

BERICHT
ÜBER DIE INTERNATIONALE
KONFERENZ
ZUM ANDENKEN JOSEPH HAYDENS

BUDAPEST 1959.



AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST



BERICHT ÜBER DIE INTERNATIONALE KONFERENZ
ZUM ANDENKEN JOSEPH HAYDNS

BERICHT
ÜBER DIE INTERNATIONALE
KONFERENZ
ZUM ANDENKEN JOSEPH HAYDNS

VERANSTALTET VON DER UNGARISCHEN AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN

BUDAPEST
17.-22. SEPTEMBER 1959

Herausgegeben von
BENCE SZABOLCSI
und
DÉNES BARTHA



Akadémiai Kiadó, Budapest
Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften
Budapest, 1961

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1961

INHALT

Programm der Budapester Haydn-Konferenz 17—22. September 1959	7
<i>Rusznyák István</i> elnök üdvözlő beszéde az I. nemzetközi zenetudományi konferencia megnyitó ülésén	11
<i>Rusznyák, István</i> : Begrüßungsrede anlässlich der Eröffnung der I. internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz	13
<i>Kodály, Zoltán</i> : Ansprache bei der feierlichen Eröffnung der Budapester Haydn-Konferenz	15
<i>Bartha, Dénes</i> : Haydn als Opernkapellmeister	17
<i>Besseler, Heinrich</i> : Einflüsse der Contratanzmusik auf Joseph Haydn	25
<i>Fellerer, Karl Gustav</i> : Joseph Haydns Messen.....	41
<i>Geiringer, Karl</i> : Sidelights on Haydn's activities in the field of sacred music...	49
<i>Hořejš, Antonín</i> : Haydn mit heutigen Augen gesehen.....	57
<i>Kremtjew, Julij</i> : J. Haydn und die russische Musikkultur	61
<i>Landon, H. C. Robbins</i> : Survey of the Haydn sources in Czechoslovakia.....	69
<i>Lesure, François</i> : Haydn en France.....	79
<i>Liwanowa, Tamara</i> : Ранние отклики на искусство Гайдна в России	85
<i>Liwanowa, Tamara</i> : Der frühzeitige Widerhall der Kunst Haydns in Rußland..	91
<i>Mies, Paul</i> : Joseph Haydns Singkanons und ihre Grundidee.....	93
<i>Molnár, Antal</i> : Der gestaltpsychologische Unterschied zwischen Haydn und Mozart	95
<i>Nys, Carl de</i> : A propos du concerto pour deux cors et orchestre en mi bémol majeur	103
<i>Pošťolka, Milan</i> : Joseph Haydn und Leopold Koželuh.....	109
<i>Schmid, Ernst Fritz</i> : Joseph Haydn und die vokale Zierpraxis seiner Zeit, dargestellt an einer Arie seines Tobias-Oratoriums	117
<i>Seeger, Horst</i> : Zur musikhistorischen Bedeutung Albert Christoph Dies' und seiner Haydn-Biographie von 1810	131
<i>Siegmund-Schultze, Walther</i> : Mozarts »Haydn-Quartette«.....	137

<i>Sychra, Antonin</i> : Über die Bedeutung von Beethovens Skizzen zur IX. Symphonie	147
<i>Szabolcsi, Bence</i> : Haydn und die ungarische Musik	159
<i>Vancea, Zeno</i> : Der Einfluß Haydns auf die rumänischen Komponisten des XIX. Jahrhunderts	177
<i>Gárdonyi, Zoltán</i> : Schlußwort	181
<i>Larsen, Jens Peter</i> : Worte zum Abschied	185

PROGRAMM DER BUDAPESTER HAYDN-KONFERENZ
17—22. September 1959

Donnerstag, 17. September, 1959.

Vormittag, 10,00 Uhr

FEIERLICHE ERÖFFNUNG im großen
Festsaal der Ungarischen Akademie der
Wissenschaften

Begrüßungsrede

Prof. Dr. István Ruzsnyák
Präsident der Ungarischen Akademie
der Wissenschaften

Ansprache

Prof. Dr. Zoltán Kodály

I. SITZUNG

Vorsitz: Prof. Dr. Jens Peter Larsen (Köbenhavn-Lingby)

Vortragende:

H. C. Robbins Landon (Wien):

Survey of the Haydn sources in Czechoslovakia

Prof. Dr. Tamara Liwanowa (Moskva):

Rannie otkliki na iskustvo Gaidna v Rossii

P a u s e

Vorsitz: Prof. Dr. Antonin Sychra (Praha)

Vortragende:

Prof. Dr. Heinrich Bessler (Leipzig):

Einflüsse der Contratanzmusik auf J. Haydn

Dr. Horst Seeger (Berlin):

Zur musikhistorischen Bedeutung A. C. Dies' und seiner Haydn-
Biographie

Nachmittag, 16,00 Uhr

Musikabteilung der National-Bibliothek
Széchényi (Pollack Mihály tér 10.)

Besichtigung der Haydn-Gedenkausstellung

*

Freitag, 18. September, 1959.

Vormittag, 9,30 Uhr

Sitzungssaal der Ungarischen Akademie
der Wissenschaften

II. SITZUNG

Vorsitz: Prof. Dr. Heinrich Bessler (Leipzig)

Vortragende:

Prof. Antal Molnár (Budapest):

Der gestaltpsychologische Unterschied zwischen Haydn und Mozart

Dr. Antonin Hořejš (Praha):

Haydn, mit heutigen Augen gesehen

Prof. Dr. Dénes Bartha (Budapest):

Haydn als Opernkapellmeister

P a u s e

Vorsitz: Prof. Dr. Paul Mies (Köln)

Vortragende:

Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer (Köln):

J. Haydns Messen

Prof. Dr. Antonin Sychra (Praha):

Über die Bedeutung von Beethovens Skizzen zur IX. Symphonie

Prof. Dr. Ernst Fritz Schmid (Augsburg):

J. Haydn und die vokale Zierpraxis seiner Zeit, dargestellt an einer Arie seines Tobias-Oratoriums

Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze (Halle a. d. Saale):

Mozarts »Haydn-Quartette«

Abend, 20,00 Uhr

Großer Konzertsaal der Hochschule für Musik

HAYDNS KAMMERMUSIK

Mitwirkende:

Mihály Bächer (Klavier)

Judit Sándor (Gesang)

Vera Dénes (Vcello)

das Tátrai Streichquartett und

Dénes Kovács (Violine)

das Liebner Baryton-Trio

*

Sonnabend, 19. September, 1959.

Vormittag, 10,00 Uhr

Stadtbesichtigung

Abends 19,00 Uhr

Staatsoper

BÜHNENWERKE VON BÉLA BARTÓK

Herzog Blaubarts Burg
Der holzgeschnitzte Prinz
Der wunderbare Mandarin

*

Sonntag, 20. September, 1959.

Vormittag, 7,00 Uhr

Abfahrt nach FERTŐD

Vormittag, 12,00 Uhr

Festsaal des Schlosses Esterházy

III. SITZUNG

Vorsitz: Prof. Dr. Bence Szabolcsi (Budapest)

Vortragender:

Prof. Dr. Karl Geiringer (Boston):

Sidelights on Haydn's activities in the field of sacred music.

Kammermusik-Konzert

Mitwirkend: das Liebner Baryton-Trio und das Tatrai-Streichquartett

Besichtigung der Haydn-Gedenkausstellung im Schlosse

Haydn: DIE JAHRESZEITEN

Oratoriumkonzert im Hofe des Schlosses

Rückkehr nach Budapest

*

Montag, 21. September, 1959.

Nachmittag, 15,00 Uhr

Sitzungssaal der Ungarischen Akademie
der Wissenschaften

IV. SITZUNG

Vorsitz: Prof. Dr. Jacques Chailley (Paris)

Vortragende:

Prof. Dr. Paul Mies (Köln):

J. Haydns Singkanons und ihre Grundidee

François Lesure (Paris):

Haydn en France

Carl de Nys (Épinal):

A propos du concerto pour 2 cors et orchestre

Julij Kremljew (Leningrad):

J. Haydn und die russische Musikkultur

Milan Poštoľka (Praha):

J. Haydn und Leopold Koželuh

Abend, 20,00 Uhr

Erkel Theater

Eröffnungskonzert der BUDAPESTER MUSIKWOCHE

Mitwirkende:

das Ung. Staatliche Konzertorchester
und

Annie Fischer (Klavier)

Dirigent:

János Ferencsik

*

Dienstag, 22. September, 1959.

Vormittag, 10,00 Uhr

Sitzungssaal der Ungarischen Akademie
der Wissenschaften

V. SITZUNG

Vorsitz: Prof. Dr. Tamara Liwanowa (Moskva)

Vortragende:

Prof. Zeno Vancea (București):

Haydns Einfluß auf die rumänischen Komponisten des
XIX. Jahrhunderts

Prof. Dr. Bence Szabolcsi (Budapest):

Haydn und die ungarische Musik

Prof. Dr. Zoltán Gárdonyi (Budapest):

SCHLUßWORT

*

Ausflug nach MARTONVÁSÁR

Besichtigung der Beethoven-Ausstellung und
Mittagessen.

*

Abend, 19,00 Uhr

Staatsoper

Haydn:

L'INFEDELTA' DELUSA

Komische Oper

Musikalische Rekonstruktion nach dem Autograph

von Jenő Vecsey

Ungarischer Text von

Sándor Fischer und József Romhányi

Regisseur:

Klára Huszár

Dirigent:

Ervin Lukács

ÜDVÖZLŐ BESZÉD
AZ I. NEMZETKÖZI ZENETUDOMÁNYI KONFERENCIA
MEGNYITÓ ÜLÉSÉN

Az idei magyarországi Haydn-ünnepségek keretében megemlékezünk a nagy zeneszerzőről, bemutatjuk oeuvre-je egyes kiemelkedő alkotásait és megvitatjuk azokat a tudományos problémákat is, amelyeket Haydn munkássága felvet, összefüggésben korának zenei, de főleg társadalmi fejlődésével, helyzetével. Úgy gondolom, a Magyar Tudományos Akadémia helyesen jár el, mikor fennállása óta első zenetudományi konferenciáját Haydn emlékének szenteli.

Mit jelent zenetudományunk számára Haydn alakja, Haydn történeti helyzete, Haydn művészete? Jelenti elsősorban az európai klasszikus zene kialakulásának döntő fázisát, azt az állapotot, mikor az egyre erősülő és a feudalizmus maradványai ellen eredményesen küzdő polgári társadalom a kultúra és így a zenekultúra terén is mind szélesebb körökre terjeszti ki hatását, de ugyanakkor mély és széles népi gyökerekből is táplálkozik. Az a korszak, amelyet ma Haydn nevével jelölünk meg a zene történetében, az európai zene demokratizálódásának időszaka; s a zenetudományunk különleges feladata, hogy e kettősen egy folyamatot: a népi elemek felemelkedését s a művészi zene népszerűsödését minden területen megvizsgálja. Ezen a területen fontos szerep juthat a keleteurópai s épp a magyar zenetudománynak, melyre szinte kötelező feladatként hárul azoknak a magyaros, cigányos, szláv, keleties elemeknek feltárása, melyek Haydn zenéjében — a mester három évtizedes magyarországi tartózkodásának visszhangjaként — oly jelentős szerephez jutnak, s melyeknek fontosságát jóformán csak napjainkban ismeri fel a kutatás. Klasszikus zene és népi zene: a legnagyobb művészek zenéje és a legszélesebb tömegek zenéje; lehet-e időszerűbb problémája a zenetudománynak ennél a hatalmas témánál? Mi magyarok egyébként is büszkén hivatkozhatunk rá, hogy a klasszikus zene, születése pillanatától kezdve, szívügyünk volt és fontos alkatrészévé vált nemzeti kultúránknak. Haydn itteni gazdag hagyatéka, Mozart, Beethoven, Schubert magyar vonatkozásai csak jelképei e mély és intenzív kapcsolatnak. Bessenyei, Csokonai, Kazinczy, Kölcsey tanús-

kodnak róla, hogy a magyar szellemi élet, a haladó magyar polgári gondolkodás kezdettől fogva szövetségesét látta Haydn, Mozart, Beethoven művészetében és úgy érezte, hogy ez a zene a magasabb emberség kulcsa lehet a népi milliók számára is. Ugyanezt a feladatot látjuk magunk előtt fokozottan napjainkban, amikor a milliók felemelkedése, a milliók műveltsége immár valóban kézzelfogható valósággá válik.

Ezeknek a gondolatoknak a jegyében üdvözlöm az I. Magyar Zene-tudományi Konferencia résztvevőit és nyitom meg a Konferencia első ülését.

BEGRÜSSUNGSREDE ANLÄSSLICH DER ERÖFFNUNG
DER I. INTERNATIONALEN MUSIKWISSENSCHAFT-
LICHEN KONFERENZ

Im Rahmen der Feierlichkeiten, die zu Ehren Haydns diesjährig in Ungarn stattfinden, wollen wir des großen Tondichters gedenken, einiges aus seinen Meisterwerken aufführen und die wissenschaftlichen Fragen besprechen, die sich aus dem Zusammenhang von Haydns Schaffen mit der musikalischen, besonders aber mit der gesellschaftlichen Entwicklung seiner Zeit ergeben. Ich denke, die Ungarische Akademie der Wissenschaften hat richtig gehandelt, als sie beschloß, die seit ihrem Bestehen erste musikwissenschaftliche Tagung dem Andenken Haydns zu widmen.

