

«Wie schwer es ist, so was auf die Harmonie zu setzen.»

Bemerkungen zu den «Harmoniemusiken» dieser CD

Anton Haefeli

Vielfältig und verwickelt sind die Beziehungen zwischen den vier Werken, die auf dieser CD vorgestellt werden, oszillieren sie doch zwischen Anspruch und Unkompliziertheit, Konzertsaal- und Freiluftmusik, autonomer und Gelegenheitsmusik, Original und Bearbeitung sowie zwischen Anfang (ab Mitte des 18. Jahrhunderts) und vorläufigem Ende (in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) der Kammermusik für Blasinstrumente. Weiter rahmen zwei Oktette zwei Sextette ein, dominierende Besetzungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; zudem wirft je eine Komposition einen Blick auf die frühen Werke des grossen Joseph Haydn und auf die seiner ersten Meisterschaft. Das älteste Stück der CD, Haydns Divertimento F-Dur Hob. II:15 (um 1760), auch unter dem Namen «Feldparthie» bekannt, trägt damit einen ähnlichen Titel wie das jüngste von Johann Nepomuk Hummel («Oktett-Parthia» Es-Dur, 1803). Endlich bestanden zahlreiche persönliche Verbindungen zwischen den drei Tonschöpfern der vorliegenden Einspielung, die auch unter dem etwas weit gefassten Motto «Haydn und seine Schüler» angekündigt werden könnte: Ludwig van Beethoven war in Wien eine Zeit lang Kompositionsschüler Haydns, der ihn daraufhin treffend als «Grossmogul» charakterisierte; Hummel nahm bei Haydn Orgelunterricht und wurde auf dessen Empfehlung hin auch sein Nachfolger als faktischer Kapellmeister in Eisenstadt – nominell blieb es der greise Haydn –, ein Amt, das er aber bald wieder verlor, weil er seine dienstlichen Verpflichtungen nicht erfüllt und angeblich unveröffentlichte Kompositionen Haydns verkauft habe ... (Dass Haydns Symphonie D-Dur Hob. I:70 von dem mit Johann Nepomuk nicht verwandten Johann Julius Hummel erstmals gedruckt und verlegt wurde, ist ein Kuriosum, aber sicher keine beabsichtigte Affiliation der Programmverantwortlichen.)

«Harmoniemusik»

Sicher gehören alle vier Werke besetzungsmässig der sogenannten «Harmoniemusik» oder «Harmonie» an. Der Terminus bezeichnet seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, damit ziemlich genau seit Haydns F-Dur-Divertimento, ein Ensemble von zumeist paarig auftretenden Blasinstrumenten, anfänglich vor allem von Oboen, Hörnern und Fagotten,

aber gelegentlich auch von Klarinetten, Flöten und Englischhörnern sowie eines Kontrabasses oder Kontrafagottes, und die dafür komponierte oder arrangierte Musik. Quintette und Sextette waren bis ungefähr 1780, Oktette danach vorherrschend, ein Werk wie die in jeder Hinsicht einzigartige *gran Partitta* (Serenade B-Dur KV 370a, 1784) für dreizehn Instrumente von Wolfgang Amadé Mozart also die absolute Ausnahme. Erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts kamen allmählich grössere Ensembles auf; damit war aber auch schnell das Ende der kammermusikalischen «Harmoniemusiken» erreicht, die folgerichtig in die Militärmusikkapellen (in der Schweiz auch «Harmonieorchester» genannt!) überführt wurden, wobei es schon im 18. Jahrhundert vielfältige Überschneidungen zwischen der «Harmonie-» und Militärmusik gab.

Für die Entstehung des Namens «Harmoniemusik» selbst scheinen ursprünglich die Hörner mit ihrer «klanglichen Mischfähigkeit mit verschiedenen Holzblasinstrumenten» (Achim Hofer) verantwortlich gewesen zu sein; jedenfalls notierte Hannss Friedrich von Fleming schon 1726 zur Addition von zwei Hörnern zu je zwei Oboen und Fagotten, dass dies «eine recht angenehme Harmonie» verursache. Bald aber kennzeichnete der Begriff keine akustische oder satztechnische Eigenschaft mehr, sondern eine Besetzung; so meinte der 1768/69 in Haydns Wirkungsort Eisenstadt auftauchende Terminus «Feldharmonie» die aus Blasinstrumenten bestehende (und früher so genannte) «Feld Musique» oder «Banda» des Fürsten von Esterházy. Österreich-Ungarn gilt denn auch mit Frankreich und Sachsen zusammen als Geburtsstätte der «Harmoniemusik», und Haydns Divertimentosextette für je zwei Oboen, Hörner und Fagotte «sind erste Beispiele weitgehend anerkannter «Harmoniemusik»» (Hofer).

