

Tibor Nemeth

Die Sonaten in h-Moll von Franz Liszt und Joseph Haydn – ein Vergleich

„Er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird; tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr.“¹

Schumanns befremdliches Urteil über Haydns Bedeutung könnte möglicherweise auch die Meinung Liszts wiedergeben: wir wissen von seiner Hochachtung vor Mozarts - und insbesondere Beethovens Werk, aber der dritte im Bunde der „Wiener Klassiker“ spielte so gut wie keine Rolle in seinem Leben. Möglicherweise war es der Status des „Papa Haydn“, und die damit einhergehende „mangelnde Leidenschaft“, die weder große Virtuosität noch „faustisches Verlangen kannte“?²

Auf den 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*.“³

Interessant ist in diesem Zusammenhang aber vielmehr die (von mir kursiv hervorgehobene) Stelle im Zitat bzgl. Modernität Haydnscher Musik - denn „modern“ ist nicht eines der ersten Attribute, die einem zu Haydns Werk in den Sinn kommen. Dennoch muss man zustimmen, wenn man an seine technische Vorgehensweise denkt, denn seine originäre Art der thematischen Verarbeitung in den meisten seiner Kompositionen ist, rückblickend gesehen, modern: Die an chemische Prozesse erinnernde Abspaltung und Verbindung kleinster musikalischer Elemente (Motive) und damit verbundene Entwicklungen und Neuschöpfungen sind in dieser Form und Bedeutung neu und Grundlage für Schoenbergs Begriff der „entwickelnden Variation“. Dieses kompositorische „Laboratorium“ ist der moderne Umgang mit dem musikalischen Material, den sich sein Schüler Ludwig van Beethoven ganz zu eigen macht und daraus eine individuelle Sprache entwickelt: viele Komponistengenerationen danach berufen sich deshalb auch auf ihn – und nicht auf Haydn.

Bezüglich „Originalidee und Fremdverwendung“ hat Franz Liszts ein ganz ähnliches Schicksal: manche seiner kompositorischen Neuerungen haben erst durch seinen Schwiegersohn Richard Wagner ihren Weg ins allgemeine musikalische Bewusstsein gefunden, was dieser (im kleinen Kreis) auch immer eingestanden hat.

Zusammenhänge zwischen Haydn und Liszt lassen sich aber auch auf technisch-kompositorischem Gebiet erkennen – mögen ihre Werke in stilistischer und ästhetischer Weise noch so unterschiedlich erscheinen.

Als Beispiel für eine vergleichende Betrachtung mögen die Klaviersonaten in h-Moll der beiden Meister dienen.

¹ Schumann in einer Rezension zu den „Historischen Konzerten“ von Mendelssohn in Leipzig, 1841

² Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 36, 2. November 1841, S.144

³ ursprünglich in einem Brief von Zelter an Goethe vom 27. Mai 1826

Betrachten wir den Finalsatz der h-Moll Sonate von Haydn (Hob. XVI/32), so erkennt man am Hauptthema folgende motivischen Hauptbestandteile: Tonrepetition, *Kyklosis* und fallendes Hexachord (in seiner ersten Erscheinung in T. 2/3 durch die *Kyklosis*-Figuren diminuiert):

Finale
Presto

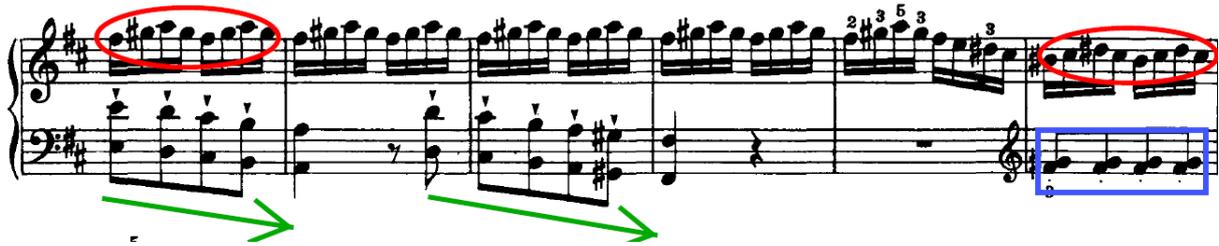
Dass die *Kyklosis* ein eigenständiges, rhetorisches Motiv und keine bloße Diminutionsfigur darstellt, zeigt sich an ihrer weiteren Verarbeitung durch Abspaltung (T. 14 f.):

Der Seitengedanke (T. 38 mit Auftakt) in D-Dur besteht, entsprechend der monothematischen Arbeitstechnik, aus den gleichen drei Elementen (Tonrepetition, *Kyklosis*, Hexachord), aber jetzt so umgeformt, dass auch der Anspruch des Kontrasts gegenüber dem Hauptthema 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 *Polysyndetons*.⁴