Was bedeutet die Gestalt Haydns für unsere Musikwissenschaft? Was bedeuten uns seine gesellschaftliche Stellung, seine Kunst? Sie bedeuten vor allem die entscheidende Phase in der Entwicklung der europäischen klassischen Musik, als die an Kräften stets zunehmende bürgerliche Gesellschaft in erfolgreichem Kampf gegen die Überreste des Feudalismus ihren Einfluß auf dem Gebiet der Kultur — also auch der Musikkultur — in immer weiteren Kreisen durchsetzte, gleichzeitig aber auch tief aus dem volkstümlichen Boden schöpfte. Die Epoche, die man heute in der Geschichte der Musik mit Haydns Namen bezeichnet, ist die Zeit der Demokratisierung der europäischen Musik; und es ist eine besondere Aufgabe der Musikwissenschaft, die zu einer Einheit verschmolzenen beiden Prozesse: die Erhebung der volkstümlichen Elemente und die Popularisierung der Kunstmusik auf allen Gebieten zu untersuchen. Eine wichtige Rolle dürfte dabei der osteuropäischen und ganz besonders der ungarischen Musikwissenschaft zufallen, die es sozusagen als eine verpflichtende Aufgabe betrachten muß, die ungarischen, zigeunerischen, slawischen, orientalischen Elemente nachzuweisen, die in der Musik Haydns — als Wiederhall der in Ungarn verbrachten drei Dezennien — zu so großer Bedeutung gelangten und deren Wichtigkeit sozusagen erst heute von den Forschern erkannt wird. Klassische Musik und Volksmusik: die Musik der größten Künstler und die der breiten Massen — könnte es ein aktuelleres Problem für unsere Musikwissenschaft geben als dieses mächtige Thema? Wir Ungarn dürfen uns im übrigen stolz darauf berufen, daß die klassische Musik vom Augenblick ihrer Geburt immer unsere Herzenssache war und zum wichtigen Bestandteil unserer nationalen Kultur geworden ist. Das reiche Erbe, das Haydn uns hinterließ, die Beziehungen, die Mozart, Beethoven, Schubert an Ungarn knüpften, können als Symbole dieser tiefen und innigen Verbindungen gelten. Die Dichter Bessenyei, Csokonai,

Kazinczy, Kölcsey sind unsere Zeugen dafür, daß das geistige Leben, das fortschrittliche Denken der bürgerlichen Gesellschaft in Ungarn von Anfang an seinen Verbündeten in der Kunst von Mozart, Haydn, Beethoven erblickte, da es fühlte, daß diese Musik auch für die Millionen des Volkes zum Schlüssel des höheren Menschentums werden kann. Heute mehr denn je ist es unsere Aufgabe, diese Musik den Millionen des Volkes zugänglich zu machen, in einer Zeit, da die kulturelle Erhebung der Millionen wahrhaftig zu augensichtlicher Realität wird.

Im Zeichen dieser Gedanken begrüße ich die Teilnehmer der I. Internationalen Tagung für Musikwissenschaft und eröffne die erste Sitzung.

ANSPRACHE

BEI DER FEIERLICHEN ERÖFFNUNG DER BUDAPESTER HAYDN-KONFERENZ

Es ist eine große Freude für uns, fast alle bedeutenden Haydn-Forscher hier begrüßen zu können. Mögen sie daraus die Überzeugung gewinnen, wie sehr uns daran gelegen ist, die Ehrung und Erklärung dieses großen Meisters nach Kräften zu fördern.

Ist er auch im Grunde deutsch, versteht seine Sprache doch die ganze Welt, wie er selbst mit Recht sagte.

Da er sorgfältig alles aus seinen Werken ausmerzte, was nach seiner eigenen Bemerkung »vor gar zu gelehrte Ohren« bestimmt war, fand er den Weg auch zu ungelehrten Ohren. Das kam uns zugute, denn vor anderthalb hundert Jahren waren musikalisch gelehrte Ohren bei uns eine Seltenheit: darum konnte seine Musik auch hier Fuß fassen.

Welchen Rechtstitel haben wir, Haydn auch den unsrigen zu nennen? Wohl nicht allein die Schätze der Széchényi-Bibliothek. Es ist ein rein materieller Zufall, daß viele seiner Handschriften hier verwahrt werden. Das hätte auch anders ausfallen können.

Doch bekanntlich hat Haydn als einer der ersten einige Bruchstücke unserer Nationalmusik in dauernde Form gegossen und dadurch verewigt. Weiterhin bewahrt seine Musik noch manche, bisher unerforschte Einschlüge unserer Musik und zaubert dadurch vielfach die Atmosphäre des Landes hervor, wo er so manches Jahr lebte.

Aber der Haupt-Rechtstitel, ihn auch unser zu nennen, ist der Einfluß seines Geistes auf unser gesamtes Musikleben. Sein gesunder Realismus fand einen Widerhall in der verwandten ungarischen Seele. Seine Musik verbreitete sich, in Anbetracht unserer damaligen Verhältnisse rasch genug, selbst die »Schöpfung« drang früh bis zur östlichen Grenze, Kolozsvár.

Auch wir Heutigen erlebten seine Musik in frühester Jugend. Wir spielten die ersten Quartette aus Noten, die noch unsere Väter benützten, und in einer kleinen Provinzstadt spielten wir die Haydn gewidmeten Quartette Mozarts aus der, einem einfachen Volksschullehrer gehörigen schönen Erstausgabe, und lasen andachtsvoll die Huldigung der Widmung.

Der ehemalige Diener hoher Herren hat also den Weg zum Herzen der Völker gefunden, und zwar nicht nur des eigenen Volkes, sondern aller.

Das österreich-ungarische Grenzgebiet, das nach Haydn noch Hummel, Liszt, Joachim hervorgebracht und in dessen nächster Nähe ein Dohnányi, ein Bartók aufblühten, scheint ein wahres Treibbeet der Musik zu

sein, und es wäre nur zu wünschen, daß daraus ein gegenseitiges Einverständnis im allgemeinen erwachse.

Dem ungarischen Staat gebührt volle Anerkennung, daß er nach so viel Mißgeschick die Gelegenheit wahrgenommen hat, durch Herstellung des Schlosses Eszterháza dieses einzigartige Monument vom weiteren Verfall zu bewahren. Unsere Musikologen und der Akademische Verlag haben durch einige wichtige Publikationen der Haydn-Forschung nach unsren bescheidenen Kräften zu fördern gesucht.

Ich eröffne hiemit die Konferenz in der Hoffnung und mit dem Wunsche, daß dieselbe die Haydn-Kenntnis durch ihre Vorträge und Diskussionen, durch Wiederbelebung der lange unterbrochenen internationalen Zusammenarbeit, zu Nutz und Frommen aller Musikbeflissenen mit neuen und wertvollen Resultaten bereichern möge.

DÉNES BARTHA (Budapest)

HAYDN ALS OPERNKAPPELLMEISTER

(EIN FORSCHUNGSBERICHT AUS DEM MATERIAL DER GLEICHNAMIGEN MONOGRAPHIE VON DÉNES BARTHA UND LÁSZLÓ SOMFAI. ZUR HERAUSGABE GEPLANT BUDAPEST 1960).¹

Die zeitgenössische Broschüre »Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern« (Pressburg 1784) berichtet über die Opernvorstellungen in Eszterháza: »Es wird täglich wechselweise sowohl italiänische Opera seria als buffa, und deutsche Komödien gespielt, denen der Fürst immer beywohnt . . . Es ist unbeschreiblich, wie sehr hier Augen und Ohren ergötzet werden. Durch die Musik, da das ganze Orchester auf einmal ertönt, und bald die rührendste Delikatesse, bald die heftigste Gewalt der Instrumente, die Seele durchdringt, — denn der große Tonkünstler, Herr Haiden, der als Kapellmeister in Fürstlichen Diensten steht, dirigiret dieselben . . .«

In Kenntnis der Archivalien und der ebenfalls jetzt in Budapest aufbewahrten Esterházy-Opernsammlung (ein kleinerer Teil der Archivbestände und die gesamte Kirchenmusik sind in Eisenstadt verblieben) können wir noch hinzufügen, daß nicht nur das bloße »Dirigieren« Haydns Sache war, sondern das Beschaffen, Vorbereiten, Einstudieren und Leiten des gesamten Opernrepertoires! — Angesichts dieser Tatsache sollte man erwarten, daß die Haydn-Literatur sich seit je mit Feuereifer auf die Dokumente der Esterházy-Operngeschichte geworfen haben müßte! — Dem ist es aber nicht so. Die Würdigung des Komponisten hat die gerechte Würdigung des *Opernkapellmeisters Haydn* seit 150 Jahren vollständig in den Hintergrund gedrängt.

In einem gewissen Maße mag daran Haydn selbst schuldig sein. Als am Anfang der 1800-er Jahre der greise Haydn von eifrigen Zeitgenossen (Griesinger, Dies, Carpani u. a.) sich über seine Lebensschicksale ausfragen ließ, zeigte er sich über diese *Kapellmeister-Periode* seines Lebens als ganz besonders wortkarg und verschlossen. — Lesen wir nur einmal nach, was der sonst so gut informierte *Griesinger* über diese Lebensperiode Haydns zu berichten weiß (S. 16 der Neuausg. v. Grasberger, Wien 1954): »Fürst Nikolaus Esterhazy war ein geschmackvoller Kenner und leidenschaftlicher Liebhaber der Tonkunst . . . Er hatte eine eigene Oper, Komödie, ein Marionetten-Theater, Kirchen- und Kammer-Musik. Haydn hatte die Hände voll zu thun; er komponirte, er mußte alle Musiken dirigieren, alles einstudieren helfen, Unterricht geben . . . Er wunderte sich öfters, wie es

¹ Dieser summarisch orientierende Bericht über unsere Quellenforschungen ist am 18. IX. 1959 der *Intern. Haydn-Konferenz Budapest* vorgelegt worden.

ihm möglich gewesen sey, so vieles zu schreiben, da er *so manche Stunden durch mechanische Arbeiten verlieren mußte*».

Die nahe 100 in Eszterháza von Haydn vorbereiteten, einstudierten und geleiteten italienischen Opern werden also in dieser Erinnerung als »bloß mechanische Arbeit« betrachtet und erwähnt.

Haydns spätere Abneigung, über diese Periode seiner Lebensarbeit zu sprechen, ist fast noch stärker aus den Zeilen bei *Dies* (S. 47 der Neuausg. v. Horst Seeger, Berlin 1959) zu fühlen: »Es würde sehr interessant sein, von dem Augenblicke an, da Haydn in die Dienste des Fürsten Nicolaus Esterházy trat, jeder Veranlassung, wodurch dieses oder jenes musikalische Product erzeugt ward, genau nachzuspüren. Wie sollte ich das aber möglich machen, da das Alter Haydns Gedächtnis geschwächt hat und er oft die merkwürdigsten Züge vergisst oder absichtlich davon schweigt, weil er sie nicht der Erwähnung wert hält?«

Als der verdienstvolle und fleißige Pohl um 1870 die Materialien zu seiner grundlegenden Biographie Haydns zusammentrug, war er zunächst von der Person Haydns und seinem Schaffen derart fasziniert, daß die Opernkapellmeister-Tätigkeit Haydns seiner Aufmerksamkeit und seinem Forscherfleiß entfiel. Wie sonst könnte es erklärt werden, daß Pohl hierüber im II. Band seiner großen Arbeit kaum mehr als ein Paar dürftige und absolut unbefriedigende Zeilen fallen läßt. Auf S. 8—9 von Bd. II bekommen wir von ihm eine (auf Grund der ihm bekannt gewordenen Esterházy-Libretti) zusammengestellte — überaus lückenhafte und ungenaue — Repertoire-Übersicht der in Eszterháza unter Haydn aufgeführten Opern, welche mit ihren 36 Operntiteln kaum 40 Prozent des tatsächlich Erklungenen erfaßt!

Aus alldem gewinnt man den Eindruck, daß Pohl seinerzeit die Opernsammlung des Esterházy-Archivs überhaupt nicht eingesehen haben mochte! — Sonst hätte er unbedingt bemerkt haben müssen, daß die alten Aufführungsmaterialien (Partituren und Stimmen) des Esterházy-Archivs voller bedeutungsvoller und interessanter Eingriffe von der Hand Haydns stecken!² — Wie wenig Haydns diesbez. Tätigkeit durch Pohl (und die gesamte ihm folgende Haydn-Literatur) erfaßt wurde, soll nun hier aus einer (auf Grund ausgedehnter Nachforschungen zusammengestellten) chronologischen Liste jener Opern erhellen, die während der 15 Jahre 1776—1790 von Haydn einstudiert und in Eszterháza aufgeführt wurden, — wobei auch die bedeutendsten Haydn-Eingriffe (besonders die selbständigen Einlagearien) anmerkungswise registriert werden sollen. — Als Quellen hiezu dienten — neben dem Aufführungsmaterial selbst: Textbücher und deren Druckrechnungen, Kopiatürkontos aus Eszterháza, datierte Dekorations- und Kostümentwürfe, Statisterie-Ausweise mit Angabe des Aufführungstages usw., — also ein ganz besonders vielschichtiges und komplexes Material, dessen systematische Bearbeitung mehr als anderthalb Jahre angespannter Forschung und Sichtung beanspruchte. — Das Stich-

² Alle diese Eingriffe werden in unserer druckfertigen Monographie »Haydn als Opernkapellmeister« philologisch genauestens registriert, alles wichtige musikalische Material mit themat. Incipits u. a.

jahr 1776 ist gewählt worden, da in diesem Jahr Haydn erstmalig in Eszterháza eine Oper aufführte, die nicht von ihm selbst war. Erst von da ab gab es in Eszterháza einen regelmäßigen Opernbetrieb von manchmal erstaunlichen Ausmaßen (was davor von Haydn an musikalischen Bühnenwerken aufgeführt wurde, waren nur vereinzelt Festaufführungen eigener Gelegenheitswerke, von ACIDE angefangen bis einschließlich L'INCONTRO IMPROVVISO in 1775).

Über die erstaunliche Intensität dieses Eszterházaer Opernbetriebs möge hier die Aufführungsstatistik des einzigen Jahres 1786 orientieren, wo unter Haydn insgesamt 125 Operaufführungen stattgefunden haben (durchschnittlich also wöchentlich drei Opernvorstellungen während einer zehnmonatigen Saison); darunter befanden sich 8 Erstaufführungen und eine Neueinstudierung (keine einzige von Haydn selbst), weiterhin 9 aus dem Vorjahr weitergespielte Stücke (davon *zwei eigene Opern* Haydns).³

In der nun folgenden Repertoire-Übersicht registrieren wir (der Kürze halber) nur die Erstaufführungen und Neueinstudierungen, unter Weglassung der bloß weitergespielten Repertoirestücke (die Abkürzung EA gebrauchen wir für *Einlagearie*).

HAYDNS OPERNREPERTOIRE IN ESZTERHÁZA, 1776—1790

(Chronologische Übersicht der Erstaufführungen.)

1776

IL FINTO PAZZO (Dittersdorf; bis 1778 weiter gegeben; der Autorname *Piccini* ist von Pohl II. 367 eigenmächtig und irrig dazugesetzt worden!). — L'ISOLA D'AMORE (Sacchini). — LA BUONA FIGLIUOLA (Piccini). — LO SPOSO BURLATO (Dittersdorf). — IL BARONE DI ROCCA ANTICA (Dittersdorf;⁴ ist bis 1778 weiter aufgeführt worden. Der Autorname *Salieri* bei Pohl II. 368 ist willkürlich und falsch zugefügt). — In diesem Jahr gab es also insgesamt 5 *Erstaufführungen* in Eszterháza. —

1777

L'AMORE ARTIGIANO (Gassmann). — IL MONDO DELLA LUNA (Haydn). — LA FRASCATANA (Paisiello; Haydns früheste uns bekannt gewordene EA: »D'una sposa maschinella« soll in diese Oper komponiert worden sein).⁵ — ARCIFAN-

³ Hienach müssen die diesbezüglichen Daten bei J. HÁRICH: *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenöss. Textbücher*. Burgenländ. Forschungen Heft 39. Eisenstadt 1959. S. 58, die einzig auf das Zeugnis der zufällig erhaltenen Textbücher basiert sind, berichtigt werden.

