of musical notation for the first movement of Haydn's Trio in C major, Hob. XV/27. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in 3/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the first two staves with dynamics 'f' and 'p'. The second system shows the next two staves, with dynamics 'f', 'p', and 'tenuto'.

Der Vorhalt, der sowohl das Ende des Vordersatzes wie des Nachsatzes des Hauptthemas bildet, wird abgespaltet und mit der rhetorischen Figur „Polysyndeton“ hervorgehoben

The image shows a page of musical notation for the first movement of Haydn's Trio in C major, Hob. XV/27. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in 3/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the first two staves with dynamics 'p' and '[p]'. The second system shows the next two staves, with dynamics 'p', 'tenuto', '[f]', and 'fz'.

und mündet in die doppelt augmentierte Darstellung unter der Fermate:



In der Durchführung wird dieser Vorhalt bis zum musikalischen „Atom“ isoliert (letzter Takt des Notenbeispiels) – die Musik zerfällt gleichsam:

A musical score for measures 44 to 48. Measure 44 starts with a treble clef staff containing a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include [p] and [f]. Measure 45 continues the melodic lines. Measure 46 shows a piano (p) section with a complex texture of eighth and sixteenth notes. Measure 47 shows a forte (f) section with a similar texture. Measure 48 concludes with a piano (p) section, featuring a final cadence with a fermata over the final notes.

Aber nicht nur zur Abspaltung, Annihilation und neuerlicher Synthese verwendet Haydn die motivische Arbeit, sondern auch neue Gedanken werden motivisch vorbereitet und erscheinen somit im wahrsten Sinne des Wortes „motiviert“!

Die unscheinbaren Triolen-Sechzehntel, die im Hauptthema in der Violine in T. 6 (siehe Notenbeispiel weiter oben) erscheinen, bilden den Nachsatz des Seitenthemas und treiben die weitere Entwicklung voran:

The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is the violin part, starting with a triplet of sixteenth notes marked with a '3' above them. The second staff is the viola part, the third is the cello part, and the fourth is the bass part. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The triplet motif is a key element of the composition.

Diese Methode schafft Zusammenhang auch innerhalb einer wechselhaften, dramatischen Darstellung. Neue Gedanken werden motivisch vorbereitet und, da sie als Ergebnis einer Entwicklung aus bereits Gehörtem erscheinen, empfindet man sie als - *logisch*.

Weiterentwickelt und regelrecht „populär“ wurde diese Methode durch Beethovens Art der Anwendung, was folgendes Beispiel belegen möge:

Am Ende der Durchführung des ersten Satzes der Sonate op. 90 demonstriert er den motivischen Zusammenhang zwischen der motorischen Figur als Ergebnis der dramatischen Zuspitzung und dem Kopf des Hauptthemas und leitet damit gleichzeitig zur Reprise über:

The image displays a musical score for a piano piece, likely by Haydn, spanning measures 125 to 145. The score is written in G major and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including rapid sixteenth-note passages and dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, and *cresc.* The piece concludes with a final chord in measure 145.

Dass Haydn diese Art der Komposition für sein Op. 33 als „gantz neu und besonders“ beschreibt ist ein Hinweis darauf, dass er diese Methode nun *bewusst und konsequent* anwendet und das wäre somit (nach Stendhal) auch die „Regel, die er für sich aufgestellt hatte“ – sein „Geheimnis“.

Wie modern diese Methoden des „Gedankenentwickeln aus einem Thema“ ist, also einerseits die Abspaltung und Weiterentwicklung als auch die motivische Einführung von etwas Neuem, möchte ich an einem Beispiel aus der Literatur demonstrieren.

Wir begehen heuer auch den 20. Todestag von Thomas Bernhard, und ich werde Ihnen jetzt den Anfang von seinem Text „Gehen“ (1971) vorlesen:

Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gut, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist. Während wir am Mittwoch immer in die eine (in die östliche) Richtung gehen, gehen wir am Montag in die westliche, auffallenderweise gehen wir am Montag viel schneller als am Mittwoch, wahrscheinlich, denke ich, ist Oehler mit Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am Montag viel schneller geht. Aus Gewohnheit gehe ich, sehen Sie, sagt Oehler, am Montag viel schneller als am Mittwoch, weil ich mit Karrer (also am Montag) immer viel schneller gegangen bin als mit Ihnen (am Mittwoch). Weil Sie, nachdem Karrer verrückt geworden ist, nicht mehr nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen, brauche ich meine Gewohnheit, am Montag und am Mittwoch zu gehen, nicht zu ändern, sagt Oehler, freilich haben Sie, weil Sie jetzt Mittwoch und Montag mit mir gehen, Ihre Gewohnheit sehr wohl verändern müssen und zwar in für Sie wahrscheinlich unglaublicher Weise verändern müssen, sagt Oehler.

Der „kompositorische“ Zusammenhang mit der oben erläuterten Methode ist evident:

Alles kreist in diesem Text um *ein* Thema (das „Gehen“, wie der Titel schon sagt), neue Gedanken werden durch ein Stichwort eingeführt und weiterentwickelt.

In musikalischer Terminologie bedeutet das:

Die „Motive“ des „Hauptthemas“ sind: das Wort „gehen“, die Eigennamen der Protagonisten und die Wochentage Montag und Mittwoch. Sie erscheinen immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen und Kombinationen.

Das entspricht der Abspaltung und Entwicklung der motivischen Arbeit.