Soziologisch gesehen gehörte die «Harmoniemusik» zur Aristokratie; berühmte «Harmonie»-Ensembles waren deshalb, oft als Statussymbol, in einem fürstlichen Umfeld angesiedelt, so etwa die virtuose «Kaiserliche Harmonie» von Joseph II. in Wien (sie bestand von 1782 bis 1837) oder die «Harmoniemusiken» derer von Liechtenstein, des Grafen Johann Joseph Philipp Pachta und der schon genannten ungarischen Familie Esterházy (diese unterhielt ihre «Feldharmonie» in Eisenstadt von den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts bis 1813). Mit dem Aufkommen der Bourgeoisie (und ihres öffentlichen Musiklebens) und dem damit zusammenhängenden Verfall der Aristokratie wurde den «Harmonien» der Nährboden entzogen; sie lösten sich deswegen auf oder gingen wie schon angemerkt in den Militärmusiken auf. Allerdings trug zu ihrem Absterben auch der

Wandel des Klangideals im 19. Jahrhundert bei (der wiederum komplex mit dem Siegeszug des bürgerlichen Konzertbetriebs und seiner kontinuierlich wachsenden Orchester verknüpft war), das vom bislang dominierenden Spaltklang mit der Durchhörbarkeit und Bevorzugung der Charakteristika einzelner Instrumente zum Verschmelzungsklang mit der Unterdrückung spezifischer Instrumentalfarben mutierte. Übrigens wurden die neben Mozarts Beiträgen anspruchsvollsten Kompositionen für «Harmoniemusik» von Franz Krommer oder Louis Spohr ausgerechnet am Ende ihrer Existenz geschrieben!

Gattungen, Funktionen und Formen

Gattungsmässig «bedienten» die «Harmonien» verschiedene Genres wie «Notturmo», «Cassation», «Serenade», «Divertimento» und «Parthie» («Parthia», «Partita» usw.), wobei sich diese zum Teil generell eng überlappten (so verwendete Haydn die Namen «Cassation», «Divertimento» und «[Feld-]Parthie» meistens synonym, und die *gran Partitta* – der Titel stammt allerdings nicht von Mozart – ist eine Serenade, wenn auch eine von höchsten Gnaden). Einige der Begriffe wie «Cassation», «Serenade» und «Notturmo» zeigen ihre Zweckbestimmung als Strassen- oder allgemeiner als Freiluftmusik immerhin deutlich, und dafür eigneten sich die «Harmonien» natürlich besonders gut. Ansonsten gehörte zu ihren Pflichten die musikalische Begleitung oder Ausgestaltung von Gastmählern, Festen und anderen repräsentativen Anlässen des Adels. «Dass seit der «Kaiserlichen Harmonie» vor allem Opernbearbeitungen zur Tafelmusik verwendet wurden, demonstriert Mozart in seinem *Don Giovanni*, wo er durchaus realistisch Bläserbearbeitungen von Arien aus drei Opern – darunter [...] aus seinem eigenen *Figaro* – zu Don Giovanni's Mahl erklingen lässt» (Hofer). Und für eine Szene in *Così fan tutte* schuf er gar eine selbständige (und wunderbare!) Serenaden- oder Gartenmusik für Blasinstrumente und verwies damit auf die andere genannte Funktion der «Harmonie» als Freiluftmusik.