⁴ Dieses anfängliche Überwiegen von Dittersdorfs Opern findet seine Erklärung in dem Umstand, daß in ebendenselben Jahre ein Stock Dittersdorfscher Opern vom Komponisten dem Fürsten Esterházy im Autograph angeboten und auch angekauft wurde. Der interessante Brief ist erhalten und wird in unserer Monographie mitgeteilt.

⁵ So nach frdl. Mitteilung von R. Landon. Das Eszterházaer Aufführungsmaterial zu dieser Oper ist im Feuer 1779 verbrannt und auch vom Libretto ist in Budapest kein Exemplar erhalten.

FANO (Dittersdorf; ist bis 1778 weiter gegeben worden. Die Autorengabe *Gassmann* bei Pohl II. 368 ist falsch. Im Material mehrfache Eszterházaer Eingriffe, darunter Neuorchestr. der Arie »Vi miro fisò durch Haydn). — [LA MODA O SIA GLI SCOMPIGLI DOMESTICI von Dittersdorf ist (wahrsch. für dieses Jahr) geplant und von Haydn vorbereitet, dann aber fallengelassen worden.] — In diesem Jahr gab es also 4 *Erstaufführungen*.

1778

LA SPOSA FEDELE (Guglielmi). — L'ASTRATTO (Piccini; darin mehrfach kleinere Eingriffe Haydns). — IL GELOSO IN CIMENTO (Anfossi). — LA LOCANDA (Gazzaniga; mit mehrfachen Eszt. Eingriffen, darunter zwei textlos, nur in Orchesterstimmen erhaltene EA-n). — In diesem Jahr gab es also 4 *Erstaufführungen* in Eszterháza. —

1779

LE DUE CONTE SSE (Paisiello). — I VISIONARIJ (Guglielmi? Astaritta? — das Eszterházaer Aufführungsmat. ist *nicht erhalten*, wahrsch. 1779 im Brand vernichtet). — LA VERA COSTANZA (Haydn). — LA METILDE RITROVATA — L'INCOGNITA PERSEGUITATA (Anfossi; darin Haydns bisher unbek. EA: »Quando la rosa«). — L'ISOLA D'ALCINA (Gazzaniga). — LE GELOSIE VILLANE (Sarti). — L'AMORE SOLDATO (Felici; also nicht Sacchinis Oper, wie bei Pohl II. 8 irrig angegeben). — L'ISOLA DISABITATA (Haydn). — Insgesamt: 8 *Erstaufführungen*.

1780

LA FORZA DELLE DONNE (Anfossi; mit vielfachen Spuren Eszt. Eingriffe, u. a. textlos, nur in Orch. Stimmen erhaltene EA-n; außerdem Neuorch. der Anfossi-Arie »Se provasse un pocolino« durch Haydn, usw.). — [LE NOZZE DISTURBATE (Naumann; ist von Haydn vorbereitet und schon probiert, aber dann fallengelassen worden)] — LA VENDEMMIA (Gazzaniga; mit mehrfachen Eszt. Eingriffen, darunter Haydn-Autogr. Neufassung der Arie »Ah crudel«). — [Neueinstud. aus 1777: L'AMORE ARTIGIANO (Gassmann)] — LA SCUOLA DE' GELOSI (Salieri; darin zahlreiche Eingriffe Haydns, u. a. die EA »Dice benissimo« <in MGG noch »chronol. unbestimmbar«> und eine andere, textlos erhaltene, bisher unbek. EA). — LA FINTA GIARDINIERA (Anfossi; mit bes. zahlreichen, z. T. autogr. Eingriffen Haydns, u. a. Neuorch. der Anfossi-Arien »Si promette facilmente« und »Vorrei punirti indegno«). — [Von LA FEDELTA' PREMIATA von Haydn ist zwar das Libretto mit dem Datum 1780 gedruckt worden, die Erstauff. hat aber erst im Februar 1781 stattgefunden (hiedurch werden die Daten bei Pohl II. 167 berichtigt)]. — Die Zahl der tatsächlich erfolgten Premieren und Neueinstudierungen belief sich also in diesem Jahr auf 5 *Stücke*.

1781

LA FEDELTA' PREMIATA (Haydn). — ISABELLA E RODRIGO (Anfossi; darin zahlr. Eingriffe Haydns, bes. Ergänzungen der Orchestration). — L'AVARO DELUSO = LA DISCORDIA FORTUNATA (Paisiello). — IL FRANCESE BIZZARRO (Astaritta). — IL CONVITATO DI PIETRA (Righini; darin viel Eingriffe, u. a. Einlageszene Rec. u. Arie von Haydn: »Mora l'infido si mora« »Mi sento nel seno dal duolo tiranno«; nur in Orch. Stimmen erhalten). — LA SCHIAVA RICONOSCIUTA = GLI STRAVAGANTI (Piccini; darin zahlr. autogr. Eingriffe Haydns, u. a. Neufassung der Piccini-Arien »Che tortora io sono lontana« und »Una semplice agnellata«). — Insgesamt: 6 *Erstaufführungen* im Jahr.

1782

LA FIERA DI VENEZIA (Salieri). — ZEMIRE ED AZOR (Grétry). — IL CAVALIERE ERRANTE (Traetta; mit vielfachen Eszt. Eingriffen, u. a. textlos, nur

in Orch-Stimmen erhaltene EA-n). — L'INNOCENTE FORTUNATA (Paisiello). — LO SPOSO DISPERATO (Anfossi). — [Neueinstud. LA FEDELTA' PREMIATA (Haydn)]. — ORLANDO PALADINO (Haydn) — IL CURIOSO INDISCRETO (Anfossi, mit vielen Eingriffen Haydns, u. a. Neuorch. der Arie »Deh frenate i mesti accenti«). — I FILOSOFI IMMAGINARIJ (Paisiello). — Insges. 8 *Erstaufführungen*.

1783

IL RATTO DELLA SPOSA (Guglielmi). — LA VEDOVA SCALTRA (Righini; darin viele Eszt. Eingriffe, u. a. eine nur textlos, in Orch. Stimmen erhaltene unbek. EA). — L'ITALIANA IN LONDRA (Cimarosa). — GIULIO SABINO (Sarti). — L'ASSEDIO DI GIBILTERRA (Marionetten-Oper, Autor unbestimmbar; wohl ein Pasticcio?). — FRA I DUE LITIGANTI... (Sarti). — IL FALEGNAME (Cimarosa). — Insgesamt: 6 *Erstaufführungen*.

1784

ARMIDA (Haydn). — I VIAGGIATORI FELICI (Anfossi, mit mehreren Eszt. Eingriffen, darunter Haydnsche Neufassung der Anfossi-Arie »Dove mai s'è ritrovato«). — L'AMOR COSTANTE (Cimarosa). — I CONTRATEMPI (Sarti). — [Neueinstud. LE GELOSIE VILLANE (Sarti)]. — LA DIDONE ABBANDONATA (Sarti). — LA VILLANELLA RAPITA (Bianchi). — L'ISOLA DI CALIPSO ABBANDONATA (Bologna). — Insgesamt: 8 *Erstaufführungen* und Neueinstudierungen.

1785

MONTEZUMA (Zingarelli; mit vielen Eszt. Eingriffen, darunter zwei textlos, nur in Orch. Stimmen erhaltene, unbek. EA-n). — IL MATRIMONIO PER INGANNO (Anfossi; mit vielen Eingriffen, darunter der bekannten Haydn-EA »Signor voi sapete«).⁶ — LE ASTUZIE DI BETTINA (Stabingher). — [Neueinstud. IL GELOSO IN CIMENTO (Anfossi; mit zahlr. Eszt. Eingriffen, darunter der bekannten Haydn-EA: »Dica pure«)].⁷ — Insgesamt 4 *Erstaufführungen* und Neueinstudierungen. —

1786

ALSINDA (Zingarelli). — LA BALLERINA AMANTE (Cimarosa). — CHI DELL' ALTRUI SI VESTE... (Cimarosa; mit vielen Eszt. Eingriffen, darunter einer textlos, nur in Orch. Stimmen erhaltenen unbek. EA). — Neueinstud. aus 1779: L'ISOLA D'ALCINA (Gazzaniga; mit mehreren Eszt. Eingriffen, darunter der bek. Haydn-EA »Sono Alcina«). — IFIGENIA IN TAURIDE (Traetta; mit mehrfachen Eszt. Eingriffen, u. a. der bekannten Haydn-EA: »Ah tu non senti amico«). — L'ALBERGATRICE VIVACE (Caruso). — L'INCONTRO INASPETTATO (Righini). — IDALIDE (Sarti). — LI DUE BARONI DI ROCCA AZZURRA (Cimarosa). — Insgesamt: 9 *Erstaufführungen* bezw. Neueinstudierungen im Jahr.

1787

IL SORDO E L'AVARO (Anfossi). — IL DISERTORE (Bianchi; darin Eszt. Eingriffe, darunter die bekannte Haydn-EA: »Un cor si tenero«; Bestimmungsort bisher unbekannt; MGG: »Einlage in eine unbek. Oper«). — LA QUAKERA SPIRITOSA

⁶ In der Werkliste bei Pohl II und seitdem in der gesamten Literatur irrtümlich als »Einlage in UNA COSA RARA von Martin« bezeichnet; diese Oper Martins ist in Eszterháza überhaupt nicht aufgeführt worden.

⁷ Auch diese EA ist bei Pohl II und in der gesamten Lit. irrig als »Einlage in UNA COSA RARA« verzeichnet. Vgl. Fußnote 6.

(Guglielmi; mit Eszt. Eingriffen, darunter die — erstmalig durch Landon 1959 genannte, durch uns bestimmte Haydn-EA »Vada adagio Signorina«). — ALESSANDRO NELL'INDIE (Bianchi; mit mehrfachen Eszt. Eingriffen, u. a. der bekannten Haydn-EA »Chi vive amante« und Neuorch. der Bianchi-Arie »Non sprezi l'ingrata«). — LE GARE GENEROSE (Paisiello). — Insgesamt: 5 *Erstaufführungen*. —

1788

GIUNIO BRUTO (Cimarosa). — I FINTI EREDI (Sarti; mit vielfachen Eszt. Eingriffen, darunter der Haydn-EA »Se tu mi sprezi ingrata«; in MGG noch: »Einlage in eine unbek. Oper«). — LA CONTADINA DI SPIRITO = IL MATRIMONIO INASPETTATO (Paisiello). — I DUE CASTELLANI (Fabrizi). — LA VENDETTA DI NINO (Prati; mit mehrfachen Eingriffen Haydns). — ORFEO ED EURIDICE (Bertoni). — IL MARITO DISPERATO (Cimarosa). — Insgesamt: 7 *Erstaufführungen*.

1789

IL TAMBURO NOTTURNO (Paisiello). — I DUE SUPPOSTI CONTI (Cimarosa; mit vielen Eingriffen, darunter der Haydn-EA »Infelice sventurata«; MGG: »Einlage in eine unbek. Oper«). — LE GELOSIE FORTUNATE (Anfossi). — IL PITTORE PARIGINO (Cimarosa; mit mehreren Eingriffen, darunter der unbek. EA »Quel amabile visetto« <Haydn?>). — LA CIRCE OSSIA L'ISOLA INCANTATA (Pasticcio aus mehreren, z. T. nicht identifizierten Bestandteilen, darunter Naumanns L'IPOCONDRIACO; nicht Cimarosas Oper, wie in der Lit. angegeben; mit ganz bes. zahlreichen Eszterházaer Eingriffen, darunter der Haydn'schen Einlagestücken; Arie »Son pietosa son bonina« (MGG: »chronol. unbestimmbar«); Terzetto »Levatevi presto«; große Accompagnato-Szene des Pedrillo »Son due ore che giro«).⁸ — LE VICENDE D'AMORE (Guglielmi). — L'ARBORE DI DIANA (Martin). — Insgesamt: 7 *Erstaufführungen*.

1790

Neueinstud. aus 1777, 1780: L'AMORE ARTIGIANO (Gassmann; mit mehreren Eingriffen und Einlagearien Haydns, darunter »Da che penso a maritarmi« und einer anderen, nur textlos, in Orch. Stimmen erhaltenen EA). — IL BARBIERE DI SEVIGLIA (Paisiello; fast ganz ohne Eingriffe; diese Musik wurde sogar von Haydn respektiert!). — L'IMPRESARIO IN ANGUSTIE und IL CREDULO (Cimarosa; mit vielen Eingriffen, darunter der bekannten Haydn-EA: »Il meglio carattere«). — L'AMOR CONTRASTATO (Paisiello). — Insgesamt: 4 *Erstaufführungen* bzw. Neueinstud. in der abgebrochenen Saison.

*

Mit dem Hinscheiden von Nikolaus dem Prächtigen im September 1790 ist das glanzvolle Eszterházaer Opernleben unter Haydn zu Ende. — Die Summierung der oben angeführten Jahresdaten ergibt für unsere Berichtsperiode der 15 Jahre 1776—1790: insgesamt 92 *Erstaufführungen* (darunter einige Neueinstudierungen), worunter sich nur 6 eigene Werke Haydns befinden. — Hinzukommen noch weitere 10 Opern-Aufführungsmateriale, deren Partituren von Haydn (vermutlich zum Zweck einer geplannten Aufführung in Eszterháza) durchgesehen und z. T. mit Eingriffen bedacht worden sind (größtenteils handelt es sich um Anschaffungen

⁸ Diese bisher unbekannte Szene wird in der Notenbeilage unserer Monographie vollständig mitgeteilt.

der letzten Jahre 1788—1790): GIANNINA E BERNARDONE (Cimarosa; mit vielen Eingriffen, darunter der Haydn-EA »La moglie quando è buona«, in MGG noch als »Einlage in eine unbek. Oper« registriert). — IL RE TEODORO IN VENEZIA (Paisiello). — LA GROTTA DI TROFONIO (Salieri). — RICCARDO (Grétry). — LE NOZZE DI FIGARO (Mozart; Partitur und Singstimmen wurden am 14. Juli 1789 aus Wien angeschafft, in Eszterháza Orchesterstimmen dazu ausgeschrieben, sowie Dekorations- und Kostümentwürfe verrechnet; all dies zu einer für 1790 geplanten Aufführung, welche dann durch den Tod des Fürsten vereitelt wurde). — AXUR RE D'ORMUS (Salieri). — ENEA IN CUMA (Piccini). — LA MOGLIE CAPRICCIOSA (Gazzaniga). — IL FANATICO BURLATO (Cimarosa) — und schließlich ein ohne Titel erhaltenes *Opernpartitur-Fragment*, welches vermutlich zu LA VENDETTA DI NINO (vgl. 1788) gehört haben dürfte.