Neu eingeführt und dann entwickelt und kombiniert werden „Motive“ wie: „verrückt“, „schneller“ und „Gewohnheit ändern“. Das entspricht der motivischen Einführung neuer Gedanken bei Haydn.

Der Unterschied bei Bernhard ist die vorherrschende Kontinuität des Textes, wodurch seine „Kompositionen“ formal den Idealen der Barockmusik näher stehen.

Dass diese Methode der motivischen Abspaltung und Kombination auch für Neue Musik relevant ist, möchte ich an meinem Stück „mutation“ aus dem Jahre 2004 zeigen, das Sie gleich im Anschluss hören werden:

"mutation"
für das Haydn-Trio Eisenstadt

Joseph Haydn (1755-60)
Tibor Nemeth (2004)

Allegro (♩=120)

Violine

Violoncello

Klavier

5

10

Der Beginn des Stückes zitiert Haydns Finalsatz seines Trios Hob. XV/35 wörtlich bis zur Schlussgruppe der Exposition. Danach beginnt die Veränderung („mutation“): eine durchführungsartigen Verarbeitung der ersten fünf Töne des Kopfmotivs nach dem Muster der motivischen Arbeit, wie sie Haydn angewendet hat.

Das durch Abspaltung gewonnene „Urmotiv“:



Verarbeitung nach dem Color / Talea – Prinzip im Kanon:

Ostinato im Klavier, Augmentation in Engführung in Violine und Cello:

Umkehrung von Ostinato und augmentierter Engführung:

Intervalle in Streichern augmentiert, Motiv im Klavier doppelt augmentiert:

„durchbrochene Arbeit“ in einfacher und doppelter Augmentation:

Als „Peroratio“ fungieren die „nackte“ Darstellung des Materials (pizz. in den Streichern) und die unerwartete Rückkehr zur Originalvorlage als Schlussakkord:

Damit ist das Prinzip der Abstraktion (also des Abziehens des Unwesentlichen bis zu den „atomaren“ Grundlage) und die verschiedenen Möglichkeiten der Kombination und Verarbeitung derselben, wie es bei Haydn vorgebildet erscheint, konsequent weiter getrieben.

Bevor wir uns nun diesen Satz von Haydn und meine „mutation“ anhören, möchte ich Ihnen noch Parallelen dieses Umgangs mit dem Material in der Bildenden Kunst zeigen:

William Turner (1775 – 1851)

„*Snowstorm*“ (1842): Abstraktion – abziehen des Unwesentlichen: das „Wesen“ des Sturmes ist *nicht* das rudimentär erkennbare Schiff und die Wellen, sondern Farbe und Bewegung.

„*Light and Color*“ (1843): Wissenschaftlicher Einfluss auf die künstlerische Darstellung – Goethes Farbenlehre bildet die ideelle Grundlage für dieses Gemälde.

Damit wird William Turner zum Vorläufer des Impressionismus.

Vassily Kandinsky (1866 – 1944)

Der „Erfinder“ der abstrakten Malerei:

„*Konzert*“ (1911): Abstraktion auf das Wesentliche, der Flügel und das Publikum sind nur noch rudimentär vorhanden.

„*Einige Kreise*“ (1926): Motivische Arbeit – ein und dasselbe Motiv (Kreis) in verschiedenen Kombinationen. Das entspricht technisch dem selben Verfahren wie ich es in meiner „mutation“ angewendet habe.

Noch ein Hinweis auf Parallelen wissenschaftlicher Erkenntnisse des 20. Jhdts. sei erlaubt:

Im Zusammenhang mit der „Chaostheorie“ sind die sog. „**Fraktale**“ populär geworden aufgrund ihrer ästhetischen Qualitäten. Sie stellen Grundprinzipien organischer Strukturen dar, wie z. B. das der „**Selbstähnlichkeit**“.

Unschwer zu erkennen, dass das mit motivischer Arbeit und der Schöpfung verschiedener Formen und Gestalten aus einem Motiv korreliert.

Hier sehen wir den Beginn eines Sonetts des *Haydnfans* **Goethe** verwirklicht:

„Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen und haben sich, eh’ man es denkt, gefunden“.

Das „gantz neu Besondere“ an Haydn ist genau diese Methode der Abstraktion des musikalischen Materials bis auf seine „atomaren“ Bestandteile, und der damit verbundenen Möglichkeit, durch Kombination *Neues* aus vorhandenem Material zu schaffen, bzw. neue Gedanken durch motivische Einführung vorzubereiten.

Das Besondere dieser Methode ist, dass sie

- 1) ein hohes *dramatisches* Potential hat
- 2) einen größtmöglichen *Zusammenhang* der Struktur schafft und damit
- 3) **erstmal eine *musikimmanente Logik* generiert!**

Von Beethoven übernommen, weiterentwickelt und höchst effektiv genutzt (am Beginn der fünften Symphonie stehen überhaupt erstmals die bloßen atomaren Bestandteile des ganzen Werkes!) wird es auch zum zentralen Verfahren bei Brahms; und Hanslick ist es dann, der Musik mit dieser zugrunde liegenden, rein musikalischen zwingenden Logik als „absolute Musik“ bezeichnet.

Haydn war es, der aus dem Geiste der Aufklärung die Grundlage für diese neue Grammatik der musikalischen Sprache gefunden hat – einer Sprache, die man deshalb auch heute noch **„durch die ganze Welt versteht“**.

Eisenstadt 2009