Ob «Harmoniemusiken» auch in eigentlichen Konzerten aufgeführt, ja für solche gar komponiert wurden, lässt sich nicht mehr schlüssig beantworten; trotz Mozarts und Krommers hochstehender Kammermusikwerke für Blasinstrumente, die den künstlerischen Level des damaligen Streichquartettschaffens durchaus erreichten, und trotz des Eintrags «Parthia dans un concert» auf dem Autographen von Beethovens Oktett op. 103 war aber wohl die zweckgebundene und unterhaltende Funktion der «Harmoniemusik» als damaliger

Hintergrundmusik üblich. Der den besten Kompositionen eingeschriebene Autonomieanspruch als Kunstmusik, die um ihrer selbst willen gehört werden soll, wurde erst lange nach dem Wirken ihrer Urheber in Konzerten und Einspielungen wie dieser eingelöst.

Ebenso offen wie die Grenzen zwischen den oben aufgezählten Gattungen waren die formalen Festlegungen der einzelnen Werke. Die Zahl der Sätze etwa schwankte im allgemeinen zwischen drei und fünf; die Auswahl der Originalkompositionen auf der vorliegenden CD ist hiefür exemplarisch: Die von Hummel hat drei, die von Beethoven vier und die von Haydn fünf Sätze. Ausgedehntere Werke konnten aber bis sieben und mehr Sätze umfassen. Deren Art nach Tempo und Formtyp war ebenso wenig normiert wie alle genannten Parameter, wenn auch Haydns symmetrische Anlage des Divertimento mit der fünfteiligen Folge Allegro (oder wie im F-Dur-Divertimento Presto) – Minuet I mit Trio I – Adagio – Minuet II mit Trio II – Finale: Presto in unzähligen Stücken seiner Zeit vorkommt.

Bearbeitungen

Der Bedarf nach «Harmoniemusiken» war so gross, dass er mit Originalwerken allein nicht abgedeckt werden konnte. Die Umwandlung von präexistenten Kompositionen in «Harmonien», meistens durch Mitspielende selbst (etwa Johann Nepomuk Went, Josef Triebensee und Wenzel Sedlak), war deshalb allgemein üblich, ja notwendig, und Bearbeitungen machten einen wichtigen Teil des Repertoires der «Harmonien» aus (nach Hofer). Damit war auch Geld zu verdienen (oder zu verlieren!), wie wir aus einem Brief Mozarts an seinen Vater (20. Juli 1782) wissen: «Nun habe ich keine geringe arbeit. – bis Sonntag acht tag muss meine Opera [*Die Entführung aus dem Serail*, deren Uraufführung vier Tage zuvor stattfand!] auf die harmonie [!] gesetzt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon; [...] sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die harmonie zu setzen – dass es den blasinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht.» Wenn also Beat Briner, der zweite Fagottist der «Kammer-Solisten Zug», eine Symphonie Haydns «auf die harmonie» gesetzt hat – und das durchaus so, «dass es den blasinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung [und der Qualität der Musik] verloren geht» –, steht er in jeder Hinsicht in einer grossen Tradition und setzt sie würdig fort.

Zu den Originalwerken

Nachdem wir mit dem Wesen und den Aufgaben der «Harmoniemusik» vertraut sind, müssen zu den drei Originalwerken der CD nicht mehr viele Worte verloren werden, denn sie gehören allesamt zur beschriebenen Gebrauchs- oder Gesellschaftsmusik und stellen keine Ansprüche ans Hören, auch wenn von Haydns Divertimento bis Hummels Oktett (1803) eine zunehmende Differenzierung der Stimmen und Formen zu konstatieren ist. Haydn schreibt höchstens fünfstimmig, weil die beiden Fagotte praktisch identische Stimmen haben; die beiden «Minuets» sind vier- und ihre «Trios» gar dreistimmig, wobei diese damit der Herleitung des Formteils aus der dreistimmigen «barocken» Triosonate Reverenz erweisen. Beethovens Sextett Es-Dur op. 71, dessen Opuszahl eine falsche Entstehungszeit vorgaukelt (es ist bereits 1796 oder früher komponiert, aber erst 1805 öffentlich aufgeführt worden), ist gleichermassen nicht immer sechsstimmig, da Fagotte und Hörner oft in Oktaven geführt werden (sein «Trio» ist übrigens im wesentlichen ebenfalls dreistimmig); zudem ist es wie Haydns Divertimento oberstimmenfixiert. Nur der zweite Satz und dann Hummels Werk insgesamt zeigen eine qualitätsvolle «durchbrochene» Struktur, beteiligen also mehr oder weniger alle Instrumente an melodischen Verläufen. Hummels Oktett ist auch sonst das sicher idomatischste und anregendste unter den drei Stücken und bestätigt damit den festgehaltenen Befund, dass, von Mozart abgesehen, die besten «Harmoniemusiken» am Ende ihrer Existenz geschrieben wurden. (Hummels kompositionsgeschichtliche Leistung beruht allerdings fast ausschliesslich in seinen Klavierwerken.)