Aus all dem ergibt sich, daß sich Haydn während seiner Operndirigenten-Tätigkeit (1776—1790) mit insgesamt etwa 100 zeitgenössischen Opern eingehend befaßt und die Spuren seiner musikalischen Vorbereitungsarbeit in dieser respektablen Masse von 100 Partituren und Stimmensätzen der Nachwelt hinterlassen hat! — Es dürfte ohne Weiteres klar sein, daß wir in dieser Opersammlung des einstigen Esterházy-Archivs (welche jetzt in der Széchényi-Nationalbibliothek Budapest aufbewahrt wird) eine der wichtigsten und interessantesten Opersammlungen des 18. Jahrhunderts besitzen. — Von keinem einzigen großen Meister der Musikgeschichte hat sich ein solch reiches, praktisches Dokumentationsmaterial zur Erkenntnis ihres musikalischen Geschmacksurteils erhalten, als wie in dieser, einst unter der Leitung Haydns zustande gekommenen und musizierten, in dieser Art wohl einzig zu nennenden Opersammlung der Fürsten Esterházy.

HEINRICH BESSELER (Leipzig)

EINFLÜSSE DER CONTRATANZMUSIK AUF JOSEPH HAYDN

Ausgangspunkt der Untersuchung war seiner Zeit die Frage, welches Tempo bei Finalsätzen der reifen Symphonien Joseph Haydns anzuwenden sei. Im Konzert und auf Schallplatten bringt sie der Dirigent oft in einer Schnelligkeit, die überhitzt erscheint. Man fragt sich, ob ein »Presto« des 20. Jahrhunderts mit dem des 18. Jahrhunderts gleichzusetzen ist. Darf man hier einen 6/8-Takt ganztaktig dirigieren oder nicht?

¹
J. Haydn, Symphonie Nr. 100, Finale, Presto.



Die oft anzutreffende Überhetzung des Schlußsatzes gehört zum traditionellen Haydnbild. Sie stammt aus jener Epoche, die mit Haydn nichts anzufangen wußte, solche Sätze als allzu naiv oder gehaltsarm empfand und wenigstens durch Schnelligkeit interessant machen wollte. Natürlich ändert man damit den Charakter der Musik. Gibt es Anhaltspunkte, um diesen Charakter und das von ihm geforderte Zeitmaß richtig zu erkennen? Es ist eine ähnliche Frage, wie sie sich auch für andere Gebiete stellt, auf denen man von den Irrtümern des 19. Jahrhunderts loskommen will. Von Händel zum Beispiel gibt es, wie Jens Peter Larsen darlegte, recht aufschlußreiche Angaben über die Zeitdauer eines Oratoriums.¹ Solange für Haydn nichts Ähnliches bekannt wird, läßt sich das Ziel nur auf Umwegen erreichen. Aber für den Charakter eines solchen Finale haben wir Anhaltspunkte, und damit auch für das Zeitmaß. In den Londoner Symphonien Nr. 93—104 ist eine Reihe von Schlußsätzen offenbar mit dem Contratanz verwandt. Da Haydn damals unter anderem die »5 Contratänze« Hob. IX 29 und den »Englischen Tanz für Klavier« Hob. IX 30 komponiert hat, verweist er selbst auf den Zusammenhang. Zu den Erscheinungen, mit denen er sich nachweisbar auseinandersetzte, gehört der Contratanz.

¹ Jens Peter LARSEN, *Tempoprobleme bei Händel*, Vortrag auf der Wiss. Konferenz der Händel-Festwoche 1959 in Halle (erscheint im Kongreßbericht).

Daß ein Symphoniefinale aus einem Contratanz hervorgehen konnte, ist an sich bekannt. Beethoven gab das klassische Beispiel dafür, als er den Contratanz in Es-dur, Nr. 7 seiner Orchestertänze von 1802, zu Klaviervariationen, zum Prometheusballett und zum Finale der Eroica heranzog.² Das war jedoch bereits der Schlußpunkt in der Geschichte des Contratanzes, der nur noch in Resten fortlebte. Seine eigentliche Zeit war das 18. Jahrhundert. Wie man schon aus dem Vorhandensein der vielen Gebrauchscontratänze etwa von Michael Haydn, Dittersdorf oder Mozart ersieht, beschäftigte damals nicht nur das Menuett, sondern auch diese bürgerliche Tanzform den Musiker. Wie es zur Verbindung des Contratanzes mit dem Symphoniefinale kam, das läßt sich nur erkennen, wenn man den Blick auf das 18. Jahrhundert richtet.

Für die Musikgeschichte blieb allzulange das Gesetz der klassischen Kunst, die man als eine in sich selbst geschlossene »Welt des Schönen« auffaßte, der Ausgangspunkt. Das hatte zur Folge, daß hauptsächlich die Form ins Auge gefaßt, ihre Herausbildung klargelegt wurde, viel weniger der Zusammenhang mit einstimmiger Lied- und Tanzmusik, obwohl sie zum Gehalt beigetragen haben muß. Nur das Menuett fand Beachtung, da es zu den klassischen Formen gehörte. Aber nicht einmal für das Menuett gibt es bis heute eine Arbeit, in der das Menuett als Tanz in seinem Zusammenhang mit der Kunstmusik untersucht wird.

Musikhistorisch galt die Gebrauchstanzmusik als eine Angelegenheit zweiten Ranges, was bis zur Gegenwart nachwirkt. Man übersah, daß im 18. Jahrhundert ganz andere Verhältnisse herrschten. Damals war der Gesellschaftstanz noch lebendig, denn er galt als ein besonders wirksames Mittel der Erziehung und der Erwachsenenbildung, die das Leben immer stärker durchdrang. Um das Tanzen bemühte sich jeder, im Adel ebenso wie im Bürgertum. Und daß hierbei nicht nur das Menuett im Spiel war, verriet Mozart, als er 1787 im Don Giovanni den Contratanz danebenstellte. Angesichts dieser berühmten Ballszene hätte der Contratanz wohl eine Untersuchung verdient. Aber das überließ man Kulturhistorikern oder Tanzforschern, von denen Curt Sachs die ausführlichste Darstellung gab.³ Die Musikgeschichte begnügte sich mit dem Menuett. Daß der bürgerliche Contratanz trotz der Hinweise bei Mozart und Beethoven unbeachtet blieb, war ein Versäumnis. So fehlt er im bisherigen Bilde der Klassik.⁴

Vom *C o n t r a t a n z* gibt es aus der Zeit um 1650—1800 ein überraschend reiches Quellenmaterial, wie die Prüfung ergab. Es gliedert sich in drei Gruppen: 1. aufgezeichnete Tanzmusik, 2. alte Tanzlehrwerke, 3. Volkstänze, die erst neuerdings erfaßt und beschrieben wurden.

Daß der Contratanz unbeachtet blieb, erklärt sich aus seinem Gemeinschaftscharakter, den man heute kaum noch kennt. Es wäre falsch, wenn man sich die Vergangenheit nach Art des ungeordneten Einzelpaartanzes

² Paul MIES, *Ludwig van Beethovens Werke über seinen Kontratanz in Es-dur*, Beethoven-Jahrbuch 1953/54, S. 80—102, Bonn 1954.

³ Curt SACHS, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, S. 279—287 (englisch: *World History of the Dance*, New York 1937).

⁴ Noch in der jüngst erschienenen Zusammenfassung von Friedrich BLUME, Artikel *Klassik*, MGG Bd. 7, Kassel 1958, kommt der Contratanz nicht vor.

der Gegenwart vorstellte. Im 18. Jahrhundert war das Gemeinschaftsgefühl im Adel und im Bürgertum noch so lebendig, daß außer dem Menuett auch der reigenartige Contratanz überall gepflegt wurde. Charakteristisch ist sein Fortleben im Volkstanz der Gegenwart, wobei dieser Typus in West- und Nordeuropa sogar vorherrscht. Bei den Volkstanzkongressen in Wien 1934 und London 1935 fiel südosteuropäischen Beobachtern das Übergewicht des *Kontratanzes* auf.⁵ In Deutschland erklärt man das Wort gern aus lateinisch *contra* als »Gegentanz«, weil sich die Tänzer im Viereck oder in zwei Reihen gegenüberstehen. Hier dürfte jedoch eine mißverständliche Übersetzung im Spiel sein, denn das Ursprungswort war ohne Zweifel englisch *Country dance*. Im 18. Jahrhundert verstand man darunter den beliebtesten Gesellschaftstanz in England. Er wurde vom Kontinent mehrfach übernommen, in Frankreich als *Contredanse*, in Deutschland meist als *Contretanz*, was später zu *Kontertanz* und schließlich zu *Kontratanz* wurde.

Die im 18. Jahrhundert entstandene Terminologie erklärt sich aus der Vorliebe der Zeit für das Französische. In Frankreich selbst brachte man *Contredanse* mit französisch *contre* in Zusammenhang; als Name eines solchen »Gegentanzes« verbreitete sich die Abkürzung *Contre* weithin, sogar nach England.⁶ Die speziell in Frankreich durchgebildete *Contredanse française* mit 4 Paaren ist auch unter der Bezeichnung *Cotillon* bekannt. Sie erhielt 1818, als jener Terminus sich wandelte, die bekannte Tourenordnung der *Quadrille*, die als letzter Vertreter des Vierpaartanzes blieb, während die *Française* nun zu einem Kolonnentanz wurde. Haupttypus der viel beliebteren Gesellschaftstänze ohne feste Paarzahl war im 18. Jahrhundert der englische Tanz, mit dem Namen *Angloise* oder *Anglaise*. In England bevorzugte man statt des Kreisreigens *Round* immer stärker den Frontreigen *Longway*, und zwar mit beliebiger Paarzahl: *Longways for as many as will*. Dieser Tanz hat als *Anglaise* auf Deutschland gewirkt. Als seine jüngste Form erschien auf dem Kontinent, durch schnellere Bewegung gekennzeichnet, der schottische Tanz *Ecossaise*, nach wie vor mit Reigencharakter. Um sowohl die Volkstänze wie die Gesellschaftstänze seit dem 18. Jahrhundert im Bedarfsfall einheitlich zu benennen, dient hier als Gesamtbezeichnung das Wort *Contratanz*. Zu den drei Quellgruppen sei folgendes bemerkt.

1. *Die alte Contratanzmusik*. Sie liegt in zahllosen Drucken und Handschriften vor, die über ganz Europa verbreitet sind. Außer bloßen Melodienotierungen, hauptsächlich für ein Instrument, gibt es skizzenhafte zweistimmige Sätze und ausgestaltete Kompositionen. Es ist charakteristisch, daß Tanzmusik im 18. Jahrhundert schon früh von Verlegern als Massenproduktion auf den Markt geworfen wurde, zuerst in England. Dort gesellten sich zu den immer inhaltreicheren Neuausgaben von John Playfords »Dancing Master«, zuletzt mit 917 Tänzen, nach 1700 als Neuerung *Pocket-Books*, kleine Taschenbücher mit 6, 12 oder 24 Tänzen, die jeder billig erwerben konnte. Sie dienten geschäftstüchtigen Verlegern als Grundlage

⁵ Richard WOLFRAM, *Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*, Salzburg 1951, S. 134ff.

⁶ Zum folgenden SACHS, *Weltgeschichte*, S. 283f. und 295; WOLFRAM, *Volks-tänze*, S. 139.

für neue Sammlungen, etwa für »120 Country Dances for the Flute« von Pippard, London 1711. Die Sammlungen der Verleger Walsh, Kynaston, Cooke, Johnson, Waylett und vieler weiterer erschienen schließlich Jahr für Jahr und haben solches Ausmaß, das die Aufzählung der Titel nur von englischen *Pocket-Books* aus dem 18. Jahrhundert bereits ein kleines Buch ergeben würde.⁷

2. *Die Tanzlehrwerke.* An der Spitze steht Playfords »Dancing Master«, der 1651—1728 in 18 Ausgaben herauskam und auch auf dem Kontinent bekannt war, denn der Leipziger Tanzmeister Gottfried Taubert berief sich 1717 darauf. Nach Tauberts Lehrbuch S. 52 waren die englischen Tänze *zu dieser Zeit allenthalben recipieret*. Als hohe Schule der Tanzkunst galt im 18. Jahrhundert jedoch Frankreich. Französische Tanzmeister waren überall anzutreffen, sogar in England. Daß Frankreich den Contratanz aufnahm, führte zu dessen Übergewicht über das Menuett seit etwa 1760, und so gibt es hier viele Lehrwerke und Musikdrucke.⁸ In Deutschland erhalten wir genauen Aufschluß durch die Bücher von Carl Christoph von Lange (1751, 1762), C. J. von Feldtenstein (1772) und Johann Heinrich Kattfuß (1800). Musiktheoretisch ist an die Bedeutung der Tanzmusik für die Kompositionslehren von Joseph Riepel (1752) und Heinrich Christoph Koch (1782—1793) zu erinnern.⁹ Dabei wurde das Menuett zwar zurückgedrängt, aber nie ausgeschaltet, wie in der französischen Revolution. In Deutschland hielten sich Menuett und Contratanz nebeneinander, bis der zuletzt noch hinzutretende Deutsche oder Walzer sie ablöste.

3. *Volkstänze, die erst neuerdings erfaßt wurden.* Bei den Volkstänzen in West- und Nordeuropa hat der Contratanz die Führung, wie oben dargelegt. Wahrscheinlich liegt hier seine Heimat. Aber da seit langem ein Austausch mit Gesellschaftstänzen vor sich ging, ist es schwer, die Chronologie dieser Entwicklung aufzudecken. Anders steht es mit englischen Auswanderern im Appalachegebirge, bei denen sich die alte Praxis gehalten hat.¹⁰ Der nach ihnen benannte *Virginia reel* ist für den Contratanz in Nordamerika charakteristisch. Auf seiner Kenntnis beruhte die Erneuerung des englischen Volkstanzes durch Cecil Sharp, der die Vergangenheit zum Vergleich heranzog.¹¹ Durch Sharp wurden die *Country dances* des 18. Jahrhunderts choreographisch geklärt, ihre Schrittordnung wiederhergestellt. Allerdings ließ Sharp es offen, wie weit der englische Contratanz mit dem des Festlandes übereinstimmte.¹²

⁷ Hugh THURSTON, *Bibliography of Country-Dance Books*, Journal of the English Folk Dance and Song Society, Vol. VII, Nr. 1, London 1952.