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

⁴ unmittelbare Wiederholung eines Motivs auf gleicher Tonstufe als Zeichen besonderer Nachdrücklichkeit



Ein *Polysyndeton* ist hier aber nicht mehr gegeben, da sich die Wiederholungen zu einer Sequenz entwickelt haben. In T. 111 zeigen sich nun auch das Repetitionsmotiv und die diminuierte *Kyklosis* simultan, bilden eine Sequenz, 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 auf der Tonika h-Moll):



Wie unter dem Einfluss der Durchführung zeigt sich das Hexachord nun 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 des ganzen 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:

synopsis

Das fallende Hexachord ist jetzt auch mit den *Kyklosis*-Figuren bis zur Oktav erweitert, da diese ja erst zum neuralgischen Ton *g* führt, der den Basston des alt. Quintsextakkords bildet!

Soviel zur gewohnten, aber dennoch immer wieder zu überraschenden Lösungen findenden monothematischen Arbeitstechnik Haydns. In dieser Sonate lassen sich aber solche Zusammenhänge auch satzübergreifend nachweisen:

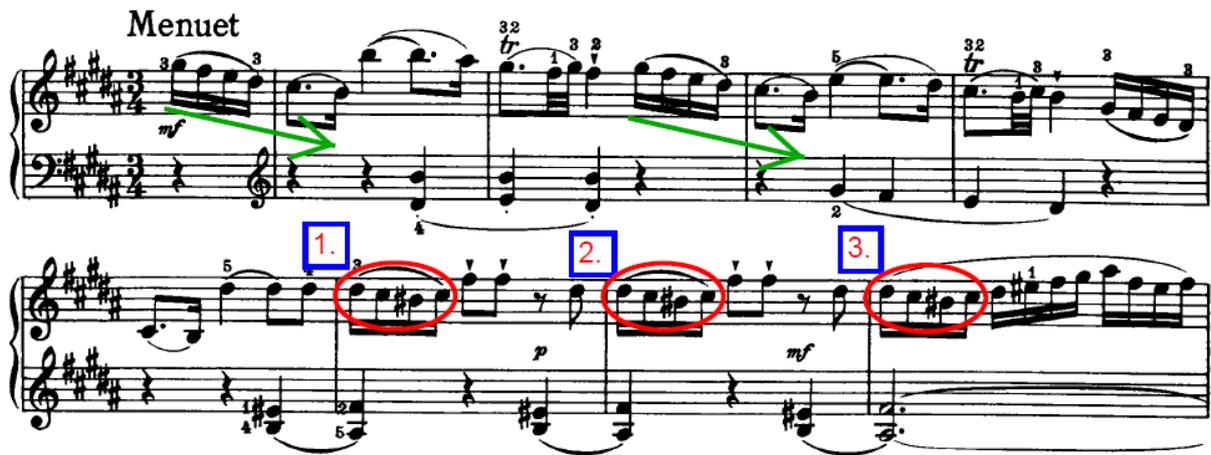
Gleich nach dem fanfarenhaften Beginn des ersten Satzes erscheinen nicht nur die drei Motive signifikant in ihrer Anwendung, sondern auch die rhetorische Figur des *Polysyndetons* dominiert den Nachsatz des Hauptthemas:

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, einem Menuett in H-Dur, ist die motivische Verwandtschaft ebenfalls gegeben:



Ist die Repetition nur rudimentär (T. 5-7) vorhanden, so beherrscht im Vordersatz des Themas das fallende Hexachord und im Nachsatz die *Kyklosis* samt *Polysyndeton* das Geschehen.

Im Trio-Teil dieses Satzes fungiert die diminuierte *Kyklosis*, wie beim Seitengedanken des dritten Satzes, ebenfalls als Hintergrund zum Bass-Solo (T. 31):



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 lange Zeit frühestens Beethoven zugestanden wurde. Auch hier ist Haydn also fortschrittlicher als sein Ruf! Und nach dem anfänglichen Zitat Robert Schumanns über Haydns Bedeutung kann man sich gut vorstellen, dass der Haydnkenner Johannes Brahms über denselben ganz anderer Meinung war: "Ich feiere seit Jahren diese Musik! (...) Das war ein Kerl! Wie miserabel sind wir gegen sowas."⁵

⁵ Richard Heuberger: "Erinnerungen an Johannes Brahms – Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875–1897“, Tutzing 1971, S.94

Im Zuge der industriellen Revolution Ende des 18. Jahrhunderts wurden erste Dampfmühlen in England gebaut und im Laufe des 19. Jahrhunderts löste die Dampfkraft die bisherigen Antriebsarten 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 anwuchs.