Beethovens Sextett ist die längste unter den drei Kompositionen; bereits sein erster Satz übertrifft an Ausdehnung das ganze Divertimento Haydns! Es orientiert sich in Satzzahl und -gestaltung an der «klassischen» Symphonie, das heisst, dass der erste Satz wie auch Hummels Kopfsatz als (überaus deutlich gegliederte) «Sonatenhauptsatzform» gebaut ist, der sogar eine Haydnische «Langsame Einleitung» vorangeht; der zweite steht in einer knapp gefassten dreiteiligen «Adagioform» (die A-Teile werden jeweils von einem schönen Fagottsolo eröffnet) mit längerer «Coda»; der dritte heisst «Menuetto» und ist damit auch als solcher gestaltet («Menuetto» mit zwei Binnenwiederholungen – «Trio» mit ebenfalls zwei Wiederholungen – integrale Wiederholung des «Menuetto»). Das Finale endlich enthüllt seine Formung als «Rondò» ebenfalls bereits in der Überschrift.

Alle drei Werke sind geprägt von Dreiklangsmotivik; sie bestehen fast ausschliesslich aus der Reihung kurzgliedriger zwei- oder viertaktiger Zellen – «die Quadratur der Tonsatzkonstruktion» in früherer Musik, wie Richard Wagner sie ironisch umschrieben hat, wird hier und generell in «Harmoniemusiken» nie durch eine Irregularität «gestört», was allerdings für Haydn, der von allem Anfang an ein «Imprévu»-Komponist war, atypisch ist –; sie sind also vorhersehbar, in jedem Parameter eindeutig und dennoch abwechslungs- und kontrastreich, kurzum: immer auf grösstmögliche Fasslichkeit und Prägnanz ausgerichtet. Sie bieten noch heute ein unbeschwertes und von der Individualität der Blasinstrumente bestimmtes Hörvergnügen, zumal wir sie jetzt wohl ohne Ablenkung durch Essen, Flirten oder Jagd geniessen. Und zweimal werden wir doch mit einer Überraschung belohnt: wenn im «Adagio» von Haydns Divertimento plötzlich die Hörner mit virtuosen Passagen hervortreten (ein Beleg für die Vortrefflichkeit einzelner Musiker in den «Harmonien») oder im Kopfsatz von Hummels Oktett zweimal ein Zweivierteltakt in den sonst vorgeschriebenen Viervierteltakt eingeschoben ist.

Kunstmusik

Beethoven hat sich nachträglich von seinen «Harmoniemusiken» (oder vielleicht eher von den damit verbundenen funktionalen Gattungen) distanziert. Als er im August 1809 das Sextett an Breitkopf & Härtel schickte, bemerkte er nämlich ziemlich abschätzig zu ihm: «Das Sextett ist von meinen früheren Sachen und noch dazu in einer Nacht geschrieben; man kann wirklich nichts anderes dazu sagen, dass es von einem Autor geschrieben ist, der wenigstens einige bessere Werke hervorgebracht – doch für manche Menschen sind d.[er] g.[leichen] Werke die besten.» Die Zeit aristokratischer Gebrauchsmusik neigte sich am Anfang des 19. Jahrhunderts wie gesagt ihrem Ende zu, und Beethoven, der für seine Kompositionen zunehmend ästhetische Autonomie beanspruchte, schämte sich wohl ein wenig für die eigenen Beiträge zu jener Musik. Von den Prämissen der «Harmoniemusik» her betrachtet, erfüllen aber alle drei Werke der CD und damit selbstverständlich auch Beethovens Sextett mit Leichtigkeit die Standards der Gattung, ja übertreffen sie.