⁸ Claudie MARCEL-DUBOIS, Artikel *Contredanse*, MGG Bd. 2, Kassel 1952.

⁹ Heinrich BESSELER, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959, S. 48 und 51.

¹⁰ Nach einer Reihe von Publikationen hierüber erschien nach dem Tode des Volksliedsammlers die Sammlung: Cecil SHARP, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, Bd. 1—2, Oxford 1932, 2. Aufl. 1952.

¹¹ Arthur Henry FOX STRANGWAYS & Maud KARPELES, *Cecil Sharp*, London 1933.

¹² Cecil SHARP, *The Country Dance Book*, Bd. 1—6. London 1909—1922 (Bd. 5 ist nicht erschienen).

An diesem Punkt mußte die Untersuchung einsetzen. Aus dem riesigen Quellenmaterial erstand der Contratanz des 18. Jahrhunderts als eine Welt für sich, die in Vergessenheit geraten war. Angesichts der überaus mannigfachen Praxis in den einzelnen europäischen Ländern war ein Gesamtbild zunächst unmöglich. Um den Anfang zu machen, wurde Deutschland untersucht, wo man die Entwicklung trotz des Festhaltens am Menuett und Hinzukommens des Walzers überschauen konnte. Es zeigte sich, daß deutsche Musiker bis zu Beethoven nicht nur Tanzstücke komponiert, sondern den Contratanz vielfach in der Instrumentalmusik benutzt haben.¹³ Der gewaltige Stoff war nur zu bewältigen, wenn man das am Tanz Beobachtete auf alle irgend in Betracht kommenden Werke übertrug, versuchsweise und prinzipiell. Welche der denkbaren Zusammenhänge musikgeschichtlich bedeutsam sind, sei hier im Hinblick auf Joseph Haydn geprüft.

Wie eingangs betont, hat sich Haydn nachweisbar mit dem Contratanz auseinandergesetzt. Man darf annehmen, daß dies nicht von vornherein geschah, denn in den älteren Werken ist ein solcher Einfluß nicht spürbar. Soweit dort von Tanznähe gesprochen werden kann, handelt es sich um das Menuett. Es war bis in die 1760er Jahre hinein der führende Tanz, vor allen an den Höfen, und mit ihm hat Haydn sich auseinandergesetzt. Wenn später der Contratanz hervortritt, so entspricht das der Bedeutung, die er nach 1770 gewann. Es kann auch damit zusammenhängen, daß Mozart in seiner Wiener Zeit 1781—1791 bekanntlich auf Haydn gewirkt hat. Für den viel jüngeren Mozart war die Lage von vornherein anders. 1770 erst 16jährig, erhielt er von nun an entscheidende Eindrücke. Damals trat neben das Abgezirkelt-Beherrschte im Menuett das ungezwungene Gehen und Laufen im Contratanz, von der Sturm- und Drang-Generation als Wendung zur »Natur« begeistert begrüßt.¹⁴ Angesichts des freundschaftlichen Austausches zwischen Haydn und Mozart in Wien wäre also zu prüfen, welche Rolle der Contratanz beim Salzburger Meister gespielt hat.

Wie bekannt, war Mozart ein leidenschaftlicher Tänzer, womit das für ihn charakteristische Raumgefühl zusammenhängt.¹⁵ Es gibt von ihm viel Tanzmusik. Auf ihren künstlerischen Wert hat Hans Engel hingewiesen und die Auswirkung auf das Gesamtschaffen betont.¹⁶ Die Beschwingtheit von Mozarts Musik beruhe auf dem körperhaft erlebten Tanz und dessen »idealisierte Verwendung« in der nicht getanzten Musik. Was Engel für das Menuett, Mozarts Lieblingstanz, nachwies, läßt sich für den Contratanz noch viel umfassender zeigen. Die Gebrauchscontratänze, im Tanzschaffen zahlenmäßig an zweiter Stelle, beginnen 1770 und enden im Todesjahr 1791. Schon 1775 tat Mozart den folgenschweren Schritt, im

¹³ Jürgen BEYTHIEN, *Der Einfluß des Kontertanzes auf die Orchestermusik der deutschen Frühklassik*, Diss. Jena 1957 (Maschinenschrift, 577 + 63 S.).

¹⁴ BESSELER, *Das musikalische Hören*, S. 49f.

¹⁵ Emanuel WINTERNITZ, *Mozarts Raumgefühl*, Bericht über den Intern. Musikwiss. Kongreß Wien 1956, Mozartjahr 1956, Wien 1958, S. 736—742.

¹⁶ Hans ENGEL, *Der Tanz in Mozarts Kompositionen*, Mozart-Jahrbuch 1952, S. 29—39, Salzburg 1953.

Divertimento F-dur K. V. 213 als Schlußsatz eine *Contredanse en Rondeau* zu verwenden. Das Thema zeigt einfachste Tanzmelodik, während der Satz in Achttaktern verläuft und, etwa als *Contredanse française*, wirklich ausgetanzt werden könnte (Beispiel 2).

2

W. A. Mozart, Divertimento F-dur (K. V. 213), Contredanse en Rondeau.



Im nächsten Monat, August 1775, übertrug Mozart das Verfahren auf die Symphonie, denn das isolierte Finale C-dur K. V. 102 ist nach Ansicht des Köchel-Bearbeiters Alfred Einstein ebenfalls eine Contredanse en Rondeau. So stehen das Divertimento- und Symphoniefinale von 1775 am Anfang einer Entwicklung, deren Gipfel durch die Symphonien von 1788 bezeichnet wird: das Finale der Symphonie Es-dur K. V. 543 erweist sich durch die Ähnlichkeit mit dem Contratanz von 1788 K. V. 565,1 als Contratanzidealisierung (Beispiel 4). In der Salzburger Zeit unternahm Mozart weitere Versuche hauptsächlich im Divertimento, schon im Januar 1776 mit der Serenade D-dur für zwei Orchester K. V. 239, deren *Rondeau* im 2/4-Takt durch den regelmäßigen Verlauf tanznah wirkt. Im Juni 1776 brachte das Divertimento F-dur K. V. 247 ein ähnliches Finale, nun im 2/2-Takt, im Juli 1776 das Divertimento D-dur K. V. 251 ein 2/2-Takt-*Rondeau* mit Tanzmelodik. 1776 entstand das Ständchen K. V. 101 mit einer *Contredanse* und *Gavotte*, 1777 die Sammlung von vier Contratänzen K. V. 267, bei der 2/4-, 2/2- und 6/8-Notierung nebeneinanderstehen. 1779 erschien in der Serenade D-dur K. V. 320 im Finale wieder Tanzmelodik, wurde im Rondo des Divertimento D-dur K. V. 334 auch die giguemäßige 6/8-Rhythmik bei der Contratanzidealisierung benutzt. Daß hiermit ein Typus erreicht war, bestätigten 1781 das Rondo der Bläusersenade B-dur K. V. 361 und die Schlußnummer der Serenade Es-dur K. V. 375, beide wieder im 2/4-Takt und mit jener beschwingten Gehbewegung, deren Ursprung im Tanze lag.

Für das Tempo solcher Stücke wird man also die Schrittordnung des Contratanzes berücksichtigen. Es macht keinen Unterschied, ob die Musik im 2/4- oder 2/2- oder 6/8-Takt geschrieben ist. Als Bewegungseinheit dient überall der *Pas de Gavotte* genannte Schritt in enger Bewegung, den Frankreich durchbildete und festhielt. Wie aus den Tanzlehrwerken hervorgeht, blieb der Gavottenschritt auch in Deutschland die Grundlage und ergänzte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte durch den etwas geschwinderen, aber gleichfalls auf Gehbewegung beruhenden Anglaiseschritt.¹⁷ Da das Tempo schneller und mannigfacher wurde, ist mit einer Schwankungsbreite zu rechnen. Fundament der Contratanzidealisierung bilden jedoch Gavottenschritt und Anglaiseschritt, beide mit dem Charakter des Gehens. Die

¹⁷ BEYTHIEN, *Einfluß des Kontertanzes*, S. 103ff.

Musik verwendet ein menschliches Maß. Das gilt auch bei der Vorschrift *Presto* oder *Allegro assai*, die man nicht im modernen Sinne mißverstehen darf. Um den Spielraum anzudeuten, sei die hier herrschende Bewegungseinheit als »Gavotten-Anglaisensschritt« bezeichnet.

In Wien hat Mozart die Contratanzidealisierung zum Finale, die 1781 in zwei Serenaden vorlag, bald fortgeführt, denn 1782 erschien in der Haffner-Symphonie D-dur K. V. 385 ein solches Stück, das trotz der 4/4-Notierung im 2/2-Takt und meist in Achttaktperioden verläuft. Eine Verzögerung ergab sich wohl daraus, daß das Hauptinteresse des Komponisten damals, neben der Polyphonie bei Bach und Händel, der neuen Technik in Haydns Streichquartetten galt, die nach »langer, mühsamer Arbeit« mit den Quartetten von 1785 angeeignet war. 1786 spielten denn auch in der Symphonie ohne Menuett D-dur K. V. 504 Kontrapunkt und thematische Arbeit eine Rolle.¹⁸ Ihr 2/4-Takt-Finale ließ, wie man aus dem Seitensatz erkennt, die Contratanzidealisierung wiederaufleben, und damit werden der Schnelligkeit des *Presto* Grenzen gesetzt. 1787 schrieb Mozart in Prag einige Contratänze (die man in der Sammlung K. V. 510 zu erkennen glaubte) und berichtete vergnügt, daß *auf die Musik meines Figaro, in lauter Contretänze und Teutsche verwandelt*, getanzt wurde.¹⁹ Wie der Brief zeigt, kannte Mozart nach wie vor keinen Wertgegensatz von Tanzmusik und hoher Kunst. 1787 entstand neben den Streichquintetten auch »Ein musikalischer Spaß« F-dur K. V. 522 und »Eine kleine Nachtmusik« G-dur K. V. 525, beide mit contratanznahem Finale. Beim Rondo der Nachtmusik, einem 2/2-Takt-*Allegro*, ist für den Aufbau die Achttaktigkeit der beiden Themen maßgebend, entfaltet das Imitatorische seine Freiheit im Grundriß einer Contredanse en Rondeau.

1788, im Jahr der großen Symphonie, entstanden mindestens 8 Contratänze: je einer K. V. 534, 535 und Anh. 107, drei K. V. 535a und mindestens zwei verlorene K. V. 565. Daß das Finale der Es-dur-Symphonie auf den Contratanz K. V. 565, Nr. 1 hindeutet, wurde bereits erwähnt. Vor seiner Besprechung muß jedoch das Werk erörtert werden, in dem sich der Haupttypus der Contratanzbewegung auswirkt, der Gavotten-Anglaisensschritt. Im Finale der Symphonie g-moll K. V. 550 zeigt schon das Wiederholungszeichen nach Takt 8 und Takt 16, daß Mozart ein aus dem Tanz entnommenes Element zugrundelegte. Hierzu gibt es einen Parallellfall in Haydns Symphonie Nr. 85 »La Reine«, die 1785/86 entstand. Ihr Finale beginnt mit einem Contratanz, der Wiederholungszeichen in Takt 8 und Takt 24 aufweist (Beispiel 8). Wahrscheinlich hat Mozart das verbreitete, schöne Werk Haydns gekannt, an sein Contratanzfinale angeknüpft, die Fröhlichkeit allerdings in Ernst verwandelt (Beispiel 3). Durch diese klare Bezugnahme auf den Contratanz regelt sich auch das Zeitmaß. Vermeidet man die bei Dirigenten beliebte Überhertzung des Finales, richtet sich vielmehr nach dem Gavotten-Anglaisensschritt, dann entfaltet der Satz erst seine Energie und seinen großartig-einmaligen Gehalt.

¹⁸ Robert HAAS, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 2. Neubearb. Auflage, Potsdam 1950, S. 126.

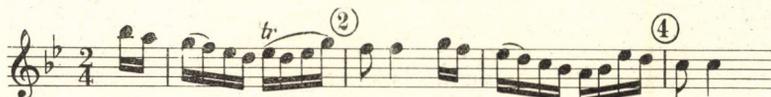
¹⁹ Hermann ABERT, *W. A. Mozart*, Bd. 2, Leipzig 1921, S. 411.

3
W. A. Mozart, Symphonie g-moll (K. V. 550), Finale.



In den bisher besprochenen Sätzen herrschte der Gavotten-Anglaisenschritt. Es handelt sich zahlenmäßig um die überwältigende Mehrheit der Contratanzidealisationen in Serenade und Symphonie. Erst 1788 wird ein anderer Typus greifbar, am klarsten in zwei verschollenen Contratänzen K. V. 565, die Mozart in sein Werkverzeichnis eintrug. Der Tanz Nr. 1 B-dur erinnert an das Finale der Symphonie Es-dur K. V. 543, denn dort beobachtet man den Auftakt von zwei Sechzehnteln, das absteigende Viersechzehntelmotiv, den Kontrast der Auftakt- und Durchgangsnoten zu den zwei Volltaktsechzehnteln mit Legatobogen, die genaue Korrespondenz von Takt 3—4 mit Takt 1—2 in so ähnlicher Form, daß die Stücke zum selben Melodietypus gehören (Beispiel 4). Als Mozart 1788 das Symphoniefinale schrieb, schwebte ihm ein Stück vom Charakter der *Contredanse* B-dur vor. Damit wird die Auffassung heutiger Dirigenten widerlegt, die aus dem Finale ein Presto in Ganztaktbewegung machen. Mozart schrieb *Allegro* vor, und da beim Contratanz B-dur über dem 7. Sechzehntel sogar ein Triller notiert ist, werden der Schnelligkeit schon hierdurch Grenzen gesetzt. Es handelt sich um einen echten 2/4-Takt, den die Tänzer mit Bewegung auszufüllen hatten.

4
W. A. Mozart, Contratanz und Symphoniefinale
a) Contredanse B-dur (K. V. 565, 1).



b) Symphonie Es-dur (K. V. 543), Finale.



