

Literaturauswahl

G. Becking, „Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema“, Lpz. 1921; F. Blume, „Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften“, Kassel usw. 1963, 526 ff.; G. Feder, „Haydns Paukenschlag und andere Überraschungen“, ÖMZ 21, 1966; ders., „Eine Methode der Stiluntersuchung, demonstriert an Haydns Werken“, Kgr.-Ber. Leipzig 1966, und ÖMZ 24, 1969; Th. von Frimmel, „Beethoven-Handbuch“, Lpz. 1926; H. Gal, „Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven“, StMw 4, 1916; G. Grove, „Beethoven and His Nine Symphonies“, London² 1896; Th. Helm, „Beethovens Streichquartette“, Leipzig² 1910; H. Jalowetz, „Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach“, SIMG 12, 1911; H. Kretzschmar, „Führer durch den Konzertsaal, I: Sinfonie und Suite“, Lpz.⁵ 1919; A. B. Marx, „Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen“, Berlin⁵ 1901; K. Nef, „Die neun Sinfonien Beethovens“, Lpz. 1928; C. F. Pohl, „Joseph Haydn“, 2. Bd., Lpz. 1882; R. Rosenberg, „Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens“, Lausanne 1957; A. Sandberger, „Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte II“, München 1924, 154 ff.; H. Schwarting, „Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik“, AfMw 17, 1960; E. Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts 'Winterreise'“, Kgr.-Ber. Leipzig 1966; J. S. Shedlock, „The Pianoforte Sonata. Its Origin and Development“, New York 1964; A. W. Thayer, „Ludwig van Beethovens Leben“. Von H. Deiters neu bearb. u. erg. v. H. Riemann, Lpz. 1917-1923; D. F. Tovey, „Essays in Musical Analysis, I. Symphonies“, London⁹ 1955.

Alfred Mann

HAYDNS KONTRAPUNKTLEHRE UND BEETHOVENS STUDIEN

Es erschien mir als gutes Omen für das gegenwärtige Referat, daß der mir vorge-schlagene Titel zweiteilig gefaßt war. Beschäftigt man sich einmal eingehender mit beiden Komponenten der historischen Unterrichtssituation, die Haydn und Beethoven 1792-93 verband, so tauchen sogleich neue Gesichtspunkte für ihre Beurteilung auf. Daß diese Beurteilung bisher negativ war, bleibt verständlich. Die ungünstigen Bedingungen, unter denen Lehrer und Schüler die Arbeit aufnahmen, waren schon mit unbewußter Schärfe in den Bonner Abschiedsworten des Grafen Waldstein umrissen: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen“. Beethovens Wahl war erst in zweiter Linie auf Haydn gefallen, und es stellte sich heraus, daß gerade des Schülers Fleiß das unmittelbare Verständnis mit dem älteren Meister trüben mußte. War also bald ein zweiter Lehrer vonnöten - neben Haydn, und ohne dessen Wissen, Johann Schenk - und bald darauf zwei weitere - Albrechts-berger und Salieri -, um Beethovens Fleiß Genüge zu tun, so erwies sich dennoch der von Haydn eingeschlagene Weg als entscheidend für Beethovens Ausbildung. Dieser Weg läßt sich zunächst einfach verfolgen. Haydns Unterricht hatte das System der Kontrapunktgattungen zur Basis, das im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelt worden war und im „Gradus ad Parnassum“ von Johann Josef Fux seine klassische Darstellung gefunden hatte. Schenk, der unter Anleitung des Fuxschülers Georg Christoph Wagensell die Kontrapunktaufgaben des „Gradus ad Parnassum“ absolviert hatte, fand auf den ersten Blick Fehler in den Beethovenschen Übungen. In gewisser Weise wiederholte sich dieser Prozeß, als Gustav Nottebohm achtzig

Jahre später die Übungen Beethovens durchsah. Doch gerade das mühelose Anstreichen der Fehler macht Nottebohms Deutung dieser Übungen fragwürdig. Nottebohm war die Aufgabe zugefallen, an den Beethovenschen Studiennachlaß als Wissenschaftler heranzutreten, der einen verworrenen Handschriftenbestand zu sichten hatte. Andererseits musterte er - selbst als Schüler Simon Sechters aus der Schule Albrechtsbergers hervorgegangen - den Ertrag seiner Untersuchungen vom Standpunkt des Kontrapunktlehrers seiner Zeit. Wir müssen somit zwei Arbeitsergebnisse Nottebohms getrennt betrachten. Das erste erschien als abschließender Beitrag zu Nottebohms „Beethoveniana“ (1872). Das zweite erschien ein Jahr später als erster Band einer Monographie, die Beethovens Studien als Lernender und Lehrender behandeln sollte („Beethovens Studien“), deren zweiter Band aber nicht zur Veröffentlichung gelangte.