Anspruchsvolle autonome Kunstmusik hören wir indes erst in der Bearbeitung von Haydns Symphonie «Nr. 70» in D-Dur, deren Komposition er am 18. Dezember 1779 beendete (vielleicht hat er sie an diesem Tag auch angefangen ...). Hat er das Divertimento am Hofe des Grafen von Morzin geschrieben (in einem Abschnitt von Haydns Leben, über

den wir nicht viel wissen), so die D-Dur-Symphonie im Dienste von Fürst Nikolaus Esterházy; dennoch fehlt ihr wie den meisten anderen seiner mindestens 107 Symphonien jeder beiläufige oder harmlose Beigeschmack, ja sie gehört zu den interessantesten in seinem an originellen Werken ohnehin reichen symphonischen Schaffen. Schon ihre ersten vier Takte sind komplexer als alles in den drei Originalwerken der CD: Erstens gibt es bereits im zweiten Takt eine metrische Verschiebung der Anfangsquarte, was zu einer Irritation in der Wahrnehmung der Taktart des Kopfsatzes (gerad- oder ungeradtaktig?) führt; zweitens stehen die ersten Takte am Anfang einer vierzehntaktigen (!) Phrase; drittens werden von Beginn weg nicht wie in den originalen «Harmonien» kurze Motive aneinandergereiht, sondern alles, auch der «Seitensatz», aus einem einzigen Motiv, der erwähnten fallenden Quarte, entwickelt (sogenannte «Monomotivik», die Haydn mit allergrösster Meisterschaft pflegte).

Obwohl uns schon der Kopfsatz durch seine Qualität und gedankenvolle motivische Arbeit fesselt, gebührt die Krone dieses Werks den beiden hochkomplexen und -kontrapunktischen Sätzen zwei und vier. Das «Andante» in d-Moll mit sordinierten Violinen überschreibt Haydn selbst mit «Specie d'un canone in contrapunto doppio» (die Oberstimme «rutscht» nach acht Takten in die Bassstimme, diese im Gegenzug in die Oberstimme); es ist zudem in der anforderungsreichen und von Haydn mitbegründeten «Doppelvariationsform» gehalten: Zuerst wird das kanonische erste Thema in Moll vorgestellt, dann folgt ein nichtkanonisches zweites Thema in Dur, darauf die erste Variation des Mollthemas, weiter die erste Variation des Durthemas und schliesslich die zweite Variation des verkürzten ersten Themas.

Der «Menuet» bringt etwas Erholung von den Anforderungen des zweiten Satzes; der vierte schraubt sie wieder hoch, nicht aber ohne den aufklärerischen Witz wegzulassen, den Haydn oft in seinen Finali walten lässt und mit dem er unsere Wahrnehmungsautomatismen in Frage stellt. Hier besteht der Witz oder die Falle darin, dass den Anfang und Schluss des Satzes ein simples einstimmiges Klopfmotiv bildet, das durch eine zunächst ebenso simpel scheinende Kadenzformel beantwortet wird, die am Anfang des Satzes aber fünfmal variiert und zunehmend angereichert wird und auch am Schluss des Satzes mit weiteren Überraschungen aufwartet. Dazwischen schlägt der Witz des Beginns in eine ernste, zeitweilig dramatische und abermals komplexe Tripelfuge (Haydn: «a 3 soggetti in contrapunto doppio») um, die gleichzeitig die Kontrapunktkünste des zweiten Satzes

fortführt und das Gewicht des Kopfsatzes aufnimmt, ja steigert. Zudem zeigt Haydn, was er aus einem Quasi-Nichts wie dem banalen Klopfmotiv entwickeln kann, nimmt er es doch als eines der «3 soggetti» und schlägt Funken daraus, die jede Harmlosigkeit vergessen lassen. Um so schockierender der Schluss, wenn es wieder einstimmig erscheint, denn spätestens dann merken wir, dass wir anfänglich nicht im geringsten geahnt haben, welches Potential in diesem Nichts stecken könnte, es aber einen Haydn braucht, um das Harmlose ins Anspruchsvolle zu überführen, und wir deshalb den unentwegt in und mit Tönen denkenden und forschenden Haydn nie unterschätzen dürfen.