Für das Tempo dürfte hier allerdings nicht mehr der Gavotten-Anglaisenschritt maßgebend sein, da in beiden Contratänzen K. V. 565 Sechzehntelnotierung vorherrscht. Die Stücke wirken lebhafter als bisher. Sie erinnern an das Schnellerwerden, das für die Zeit nach 1770 bezeugt ist. Für den Contratanz wird es im Aufkommen des Schottischtanzes *Ecoisaise* greifbar. Tanzlehrer schildern den *Ecoisaisenschritt*, einen Trittwechsel-Doppelschritt nach Art der Polka, wobei sie um 1800 einen jüngeren davon unterscheiden: den *Ecoisaisenschritt* des 19. Jahrhunderts in ruhigem

Tempo. Der ältere Eocossaisenschritt, der des 18. Jahrhunderts, fordert jedoch eine recht frische, kleinschrittige Bewegung, umschreibt also ein schnelleres Zeitmaß als der Gavotten-Anglaisenschritt.²⁰ Wenn Mozart 1788 im Finale der Es-dur-Symphonie diesen jüngeren Contratanztypus idealisierte, so war das Zeitmaß zwar geschwind, aber immer noch für einen Tanz möglich und an dessen leibhafte Ausführung gebunden. Als Bewegungseinheit beim 2/4-Takt kennen wir hier den »Eocossaisenschritt« des 18. Jahrhunderts.

Überblickt man das Gesagte, dann ergibt sich von Mozarts Arbeit in den Jahren 1775—1788 ein klares Bild. Es besteht kein Zweifel daran, daß nicht nur das Menuett, sondern fast noch mehr der Contratanz ihn zu schöpferischer Auseinandersetzung angeregt hat. Von der *Contredanse en Rondeau* im Divertimento F-dur K. V. 213 vom Juli 1775 führt ein gerader, durch Seitenpfade ergänzter Weg zum Rondo der Kleinen Nachtmusik K. V. 525 vom August 1787, wo derselbe Grundriß frei ausgestaltet ist. Eine Parallelentwicklung begann im August 1775 mit der *Contredanse en Rondeau* im Symphoniefinale C-dur K. V. 102, um im Finale der Symphonien Es-dur K. V. 543 und g-moll K. V. 550, vom Juni und Juli 1788, zu gipfeln. Da aus derselben Zeit, von 1776 bis zum Oktober 1788, auch Gebrauchscontratänze überliefert sind, läßt sich beides miteinander vergleichen, der Tanz und seine idealisierte Verwendung.

Wie sich gezeigt hat, übernahm das Finale in der Regel aus dem Contratanz nicht nur den Charakter der Fröhlichkeit, sondern auch das Zeitmaß. Von Dirigenten wird ein Tempo oft abstrakt gewählt, aber für jene Epoche ist es nur im Zusammenhang mit dem Menschen bestimmbar. Spieler und Hörer wußten damals, wie etwa ein *Presto* gemeint war, weil sie Tänze ähnlicher Art kannten. Für ein solches Finale gab es den Anglaiseschritt oder Eocossaisenschritt als Grundmaß, das jedem vertraut war. Dieses Zeitmaß konnte in der freien Instrumentalmusik vielleicht etwas beschleunigt werden, jedoch nicht seinen Charakter ändern, da auf ihm die Wirkung eines Stückes beruhte. Es gab damals objektive Anhaltspunkte für das Tempo, die wir nicht mehr kennen. Sie herauszuarbeiten, gehört zu den Aufgaben der Wissenschaft.

Was den Beitrag Joseph H a y d n s betrifft, so ist zunächst an seine Freundschaft mit Mozart zu erinnern. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß er seit Mozarts Übersiedlung nach Wien 1781 die oben besprochenen Werke zum Teil kennengelernt hat, etwa die Symphonien von 1788. Haydn sah das Ergebnis, zu dem der Freund nach vieljährigen Versuchen gelangte, während sein eigenes Schaffen anders gerichtet war und anders begonnen hatte.

Von Haydn gibt es viel Tanzmusik, doch bedarf das, was unter seinem Namen läuft und im Werkverzeichnis Hob. IX, 1—30 genannt wird, erst der Prüfung. Sicher ist nur, daß bei Haydn das Menuett sehr stark überwiegt. Er war 24 Jahr älter als Mozart, und im Jahrzehnt 1750—1760, als er zu komponieren begann, hatte das Menuett unbedingt die Führung. Man erkennt es aus dem Notenbuch, das Leopold Mozart 1762 für seinen

²⁰ BEYTHIEN, *Einfluß des Kontertanzes*, S. 137ff.

Sohn anlegte.²¹ So übernahm Haydn von vornherein das Menuett als einzigen Tanzsatz in das Streichquartett und in die Symphonie. Mit dem Menuett hat er sich schöpferisch auseinandergesetzt, aus ihm das Scherzo entwickelt, auch die Melodik des »Deutschen« hineingebracht. Haydns erste Symphonie entstand wohl 1759. Als Finale dient ein *Presto* im 3/8-Takt, was auch in anderen Frühwerken begegnet und bald durch Versuche im 2/4- und 2/2-Takt ergänzt wird.²² In der Symphonie Nr. 1 erkennt man am Finalthema, so anspruchslos es sein mag, die von Haydn eingeschlagene Richtung (Beispiel 5).

5
J. Haydn, Symphonie Nr. 1, Finale.



Hier steht am Anfang ein Sechstakter, der verändert wiederholt und fortgesponnen wird, um zu einem motivverwandten Sechstakter in der Dominant zu führen. Obwohl der Satz im ersten und zweiten Teil Wiederholungszeichen aufweist, wie viele weitere, hat er nichts mit Tanzmusik zu tun. Der Komponist strebt zwar nach prägnanter Melodik, aber nicht nach Regelmäßigkeit. Das Thema wird frei fortgesponnen. Daraus ergibt sich ein polyphoner Tonstrom, mag er noch so schlicht geformt sein. Auf ihn verzichtet Haydn nicht. Charakteristisch ist sein Festhalten am 6/8-Takt mit dem Charakter einer Gigue, den man im Finale vieler Symphonien beobachtet, bis zur Londoner Zeit (Beispiel 1). 1764 entwickelte sich aus einem solchen Thema in den Symphonien Nr. 22 »Der Philosoph« und Nr. 23 ein recht ungegliedertes Musizieren; 1765 wurde in der Symphonie Nr. 28 die Viertaktigkeit des Themas zwar fortgesetzt, aber der Schlußtakt einer Gruppe meist zum Anfangstakt der nächsten, sodaß eine Fortspinnung entstand. Da Haydn die Polyphonie nicht preisgeben wollte, hat sein Symphoniefinale lange Jahre hindurch einen experimentierenden Zug, zeigt recht verschiedene Typen und Formen.

Eine Stabilisierung beobachtet man seit 1771, und zwar ist nun der Einfluß der Tanzmusik nachweisbar. Das Menuett, im Zyklus an dritter Stelle, wird langsamer und nähert sich dem Tanz, wie die Tempovorschrift *Allegretto* in der Symphonie Nr. 42 und 1772 in den Symphonien Nr. 45 und 46 verrät. Haydns Menuette aus der Zeit von 1771—1774 fallen oft durch mitreißende, volkstümliche Melodik auf.²³ Im Finale herrscht ein 2/4- oder 2/2-Takt, der sich vom Menuett durch sein frisches Tempo abhebt und gleichfalls der Tanzmusik nähert. Ein Periodenbau wird allerdings nur in

²¹ Hermann ABERT, *Leopold Mozarts Notenbuch von 1762*. Gluck-Jahrbuch 3, Leipzig 1917, S. 51—87; Neuausgabe Leipzig 1922.

²² H. C. Robbins LANDON, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 215ff.

²³ LANDON, *Symphonies*, S. 322ff.

zwei Fällen erreicht, von denen die Rede sein wird; er ist noch nicht Regel. Meist entwickelt sich aus einem paarig gebauten Thema ein Musizieren mit Fortspinnungscharakter, da die Polyphonie wächst. Ein Finale wie das der Symphonie Nr. 48 »Maria Theresia«, wohl 1772 komponiert, kennzeichnet Haydns Technik für jenen Zeitraum (Beispiel 6).

6
J. Haydn, Symphonie Nr. 48, Finale.



Es ist wichtig, daß Haydn damals außerdem ein Ordnungsprinzip in das Finale eingeführt hat, das mit der Tanzmusik zusammenhing. Es handelt sich um die »Trauer-Symphonie« Nr. 44, wohl 1771 komponiert, und die »Abschieds-Symphonie« Nr. 45 aus dem Jahre 1772. In Moll stehend, gehören sie zu den Dokumenten der Sturm- und Drang-Zeit Haydns mit ihrem neuen Ausdruckswillen.²⁴ In beiden Finals herrscht der 2/2-Takt, entwickelt sich aus einem paarig angelegten Thema ein Periodenbau. Diese Periodik ist in der Trauer-Symphonie anfangs klar ausgeprägt, wird dann freier gehandhabt, bestimmt jedoch den Satzcharakter. Noch deutlicher zeigt sie sich in der Abschieds-Symphonie Nr. 45. Der erste Teil des Finales bis zum Wiederholungszeichen umfaßt 56 Takte und ist in Achttakter gegliedert, die sich nur zweimal um eine halbe Periode dehnen, also Zwölf-takter werden: $8 + 8 + 8 + 12 + 8 + 12 = 56$ Takte. Da ein solcher Bau vorher nie anzutreffen ist, liefert er den Beweis dafür, daß Haydn 1771/72 nicht nur das Menuett dem wirklichen Tanze angenähert, sondern auch das Finale nach einem Tanzvorbild angelegt hat. In den Symphonien Nr. 44 und 45 handelt es sich um frei erfundene Melodik, deren Paarigkeit dem Vorbild des Contratanzes folgt (Beispiel 7). Benutzt man für beide Finalsätze den Gavotten-Anglaisenschritt als Bewegungseinheit, dann erhält das *Presto* ein musikalisch überzeugendes Zeitmaß.

7
J. Haydn, Symphonie Nr. 44, Finale.



1771/72 begann also bei Haydn, im Zusammenhang mit Sturm- und Drang-Werken, die Idealisierung des Contratanzes zum Symphoniefinale. Dieses Verfahren war freilich bei ihm damals nur eines neben anderen, zwar an die hervorragenden Symphonien Nr. 44 und 45 geknüpft, jedoch erst viel später zum Typus erhoben. Zunächst begann ein entspannteres Musi-

²⁴ Karl GEIRINGER, *Joseph Haydn*, Potsdam 1932, S. 74f.

zieren, auch wieder eine Zeit des Experimentierens, bei der das Erreichte unvergessen blieb. Nach dem Contratanzvorbild richteten sich eine Reihe von Finales, etwa das der Symphonie Nr. 78 aus dem Jahre 1782, in dem die Achttaktperiode hervortritt. Den von Haydn zuletzt erreichten Typus vertritt Symphonie Nr. 85 »La Reine«, komponiert 1785/86. Ihr Finale beginnt mit einem Contratanz in dreiteiliger Liedform, der in sich wiederholt und dann symphonisch entwickelt wird. Seine Melodik läßt keinen Zweifel daran, daß kein ganztaktiges Presto, sondern ein echter 2/4-Takt vorliegt (Beispiel 8). Als Bewegungseinheit dient, wie in allen Sätzen dieser Art, der Gavotten-Anglaisensschritt.

8
J. Haydn, Symphonie Nr. 85, Finale.



Nur bei einem Werk deutet die Musik auf ein schnelleres Zeitmaß. Im Finale der Symphonie Nr. 92 »Oxford«, die 1788 entstand, fällt die Wiederholung des Achttakters in Takt 1—16 auf (Beispiel 9). Beim Hinzutreten der Flöte Takt 17—24 geschieht dasselbe, und so beginnt der Satz mit Sechzehntaktern. Da in der Durchführung Takt 114—220 fünfmal eine Ganztaktpause benutzt wird, verläuft die Musik offenbar in größeren Einheiten als bisher, ist der Gavotten-Anglaisensschritt nicht anwendbar. Man könnte das Thema doppeltaktig notieren, die Achtelnoten auf Sechzehntel verkürzt. Dieses verkürzte Notenbild wäre mit Mozarts Contratanz K. V. 565 Nr. 1 aus dem Jahre 1788 vergleichbar (Beispiel 4a). Er diene als Beispiel für den Ecossaisensschritt, der anders und geschwinder war als der Anglaisensschritt. Beim Finale der Symphonie Nr. 92 »Oxford« erscheint also ein schnelleres Zeitmaß angebracht. Ein Zusammenhang mit dem Ecossaisensschritt wird bei Haydn im selben Jahre greifbar wie bei Mozart. Für beide handelt es sich nicht um den Haupttypus der Contratanzidealisation, sondern um eine Nebenform.

9
J. Haydn, Symphonie Nr. 92, Finale.



Nachdem Haydns Tätigkeit in den Jahren 1771—1788 untersucht wurde, seien zum Schluß die Londoner Symphonien Nr. 93—104 behandelt. Von 1791—1795 entstanden, bilden sie eine relativ einheitliche Gruppe. Ein Zusammenhang mit dem englischen Tanz erscheint von vornherein möglich, denn Haydn selbst vermerkte im Verzeichnis der in England

komponierten Werke »4 Contrydances« und »2 Contrydances«, die verschollen sind. Dazu kommen die 5 Contratänze nebst einer Quadrille für Klavier Hob. IX, 29 und der Englische Tanz für Klavier Hob. IX, 30. Wo in den Londoner Symphonien eine Contratanzverwendung vorliegt, ist man geneigt, an die in England gewonnenen neuen Eindrücke zu denken. Deshalb sei zunächst das hier Festgestellte zusammengefaßt. Eine Gestaltung des Symphoniefinales in tanzähnlichem Sinne versuchte Haydn schon seit 1771/72 (Beispiel 7). Er war zu einem Typus gelangt, der sich 1785/86 in der Symphonie Nr. 85 »La Reine« verkörperte (Beispiel 8), 1788 durch das Finale der Symphonie Nr. 92 »Oxford« ergänzt wurde (Beispiel 9). Haydn brachte die Contratanzidealisation im Finale bereits aus der Heimat mit. In England konnte das Erreichte also nur noch bestätigt oder ergänzt werden.

Im Finale der 12 Londoner Symphonien begegnet weder der 3/4- noch der 3/8-Takt. Zwei verlaufen im 6/8-Takt, die übrigen im 2/4-Takt oder 2/2-Takt. Da dem Rhythmus oft Melodietypen zugeordnet sind, empfiehlt sich eine Besprechung der Sätze nach diesen drei Taktgruppen.