Den Beginn dieser Arbeiten bildete eine Überprüfung des gesamten Materials, das als „Contrapunktische Aufsätze. 5 Pakete“ von Beethovens Verleger Tobias Haslinger 1827 aus dem Nachlaß des Komponisten erworben und dem Albrechtsbergerschüler Ignaz Ritter von Seyfried zur Edition übergeben worden war. Im Verlaufe seiner Untersuchungen vollzog Nottebohm eine klare Trennung der verschiedenen Bestandteile, aus denen sich diese Schriften zusammensetzten und die Seyfried in seiner 1832 erschienen Ausgabe in freier Bearbeitung sämtlich als Studien des „herrlichen Kunstbruders“ bei Albrechtsberger ausgegeben hatte. Die in Nottebohms „Beethoveniana“ enthaltene Analyse legt überzeugend dar, dass Seyfrieds Buch dem Leser „kein authentisches, auch kein untergeschobenes, sondern ein gefälschtes Werk“ unterbreitete. Sie ist ein polemisches und philologisches Meisterstück, und alle neuen Betrachtungen werden von dieser Arbeit Nottebohms ausgehen müssen.

In Nottebohms zweiter Veröffentlichung, „Beethovens Studien“, handelte es sich nicht mehr um die Identifizierung und Beschreibung, sondern um die Darstellung und Kommentierung des Beethovenschen Studienmaterials, und die Problematik dieser Arbeit kündigt sich schon auf der ersten Vorwortseite an. Beethovens Studien bei Haydn sind anhand einer Auswahl von 48 der 245 erhaltenen Übungen einer kritischen Durchsicht unterworfen, aus der Nottebohm folgert, daß „Haydn kein systematischer, kein gründlicher und kein genauer Lehrer“ war.

Zweifellos liegen für Nottebohms Urteil triftige Gründe vor - denn Haydn ließ offenbare Versehen in Beispielen, die er an anderer Stelle korrigiert hatte, unberücksichtigt. Sobald wir uns jedoch weiteren Teilen des Manuskriptes zuwenden, erscheint Haydns Korrektur in einem anderen Lichte.

Das uns erhaltene Autograph der Kontrapunktstudien Beethovens bei Haydn, in seiner Originalform noch nicht veröffentlicht, befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Es besteht aus 54 Seiten, die 23.5 x 31.3 cm im Querformat messen und je 16 Systeme enthalten. An Nadelstichen am Rand ist zu erkennen, daß die Blätter früher zusammengenäht waren. Eine Paginierung wurde erst von Dr. Hedwig Krauss vorgenommen, in deren Obhut das Archiv 1929 nach dem Tode von Eusebius Mandyczewski übergang.

Schon der Titel „Übungen im Kontrapunkt“, in seiner für Beethoven ungewöhnlich sorgfältigen Ausführung auf einer gesonderten Seite, erweckt den Eindruck einer Reinschrift, und die planmäßige Gruppierung sämtlicher Beispiele - im allgemeinen für jede Kirchentonalart je 2 im zweistimmigen Kontrapunkt, je 3 im dreistimmigen Kontrapunkt und je 4 im vierstimmigen Kontrapunkt - läßt darauf schließen, daß das Manuskript einen kopierten Auszug darstellt, der nicht mehr einer detaillierten, sondern lediglich einer summarischen Durchsicht unterworfen wurde.

Daß wir es mit einer Abschrift zu tun haben, erweist sich schließlich an einem durch-

gestrichenen Beispiel, in dem Beethoven eine kontrapunktierende Oberstimme in halben Noten augenscheinlich zuerst ausschrieb, dann aber bei der Eintragung des cantus firmus im zweiten System entdeckte, daß er einen Takt ausgelassen hatte. Der cantus firmus bricht nach der vierten Note ab, und das Beispiel erscheint vollständig mit verbesserter Oberstimme auf der folgenden Seite. Ähnlich weisen verschiedene Eintragungen Haydns, die Nottebohm unberücksichtigt gelassen hat, auf Abschreibefehler Beethovens - so falsche Noten im cantus firmus, die Haydn durch Buchstaben über dem System berichtigt, und ein fälschlich eingetragener Tenorschlüssel, den Haydn zu einem Altschlüssel verbessert, sowie ein fälschlich eingetragener Altschlüssel, den Haydn zu einem Tenorschlüssel verbessert.