Wenn Eduard Hanslick Liszts h-Moll Sonate eine „Genialitätsdampfmühle“ nennt⁶, so hat er damit, was den Vergleich mit der Ausdehnung und Kraft anbelangt, so unrecht nicht: tatsächlich ist dieses Werk ein riesiges Klanggebäude, das 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 und seine ideologische Position gegen die „Neudeutsche Schule“ über eine objektive Beurteilung der kompositorischen und künstlerischen 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 „disparatesten Elemente“ sind in Wirklichkeit auf wenige, in immerwährender Entwicklung befindliche Motive zurückzuführen, was diese Sonate hinsichtlich Ökonomie der Mittel 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“⁷, also um eine „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“ handelt: grosso modo entsprechen Exposition und Reprise den Ecksätzen des Sonatenzyklus, langsamer Satz und Scherzo bilden die kontrastierenden Elemente der Durchführung.⁸

Die Themen stehen alle in mehr oder weniger enger Beziehung zu zwei Elementen, die ich, da es sich um ein melodisches und ein rhythmisches handelt, in Anlehnung an die Methode der isorhythmischen Motette des 14. Jahrhunderts, *Talea* und *Color* bezeichnen möchte.



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:

⁶ E. Hanslick, „Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre (1870-85)

⁷ den Begriff prägte Michael Heinemann in: Liszt Klaviersonate h-Moll. Wilhelm Fink Verlag, München 1993

⁸ Franz Schuberts „Wanderer-Fantasie“ D 760 ist hier bekanntlich Pate gestanden.

Thema 1 "allegro energico"

T.9/120 Vordersatz (VS)

TALEA & COLOR

Nachsatz (NS)

T. 14/16

COLOR K

COLOR U₁

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 2/4 time, starting at measure 9. It contains a melodic line with a bracket labeled 'TALEA & COLOR' under the first four measures. There are two triplet markings ('3') over the eighth notes in measures 10 and 11. The staff ends with 'bzw. b'. The bottom staff is in bass clef, starting at measure 14. It contains a melodic line with a bracket labeled 'COLOR K' over the first four measures and 'COLOR U₁' under the last four measures.

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"

T. 105

TALEA

TALEA dim.

Detailed description: The image shows a single staff in treble clef, 3/2 time, starting at measure 105. It contains a melodic line with a bracket labeled 'TALEA' over the first four measures and 'TALEA dim.' under the last four measures.

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

T. 125

VS dolce con grazia

T. 153

siehe NS Thema 3

NS cantando espressivo

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 3/2 time, starting at measure 125. It contains a melodic line with a fermata over the first measure and a bracket labeled 'VS dolce con grazia' under the first four measures. The bottom staff is in treble clef, 3/2 time, starting at measure 153. It contains a melodic line with a bracket labeled 'siehe NS Thema 3' over the first four measures and 'NS cantando espressivo' under the last four measures.

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"

T. 335

dolce

NS (COLOR K&U)

Detailed description: The image shows a single staff in treble clef, 3/4 time, starting at measure 335. It contains a melodic line with a bracket labeled 'NS (COLOR K&U)' over the last four measures. The word 'dolce' is written below the first measure.

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:

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 des Hauptthemas 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, nichtssagenden Schluss führt, bringt Liszt in der Endfassung eine elegische Coda, die auch dem Thema 3 Raum für eine Reprise bietet. Allerdings ist es mehr als nur das: mit diesem lyrischen Schluss wird das Werk auch seinem poetischen Inhalt gerecht. 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 Akkord überführt, sondern nach H-Dur aufgelöst!

"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:



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 entsprechend 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 Akkord 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) und als Konsequenz des neuerlichen Auftretens des „Gretchen-Themas“ in der Coda, steht symbolisch für die endgültige Erlösung: „das Ewig Weibliche zieht uns hinan!“⁹ Erst und nur durch das „weibliche“ Thema werden die dialektischen Faustmotive beruhigt (Allegro moderato – Abschnitt T. 729) und der endgültig „richtig“ aufgelöste „Liebesakkord“ führt in die sphärischen Schlussakkorde.

Wir konstatieren somit bei Haydn wie bei Liszt dasselbe *monistische* Prinzip: *ein* musikalischer Gedanke (und die damit verbundenen Motive) 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.¹⁰

Diese Technik, die Schoenberg später „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 (um das bekannte Zitat Waldsteins abzuwandeln), ohne es zu ahnen, „Haydns Geist aus Beethovens Händen“.

Tibor Nemeth (erweitert und aktualisiert 2023)

⁹ womit auch gleichsam das Ende von Goethes Faust II. auskomponiert wird.

¹⁰ „Wir schaffen nach der Natur.“ (Bartók nach Lendvai, Ernö: Symmetries of Music, Kodály Institute Kecskemét 1993)