1. Der *6/8-Takt* herrscht im Finale der Symphonien Nr. 98 und 100. Sein Zusammenhang mit der Gigue liegt klar zutage, denn Haydn benutzte den gigueartigen 6/8-Takt schon seit der Symphonie Nr. 22 aus dem Jahre 1764, wie oben dargelegt. In welchem Tempo er zu nehmen ist, ergibt sich aus den 6/8-Takt-Contratänzen des 18. Jahrhunderts und wird durch die Angaben der Tanzlehrwerke bestätigt. Es besteht nicht der geringste Zweifel daran, daß dem 6/8-Takt zwei Schritte oder Bewegungen zugeordnet waren: die erste dem Taktbeginn, die zweite der Taktmitte. Der 6/8-Takt war ein Rhythmus mit zwei Schlägen, ebenso wie der 2/4-Takt und der 2/2-Takt. Diese drei Grundrhythmen beim Contratanz entsprachen sich genau.²⁵ Damit ist die Frage beantwortet, die sich eingangs im Zusammenhang mit der Symphonie Nr. 100 stellte (Beispiel 1). Das Finale der Symphonien Nr. 98 und 100 darf nicht ganztaktig dirigiert werden. Hier handelt es sich um Contratanzmelodik, die mit je zwei Bewegungen im Takt verknüpft war, geordnet durch das lebendige Gehen beim Anglaiseschritt. Dieses Zeitmaß konnte bei Instrumentalmusik vielleicht beschleunigt werden, aber nicht in ein Ganztakt-Presto umschlagen. Im übrigen läßt die sehr genaue Phrasierung der beiden Themen keinen Zweifel an Haydns Absicht (Beispiel 1 und 10). Für ihn war das *Presto* ein instrumentaler Gesang, der sich auf den Menschen bezog. Im 2/4-Takt-*Presto* der Symphonie Nr. 85 hatte er 1785/86 das Thema mit ganz ähnlichen Mitteln zum Gesang werden lassen (Beispiel 8).

10
J. Haydn, Symphonie Nr. 98, Finale.



²⁵ BEYTHIEN, *Einfluß des Kontertanzes*, S. 105ff.

2. Der $2/4$ -Takt herrscht im Finale der Symphonien Nr. 93, 94, 96, 97, 99 und 102. Die Sätze sind verschieden gebaut, doch deuten schon im Finale der Symphonie Nr. 93 die zwei Wiederholungszeichen auf einen Zusammenhang mit dem Contratanz. Es fällt auf, daß die Thematik der genannten sechs Werke hauptsächlich auf Achtelnoten und Viertelnoten beruht, Sechzehntel selten vorkommen. Nur das Finale der Symphonie Nr. 99, mit Wiederholungszeichen nach Takt 8, erhält durch Tonrepetition und das Viersechzehntelmotiv einen lebhafteren Charakter. Hier ist ein Vergleich mit Mozarts B-dur-Contratanz und Es-dur-Symphonie denkbar (Beispiel 4). Anscheinend hatte Haydn beim Schluß der Symphonie Nr. 99 den Ecossaisenschritt im Sinne, sodaß man das Zeitmaß lebhafter nehmen darf.

Was die übrigen $2/4$ -Takt-Sätze betrifft, so könnte allenfalls die wenig ausgeprägte Achtelbewegung in der Symphonie Nr. 96 Zweifel hinsichtlich des Contratanzcharakters lassen. Alle anderen Themen haben den Bau eines Tanzliedes, sind melodische Einfälle von ähnlicher Prägnanz wie 1785/86 in der Symphonie »La Reine« (Beispiel 8). Welchen $2/4$ -Takt-Finaltypus Haydn für London bevorzugte, zeigt Symphonie Nr. 93, mit liedhaftem Thema und der Vorschrift *Presto ma non troppo*. In der Symphonie Nr. 94 lautet die Bezeichnung *Allegro di molto*, in Nr. 97 ursprünglich *Spiritoso*, dann *Presto assai* (Beispiel 11). Nach diesem Vorbild ist offenbar auch das *Presto* in Symphonie Nr. 102 aufzufassen. Überall handelt es sich um einen echten $2/4$ -Takt, mit zwei Bewegungseinheiten auf der Grundlage des Gavotten-Anglaisenschrittes. Beim Symphoniefinale mag das Tempo etwas schneller gewesen sein als beim Tanz, doch beruhte es ohne Zweifel auf zwei Zählzeiten.

11

J. Haydn, Symphonie Nr. 97, Finale.



3. Der $2/2$ -Takt herrscht im Finale der Symphonien Nr. 95, 101, 103 und 104. In der Symphonie Nr. 95 verrät sich ein Zusammenhang mit dem Contratanz durch Wiederholungszeichen nach Takt 8 und Takt 32. Dasselbe gilt für die Symphonie Nr. 101, wo Wiederholungszeichen nach Takt 8 und Takt 28 vermerkt sind. Die beiden anderen Finalsätze, unter sich verwandt, sind freier, wobei dem Finale der Symphonie Nr. 104 ein Tanzthema zugrundeliegt (Beispiel 12).

12

J. Haydn, Symphonie Nr. 104, Finale.



Die Benutzung des 2/2-Taktes im Finale reicht weit zurück. Schon 1771/72 schrieb Haydn solche Sätze, doch hatte die Thematik in den Symphonien Nr. 44 und 45 mehr instrumentalen Charakter (Beispiel 7). In der Londoner Zeit übernahm das Gesangliche die Führung, wurde Mozarts Einfluß unverkennbar. Die vier Finalsätze im 2/2-Takt haben als gemeinsames Merkmal eine Kontrastierung des Gesanglichen und des Instrumentalen. In der Symphonie Nr. 95 wirkt der Vordersatz Takt 1—4 durch Legatobögen gesänglich, der Nachsatz instrumental. Im Finalthema der Symphonie Nr. 101 ist dieser Kontrast auf Zweitaktgruppen verdichtet. In der Symphonie Nr. 103 hat er die Form eines Gesanges der zwei Hörner zum Kontrapunkt in Violine I. Beim Finale der Symphonie Nr. 104 liegt der Kontrast wieder im Thema selbst, in den sorgfältig differenzierten Zweitaktgruppen (Beispiel 12). Zweifellos handelt es sich dort um einen Tanz in Schreitbewegung. Für das Tempo kann nur der Gavotten-Anglaisenschritt maßgebend sein. Da in den Symphonien Nr. 95 und 101 ein Contratanz mit Wiederholungszeichen das Finale eröffnet, die vier 2/2-Takt-Finalsätze dem gleichen Typus angehören, wird ihr Zeitmaß hierdurch bestimmt. Es läßt sich nicht allzusehr über den Gavotten-Anglaisenschritt hinaus beschleunigen.

*

Als Ergebnis ist also festzustellen, daß Haydn im Finale der 12 Londoner Symphonien regelmäßig an den Contratanz anknüpfte. Das geschah in Gestalt mehrerer Melodietypen, denn beim 6/8-Takt wird die Giguentradition sichtbar, beim 2/4-Takt meist ein Themenbau im Sinne des Tanzliedes, beim 2/2-Takt der Kontrast des Gesanglichen und Instrumentalen. Was Mozart mit den Symphonien von 1788 als Ergebnis vieljähriger Bemühungen erreichte, das hat Haydn fortgeführt, und zwar auf Grund seiner eigenen Vorarbeit. Die Wechselwirkung beider Meister ist auf symphonischem Gebiet deutlich erkennbar.

Daß der Contratanz beim Finale als Vorbild gedient hat, ergibt sich aus dem Werk Mozarts. 1775 entstand die *Contredanse en Rondeau* im Divertimento F-dur K. V. 213 (Beispiel 2), und von ihr führt eine Entwicklung typenverwandter Sätze zum Rondo der Kleinen Nachtmusik K. V. 525 vom Jahre 1787. Ein Parallelvorgang begann 1775 mit der *Contredanse en Rondeau* im Symphoniefinale C-dur K. V. 102, um 1788 im Finale der Symphonien g-moll K. V. 550 und Es-dur K. V. 543 zu gipfeln. Da aus demselben Zeitraum auch Gebrauchscontratänze vorliegen, ist ein Vergleich möglich, erweist sich das Finalthema der Symphonie Es-dur als Contratanztypus (Beispiel 4).

Fehlt das Wort Contratanz, dann dient beim 2/4-Takt- oder 2/2-Takt-Finale ein Wiederholungszeichen nach Takt 8 usw. als objektives Merkmal des Tanzcharakters. Im Finale der Symphonie g-moll geben 1788 zwei Wiederholungszeichen diesen Hinweis (Beispiel 3). Er findet sich in derselben Form schon 1785/86 im Finale von Haydns Symphonie Nr. 85 »La Reine« (Beispiel 8). Haydn versuchte einen Periodenbau mit Achtakttern zum ersten Mal 1771/72 in der Trauer-Symphonie Nr. 44 und der

Abschieds-Symphonie Nr. 45 (Beispiel 7). Dieser Aufbau wurde nach 1780 allmählich zur Regel, entwickelte sich 1785/86 in der Symphonie Nr. 85 aus einem nicht bezeichneten Contratanz. Bis dahin kannte man keine Gebrauchscontratänze von Haydn, sodaß ein Vergleich nicht möglich ist. Erst für die Londoner Zeit sind 6 »Contrydances« bezeugt. Aber schon um 1785 betrachtete Haydn die Contratanzidealisation als wichtigsten Typus, wie man aus den Gegenstücken zur Symphonie Nr. 85 ersieht. In den 12 Londoner Symphonien herrscht allein das Contratanzfinale.

Im Gavotten-Anglaisenschritt, der den meisten Sätzen zugrundeliegt, und im Ecosaisenschritt, der gelegentlich hinzukommt, kennen wir die im 18. Jahrhundert benutzten Maßstäbe für musikalische Bewegung. Im Symphoniefinale muß der Charakter des Tanzes noch spürbar sein, wodurch die Schnelligkeit Grenzen erhält. Der 2/4-Takt behält in der Regel zwei Zählzeiten, ebenso der 6/8-Takt. Nur ausnahmsweise gibt es Ganztaktbewegung.

Der Contratanz war ein gemeinsam ausgeführter Reigen. Als den eigentlich bürgerlichen Tanz hat ihn Mozart besonders nachhaltig und vielseitig zum Symphoniefinale umgestaltet. Haydns Anteil an dieser Arbeit wuchs nach 1780, und in den Londoner Symphonien gab er zusammenfassend die reichste Typisierung. Beide Werkreihen greifen ineinander. Wie aus ihnen hervorgeht, gehörte zu den Errungenschaften der Klassik die Idealisierung des Contratanzes zum Symphoniefinale.

JOSEPH HAYDNS MESSEN

Als »Gebrauchsmusik« ist die Kirchenmusik nicht allein von der musikalischen Entwicklung bestimmt. Kirchliche Bestimmungen geben ihrer Entwicklung ebenso eine Grundlage wie die religiöse Haltung und das religiöse Empfinden des Volkes. Das Konzil von Trient hat den Trennungsstrich zwischen der liturgischen und profanen Musik deutlich gezogen. Verschiedene kirchliche Erlasse setzen sich im folgenden Jahrhundert mit dem Problem auseinander und geben den Komponisten Anregungen. Im 18. Jahrhundert schuf Papst Benedikt XIV. in der Enzyklika »Annus qui« vom 19. Februar 1749 der Kirchenmusik eine neue Ordnung.¹ Sie wurde die Grundlage auch für Mozarts und Haydns kirchliche Werke. Ausdrücklich wird geboten: »ut nihil profanum, nihil mundanum aut theatrale resonet« (§ 3) und gefordert »neminem esse, qui theatrales cantus in ecclesiis non detestetur et qui diversitatem aliquam non requiret inter sacros ecclesiae et profanos scaenarum concertus«. (§ 6) Jedoch wird dieser in der Kirche verbotenen opernhafte Kirchenmusik eine kirchliche Kunst gegenübergestellt, die mit den musikalischen Ausdrucksmitteln der Zeit den liturgischen Aufgaben entspricht. Die Vollständigkeit und Verständlichkeit des Textes ist die erste Voraussetzung. Instrumente sind zugelassen, um die Singstimmen zu stützen und in ihrem Ausdruck zu verstärken (ad corroborandas, sustinendasque cantium voces § 11). Dagegen werden Instrumente die vorwiegend der kirchlichen Musik dienen »aliaque id genus, quae musicam theatralem efficiunt« namentlich ausgeschlossen. Die Verwendung der Instrumente muß in der nötigen Rücksicht auf die Singstimmen erfolgen und diesen gegenüber gelegentlich zurücktreten: »At vero si instrumenta continenter personent et solum intredum, ut hodie fieri solet, per momenta aliqua interquiescant, ut liberum spatium audiendis harmonicis modulationibus, crispatisque iaculationibus vocum, vulgo trilli, praebeant; caeterum opprimant sepeliantque cantantium vocem, sonumque verborum, frustraneus est et inutilis huiusmodi instrumentorum usus, imo vetitus atque interdictus.«

Für Joseph Haydn, der um 1750 als Achtzehnjähriger seine erste Messe schrieb, war die Enzyklika 1749 das kirchenmusikalische Gesetz; doch ist es unbestimmt, wieweit ihm die Enzyklika bekannt war. Es ist anzunehmen, daß sie ihm im Josephinischen Österreich unbekannt blieb.

¹ F. ROMITA, *Jus musicae liturgicae*. Rom 1947, 253, 92.

Umsomehr gewinnt die Frage nach der liturgischen Haltung von Haydns Messkompositionen Interesse, freilich einer liturgischen Haltung, die in der kirchlichen Auffassung des 18. Jahrhunderts beruht. Die kontrapunktisch gelösten Solosoprane im Kyrie der Jugendmesse wie die imitatorischen Choreinsätze und bewegten orchestralen Umspieldungen homophoner Chorsätze kennzeichnen die Tradition der deutschen Kirchenmusik um die Wende des 17./18. Jahrhunderts. In dem Ineinanderschieben von Texten im kontrapunktischen Satz, wie im Gloria:

Tu solus sanctus
 Tu solus Altissimus
 Tu solus Dominus
 Jesu Christe

ist das schon im 16. Jahrhundert besonders herausgestellte Gesetz der Textverständlichkeit nicht beachtet. Haydn hatte wohl unter dem Druck, die wortreichen Sätze möglichst kurz zu gestalten, im Gloria und Credo der Kleinen Orgelmesse (Missa brevis Sti Joannis de Deo) fortlaufend jeder Stimme einen anderen Textabschnitt gegeben und sie gleichzeitig erklingen lassen. So bringt das auf 31 Takte beschränkte Gloria dieser Messe, in dem allein 13 Takte auf das Amen fallen, so daß der ganze Gloria Text in 18 Takten abgewickelt wird, folgende gleichzeitige Deklamation:

Sopran: Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine
 Alt: Domine Fili unigenite, Jesu Christe, qui tollis peccata
 Tenor: Domine Deus Agnus Dei. Filius Patris, qui tollis peccata
 Bass: Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, laudamus te

Sopran: Deus, Rex coelestis, Deus Pater. Deus Pater omnipotens
 Alt: mundi. Suscipe deprecationem nostram, qui sedes ad dex-
 Tenor: mundi, miserere, miserere nobis
 Bass: benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, quoniam tu

Sopran:
 Alt: teram Patris, miserere nobis
 Tenor:
 Bass: solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu

Sopran:
 Alt:
 Tenor:
 Bass: Christe.