In den letzteren beiden Fällen handelt es sich um Fehler, die durch ungewöhnliche Stimmkombinationen entstanden waren. Haydn scheint dieser Frage besondere Beachtung geschenkt zu haben. In einem vierstimmigen Satz, in dem Beethoven die beiden oberen Stimmen im Altschlüssel notiert, den zweiten Alt aber sowohl am Anfang wie am Ende des Beispiels unter den Tenor führt, trägt Haydn ein N. B. am Rande ein. Mit gleicher Sorgfalt hatte sich Mozart dieser besonderen Frage in den Attwood-Studien angenommen, und bei genauerer Betrachtung der Haydnschen Anweisungen finden sich weitere Parallelen mit der Lehrtätigkeit Mozarts.

Die Art dieser geringfügigen Änderungen ist auch für die wichtigeren Verbesserungen Haydns bezeichnend. Seine Aufmerksamkeit konzentriert sich auf bestimmte Fragen, und diese behandelte er, entgegen Nottebohms Behauptung, durchaus konsequent. Mit welcher Gewissenhaftigkeit er ein einzelnes Problem verfolgen konnte, zeigt sich an einer Fülle von Bleistifteintragungen, mit denen er sämtliche auf einer einzigen Seite (Seite 45) vorkommenden ungeschickten Vorhaltsauflösungen anmerkte bzw. verbesserte.

Als besonderes Beispiel für mangelnde Systematik des Lehrers zitiert Nottebohm eine Korrektur, durch die Haydn verdeckte Quinten in Beethovens Beispiel beseitigt, selbst aber verdeckte Oktaven bewirkt. Hier muß jedoch hinzugefügt werden, daß die verdeckte Parallele bei Beethoven durch Führung der beiden Oberstimmen eines vierstimmigen Satzes entsteht, während sie bei Haydn in die Mittelstimmen verlegt und gleichzeitig eine bessere Verteilung von gerader und Gegenbewegung in der Fortschreibung aller vier Stimmen erzielt wird.

Nottebohm sucht vergebens nach festen Regeln in Haydns Stellungnahme zur Frage verdeckter Parallelengänge. Doch muß er zugeben, daß die Behandlung dieser Frage auch bei Fux nicht auf festen Regeln beruht. Noch mehr beschäftigt ihn der Umstand, daß Haydn von Regeln abweicht, die Fux eindeutig befolgt, und er schließt hieraus, „daß Haydn mit den Forderungen und Eigentümlichkeiten des strengen Satzes nicht völlig vertraut war“.

Haydns Aufzeichnungen zur Kontrapunktlehre liegen - ebenso wie Beethovens Studien - bisher noch nicht in einer vollständigen Wiedergabe vor. Es existieren zwei handschriftliche Quellen, und Nottebohms Folgerung ist umso befremdender, als er mit beiden vertraut war.

Die erste ist Haydns Kommentar zum „Gradus ad Parnassum“. Haydns Handexemplar des Fuxschen Werkes wurde bis 1949 in Eisenstadt verwahrt und dann nach Budapest versandt, wo es bei der Belagerung den Flammen zum Opfer fiel. Haydns Anmerkungen sind jedoch erhalten geblieben, da C. F. Pohl sie schon im Verlaufe der Vorarbeiten zu seiner Haydnbiographie mit äußerster Sorgfalt in ein anderes Exemplar des Werkes übertragen hatte, welches sich jetzt auch im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet. Diese Anmerkungen stellen ein in jeder Beziehung erstaunliches Dokument dar. Sie erstrecken sich über einen Zeitraum von mindestens zwanzig Jahren:

nach Griesingers „Biographischen Notizen über Joseph Haydn“ hatte sich Haydn schon um 1750 intensiv mit dem „Gradus“ beschäftigt, doch können Hinweise auf Kirnberger nicht vor den siebziger Jahren eingetragen worden sein. Lateinisch abgefaßt, wie der Text selbst, vereinigen diese Marginalien Berichtigungen von Wortlaut und Notentext, Ergänzungen, Vergleiche und Literaturhinweise mit Revisionen der Fuxschen Regeln und Umarbeitungen der Fuxschen Beispiele, und sie unterwerfen den Text des Werkes wohl der intensivsten Kritik, die ihm je zuteil geworden ist.

Die zweite Handschrift, schon von Pohl eingehend beschrieben, ist offensichtlich aus dieser ersten hervorgegangen. 1949 aus Esterházy'schem Besitz in die Nationalbibliothek Széchényi in Budapest verlagert, stellt sie eine Zusammenfassung der Fuxschen Kontrapunktlehre unter dem Titel „Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des Kontrapunkts“ dar. Das Elementarbuch wurde von dem Haydn'schüler F. C. Magnus geschrieben und mit dem Datum 1789 versehen. Das Manuskript ist mit kalligraphischer Sorgfalt ausgeführt, bricht jedoch nach 17 Seiten ab, sodaß der größere Teil des säuberlich gebundenen Buches freiblieb. Das Fragment muß nach einer früheren Quelle kopiert worden sein, die entweder von Haydn's eigener Hand stammt oder nach seinem Diktat verfaßt war. Aus verschiedenen offenbaren Fehlern ist ersichtlich, daß Haydn die Magnuskopie nicht redigiert hatte.

Als Seyfried sich mit Beethovens Manuskripten befaßte, muß sich unter diesen eine Abschrift des Elementarbuches befunden haben, die auf dieselbe Quelle wie die Magnuskopie zurückging, denn wesentliche Teile dieses Textes erscheinen in Seyfried's Ausgabe. Zu Nottebohm's Zeit war die Elementarbuchabschrift aus Beethovens Besitz verlorengegangen. Doch stand ihm eine weitere Abschrift zur Verfügung, die ihrerseits seitdem verschollen ist. Die Situation ist dadurch erschwert, daß Nottebohm in seinem Bericht über Beethovens Studien hier gänzlich auf eine wissenschaftliche genaue Wiedergabe verzichtete und den Text des Elementarbuches, wie er schreibt, „mit Übergang einiger überflüssiger Stellen und ohne den Wortlaut zu berücksichtigen“ vorlegte. Er verwendete hierzu zwei Quellen von denen er eine als unvollständig, die andere als unzuverlässig bezeichnete, dabei aber weder die eine noch die andere identifizierte.

Das unvollständige Manuskript ist die Magnuskopie, wie durch die Besprechung in Pohls Haydnbiographie bestätigt wird. Das von Nottebohm als unzuverlässig beschriebene Manuskript ist sonst nirgends erwähnt worden. Doch deuten Teile seines Inhalts, die sich aus Nottebohm's Wiedergabe entnehmen lassen, auf eine Verbindung mit Beethovens späterer Arbeit hin, auf die wir am Schluß zurückkommen müssen. Obwohl die fragmentarische Magnuskopie nur Andeutungen zu Haydn's Unterrichtsmethode vermitteln kann, ist sein Plan für diesen Leitfaden doch aus dem vorhandenen Text ohne weiteres erkennbar. Haydn war daran gelegen, den Fuxschen Text knapp zusammenzufassen, aber auch zugleich zu ergänzen. Wie in seinem „Gradus“-Kommentar ging es ihm hier um eine präzise und in ihren einzelnen Punkten stets vollständige Fassung, aber auch darum, die Fuxsche Lehre über den Stand ihrer eigenen Zeit hinaus zu entwickeln. Diese Stellung Haydn's zu Fux entspricht Fuxens eigener Stellung zu Palestrina. Wie Fux sich im Text des „Gradus“ vergleichend auf Berardi und Bononcini bezog, so bezieht sich Haydn vergleichend auf Kirnberger und Mattheson, und zu dieser historisch-kritischen Haltung in Fragen der Musiktheorie, die im Gegensatz zu der methodisch orientierten Albrechtsbergers steht, bekannte sich letzten Endes auch Beethoven.

Beethoven war verschiedentlich, u. a. vom Grafen Rasumowsky, um Kompositionsunterricht ersucht worden und hatte sich in jedem Fall geweigert. Erst beim Erzherzog Rudolf, seinem besonderen Gönner, machte er eine Ausnahme, und offenbar für ihn

legte Beethoven 1809, im Sterbejahr Haydns, eine ausführliche Sammlung von „Materialien zum Generalbaß“ und „Materialien zum Kontrapunkt“ an (mit Beethovens Studien im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien verwahrt).

Die „Materialien zum Kontrapunkt“ stellen, um es kurz zusammenzufassen, eine erweiterte Nachformung der beiden Haydn'schen Dokumente zur Kontrapunktlehre dar. Dem Elementarbuch entspricht eine „Einleitung zur Fux'schen Lehre vom Kontrapunkt“, ein Auszug des „Gradus“-Texts mit gelegentlichen Bemerkungen Beethovens und Zusätzen aus anderen theoretischen Quellen. Diese Einleitung überschneidet sich in Beethovens Manuskript mit weiteren Auszügen aus dem „Gradus“, die über das Kontrapunktstudium hinausgehen und im ganzen gesehen ein Gegenstück zu Haydns kommentiertem Gradusexemplar bilden.

Beethovens Manuskript enthält allerdings eine wesentlich größere Auswahl zusätzlichen Materials als Haydns Aufzeichnungen. Schon die ersten Sätze der Beethovenschen Einleitung gehen z. T. auf die Schriften D. G. Türks und Ph. E. Bachs zurück, die Haydn im „Gradus“-Kommentar und in der Magnuskopie des Elementarbuchs nicht zitiert hatte. Dieselben Entlehnungen erscheinen aber in Nottebohm's Wiedergabe des Elementarbuchtextes. Die oben erwähnte verschollene Quelle, die Nottebohm neben der Magnuskopie für diese Wiedergabe benutzte, mag also Beethovens Fassung eines neuen Elementarbuchs, ein Entwurf für seine Einleitung gewesen sein.

Vergleicht man Haydn und Beethovens Aufzeichnungen zur Kontrapunktlehre, so erweist sich nicht nur Beethovens Auswahl des Materials als reicher, sondern auch seine Beurteilung dieses Materials als strenger. So schließt sich Haydn z. B. Fux in der Behandlung von Betonungsparallelen beim Satz von zwei Noten gegen eine an, indem er lediglich zu den von Fux als „bene“ und „male“ bezeichneten Beispielen ein drittes mit der Beischrift „Leidlicher“ hinzufügt. Beethoven dagegen bemerkt zu Fuxens Erklärung, man könne die Parallelenwirkung durch den Sprung einer Quarte, Quinte oder Sexte als aufgehoben ansehen: „ich nicht“; und bei der Frage von verdeckten Parallelen in den Außenstimmen ist Beethovens Kommentar noch schärfer gefaßt. Fux erörtert diese Frage anhand eines vierstimmigen Beispiels, in dem zwei Fälle verdeckter Quintparallelen vorkommen - der erste zwischen einer Innenstimme und einer Außenstimme und der zweite zwischen den Außenstimmen; beide bezeichnet er als annehmbar. Haydn fügt in seinem Kommentar beim zweiten Fall „Male juxta alias authores“ hinzu und ändert die Stimmführung durch eine Oktavversetzung; Beethoven schreibt: „Das letztere würde jedoch für mein Ohr nie zu entschuldigen sein“.

Diese kompromißlose Logik des Satzes ist der Logik Beethovenscher Formgestaltung vergleichbar und bezeichnend für den Beethovenschen Geist überhaupt. Daß sie aus dem „unermüdlichen Fleiß“ theoretischer Studien hervorgegangen ist, der den reifen Beethoven wieder auf Haydn's Kontrapunktunterweisung zurückführen sollten, ist umso erstaunlicher, als sich mit Beethovens leidenschaftlichem Interesse an theoretischen Problemen stets Ungeduld verbunden haben muß. In den Aufzeichnungen für Erzherzog Rudolf fügt er bei einer Frage zur Generalbaßbezeichnung die Bemerkung ein, die Seyfrieds Ausgabe im Faksimile beigegeben ist:

„Lieben Freunde ich gab mir die Mühe bloss hiermit, um recht beziffern zu können, und dereinst andere anzuführen. Was Fehler angeht, so brauchte ich wegen mir selbst beinahe dieses nie zu lernen, ich hatte von Kindheit an ein solches zartes Gefühl, dass ich es ausübte, ohne zu wissen, dass es so sein müsse oder anders sein könne“.