Takt 14 beginnt in einheitlicher Deklamation in allen Stimmen das homophone cum sancto spiritu.

Schon zu seiner Zeit wurde diese wohl durch die Barmherzigen Brüder in Eisenstadt, als Auftraggeber dieser Messer veranlaßte Kürze, die zur Mehrtextigkeit zwang, nicht tragbar gehalten. Joseph Haydns Bruder hat bereits eine erweiterte Fassung dieses Gloria geschaffen, das im Anhang der von R. Landon herausgegebenen Messen 5—8 der neuen Haydn Gesamtausgabe (1958) mitgeteilt ist.

Dieses bei Haydn nach dem Brauch seiner Zeit beliebte Untereinanderschieben des Textes in der kontrapunktischen Arbeit ist der in den kirchlichen Bestimmungen geforderten Textverständlichkeit nicht förderlich. Doch hat sich J. Haydn von Anfang an um eine Besonderheit kirchen-

musikalischen Ausdrucks bemüht. Der *Gradus ad Parnassum* von J. J. Fux, der die weltlichen und kirchlichen Stile deutlich voneinander scheidet, war für J. Haydn eine wesentliche Grundlage. Auf ihr entwickelte er, vor allem seit der Marien-Messe (um 1766) seine Kirchenmusik.

Schon in der *Missa brevis F* (um 1750) tritt die Bevorzugung kontrapunktischer Arbeit, selbst in Solosätzen, wie in dem Sopran-Duett des Kyrie, hervor. Weder die Imitation des obligaten Motettenstils, noch die strenge Fuge sind beherrschend. Dagegen schafft ein fugierter Satz die notwendige Lockerung der Stimmfolge, die vielfach auch durch eine mehrtextige Wortunterlegung noch in ihrer Selbständigkeit verdeutlicht wird. Wohl waren die beiden Solo-Soprane, die zum vierstimmigen Chor treten, durch äußere Verhältnisse bedingt. Doch läßt der Verzicht auf ein Soloquartett erkennen, wie die klanglich-harmonische Zusammenfassung in seinem Kirchenstil im Gegensatz zur italienischen Entwicklung der Zeit nicht bestimmend ist.

In diese auf die kontrapunktische Tradition zurückgehende Haltung bricht in Haydns Auffassung das Interesse an der italienischen Gesangskunst. Nicolo Porpora war mit anderen Italienern um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Wien. In dem *Salve Regina* 1756 von Haydn wird der bestimmende Einfluß dieser napolitanischen Kunst deutlich. Einerseits die Koloratur, andererseits die harmonische Ausdruckssteigerung bestimmen dieses Werk. Doch hat Haydn diese Richtung nicht weiterverfolgt, sondern sie mit seinem kontrapunktischen Kirchenstil verbunden. In der Marienmesse 1766 mit konzertierender Orgel aber ist die Verbindung der gesanglichen Solokunst mit dem vorwiegend kontrapunktischen Chorsatz gegeben. Das große, reich kolorierte Tenorsolo des *Et incarnatus* kennzeichnet die in der italienischen Kunst gewonnene Ausdrucksfähigkeit, die von spielerischer Klangkunst gelöst, einen neuen kirchlichen Ausdruck schafft. Die Betonung des Kontrapunkts im Chorsatz macht Haydns Streben, im Kirchenstil eine besondere Satzgestaltung zu gewinnen, deutlich und damit das zu erfüllen, was in der Enzyklika »*Annus qui*« gefordert ist. Sind die Gloria- und Credo-Schlußfugen in einer musikalisch-satztechnischen Tradition begründet, so ist darüber hinaus der fugierte Satz, auch textlich bestimmt, in einzelnen Abschnitten entwickelt. Das synkopische Fugenthema des Sanctus — entgegen der traditionellen vollchörigen Gestaltung — gibt dem Satz einen besonderen Charakter. Die *Dona nobis pacem*-Fuge ist wieder von der Schlußfugen-Tradition bestimmt.

Die *F-dur* Messe Haydns ist durchgehend, also im geschlossenen Satz der *Ordinariumsteile* geschrieben. In der Marienmesse sind das Gloria, Credo in je drei Abschnitte gegliedert. Die Cäcilien-Messe 1773 in ihrer breiten Anlage folgt der Anlage der Kantatenmesse, wie sie bei Hasse vorliegt und in der großen Messe der Zeit verbreitet war. Das Gloria in seinen sieben Sätzen ist außerordentlich ausgedehnt. Die Überlieferung der Messe in Kürzungen ist verständlich, vor allem nachdem die verschiedensten Ausdrucksgestalten hier vereint sind. C. M. Brand (*Die Messen von J. Haydn*, Würzburg 1941) hat diese aus dem Rahmen der sonstigen Messen Haydns fallende Komposition mit dem Fest der Cäcilienbruderschaft in Verbindung gebracht. Fast scheint es, als wollte Haydn hier die verschiedenen Ausdrucks-

weisen eines Kirchenstils vom kantablen Arioso bis zur strengen Fuge, die er hier auch bei *Gratias agimus* selbst im *stile antico* entwickelt, ausbreiten. Wie in der ganzen Wiener Kirchenmusiktradition ist die kontrapunktische Arbeit reich verwendet. Die Orgel ist im Gegensatz zu ihrer Continuo-Verwendung solistisch gestaltet.

Während die Eigenarten der barocken Kantate die Cäcilienmesse bestimmen, hat J. Haydn in der *Missa Sti. Nicolai* 1772 die Geschlossenheit des Ausdrucks wirksam werden lassen. Der Satz ist gedrängt. Die einzelnen Teile des Ordinariums sind von einer einheitlichen Stimmungshaltung bestimmt, wie dies vor allem im Kreise der sinfonischen Kunst der böhmischen Meister entwickelt wurde. Ausdruckssteigerungen liegen im Gesamtaufbau der Messe. Die pastorale Grundhaltung des *Kyrie* oder *Sanctus*, die von der Empfindung bestimmten Spannungen und dynamischen Akzente, die gegensätzlichen Gegenüberstellungen und der Höhenpunkten zustrebende Aufbau lassen die Messe im Banne der inneren Auseinandersetzung, die Haydns Kunst im 7. Dezennium des 18. Jahrhunderts bestimmt und zur neuen Haltung seines Streichquartetts, wie A. Sandberger² nachwies, führte, sehen. Zwar hat er sich von der gleichzeitigen Untereinanderstellung der Texte der wortreichen Sätze noch nicht frei gemacht, doch ist ein stärkeres Eingehen auf die Deklamation und Sinndeutung des liturgischen Textes zu beobachten.

Nahe steht dieser Nikolaus-Messe die *Mariazeller-Messe*. Die durch den Text ausgelöste Andachtsstimmung, die Spannungen und Steigerungen finden in der Musik ihre Darstellung mit den Mitteln, die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts tragende Kräfte des Ausdrucks werden. Ebenso werden die Gegenüberstellung gegensätzlicher Themen wie ihre Durchdringung im Sonatensatz zu Mitteln des kirchenmusikalischen Ausdrucks. Im *Kyrie* ist diese Gestalt in der Einheit der Empfindungsrichtung gewonnen. Die instrumentale Lockerung gibt auch dieser Messe besondere Klangmöglichkeiten. Zwar hat Haydn im *Benedictus* auf eine Arie seiner Oper *Il mondo della luna* 1777 zurückgegriffen, doch beweist allein die Umarbeitung für Chor und Soloquartett, wie er die Ausdruckstiefe dieses affektbetonten Satzes gesteigert und zu kirchlichem Ausdruck erhoben hat. Die Eigenart der Opernarie ist überwunden, sowohl durch die Änderung der Besetzung wie Einfügung neuer Takte, der Empfindungsausdruck aber ist vertieft. In der reichgeschmückten *Aula Dei*, als die Kirche nun erfaßt und gestaltet wird, hat diese Musik den empfindsamen Menschen zu religiösem Erleben zu fördern mit Klängen, deren tiefe Wirkung bereits in der weltlichen Fassung erprobt war und die nun im geistlichen Raum neu gestaltet wurde. Auch die *Dona nobis pacem*-Fuge ist in diesem Sinne als kirchlicher Ausdruck zu verstehen.

Selbst der Text konnte durch die gleichzeitigen Textunterschiebungen zurückgedrängt werden. Denn ebenso wie Farbe und Licht im Kirchenraum über das Gegenständliche zum empfindungsreichen Ausdruck entwickelt wurden, so wird das musikalische Erleben, das auch die *Ezyklika* »Annus

² Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts in: *Gesammelte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921, 224

qui« anerkennt, in den Vordergrund gestellt. In volkstümlicher Haltung sucht Joseph Haydn durch seine Kunst den Menschen in seinem religiösen Erleben zu erfassen. Die liturgische Grundforderung der Textverständlichkeit tritt dabei freilich der zeitgegebenen musikalischen Gestalt gegenüber zurück, wie dies im besonderen das Gloria und Credo der Missa brevis *Sti Joannis de Deo* (Kleine Orgelmesse) zeigen. Doch sucht auch diese Messe um 1775 immer wieder in ihrer Vertiefung des Satzes »die religiöse Empfindung« zu wecken und einen bewußten Gegensatz zur weltlichen Kunst zu schaffen.

Eine äußerlich wirksame Komposition suchte Haydn in seiner persönlichen Gebetsauffassung und in seinem Streben, den Menschen durch die Kunst zur Andacht zu begeistern, zu überwinden, und mußte sich damit von der Tradition der äußerlichen barocken kirchenmusikalischen Formen lösen. Empfindsamkeit und Ausdruckssteigerung in geschlossenen, einheitlich aufgebauten Formen im Dienste der Erweckung der Andacht ist das Streben, das Haydns Kirchenmusik bestimmt.

Nach 14jähriger Unterbrechung nahm J. Haydn mit der »Pauken- und »Heilig-Messe« die Messenkomposition wieder auf. Die Missa in tempore belli, deren Entstehung C. M. Brand³ vor der Missa *Sti Bernardi* von Offida (»Heilig-Messe«) festzulegen unternimmt, zeigt neue Züge einer kirchlichen Vertiefung und Ausdruckshaltung. Das Orchester hat eine neue Ausdruckskraft gewonnen, die mit der sinfonischen Entwicklung in Zusammenhang steht. Die Bratsche ist nicht mehr nur Generalbaßinstrument, sondern tritt selbständig auf. Die Streicherbewegungen werden von den allgemeinen, imbesonderen auch in der Oper üblichen Figuren gelöst. Die Deklamation und der Wortausdruck sind verfeinert. Die vokale Thematik unterscheidet sich von der instrumentalen. Eine Fülle visionär erscheinender Empfindungsdarstellungen des liturgischen Textes treten im Chorsatz und seiner instrumentalen Umspielung in den einzelnen Stimmen auf, immer an eine ausdrucksvolle Deklamation gebunden, wenn auch Vollständigkeit und Verständlichkeit des Textes nicht den kirchlichen Vorschriften entsprechen. Nicht eine äußere Dramatik, sondern eine religiös das Symbol erfassende musikalische Gestaltung des liturgischen Wortes bestimmt diese Messenkomposition Haydns, die 1796 das neue Messenschaffen Haydns einleitet.

Sechs große Messen entstanden zwischen 1796 und 1802 nach der 14jährigen Pause. Neben der »Paukenmesse« und »Heiligmesse« die »Nelsonmesse« 1798, die »Theresienmesse« 1799, die »Schöpfungsmesse« 1801 und die »Harmoniemesse« 1802. Die Namen weisen gewisse äußere Zusammenhänge auf, ohne daß sie in jedem Falle historisch bedingt sind. Für Haydn war die »Nelsonmesse« die »Missa in angustii«. Hier, wie in den folgenden Messen gewinnt der instrumentale Ausdruck immer größere Bedeutung. Die Geschlossenheit des sinfonischen Satzes überbrückt die in Besetzung und Ausdruck gegensätzlichen Abschnitte. Das Auseinanderfallen der »Kantatenmesse« wird durch die sinfonische Spannung im Aufbau überwunden, die Symbolisierung des Textes gesteigert. So, wenn Haydn in der Strenge des kanonischen Satzes in der Unterquinte des Credo im Anschluß

³ C. M. BRAND, Die Messen von Joseph Haydn, Würzburg 1941, 217ff.

an das Choralthema in seiner Missa in angustiis entwickelt, oder in der »Pauken«- und »Nelson«-Messe bei *Et iterum venturus est cum gloria iudicare* — thematisch im Credo auf das Gloria zurückgreift. Nicht nur die Geschlossenheit des einzelnen Messenteils, sondern der Ordinariumsteile unter sich ist in der neuen Gefühls- und Ausdruckshaltung ausgeprägt.

Ebenso ist in den beiden B-dur-Messen 1799 und 1801 die Symbolik des Worts in geschlossenen musikalischen Formen gestaltet. In der »Schöpfungsmesse« 1801 klingt im Gloria bei *Qui tollis* die »Schöpfung« thematisch an. Doch treten äußere Wirkungen gegenüber der allgemeinen religiösen Erlebniskunst zurück und mit ihnen die Korrektheit der Textfolge. Die allgemeine Stimmungszeichnung, die den Menschen in dem in der Vorstellung der *Aula Dei* gestalteten Kirchenraum zum Gebet erhebt, bestimmt die musikalische Gestalt, die in der Spannung des sinfonischen Aufbaus und in der Vielgestaltigkeit der Klanggestaltung ihren Ausdruck findet. Immer deutlicher wird diese Ausdruckshaltung, die durch die Steigerung der instrumentalen Ausdrucksmittel, der Chromatik und Empfindungsspannung betont wird. Vielleicht zeigt die Behandlung des *Agnus Dei* am deutlichsten diese Ausdruckssteigerung, die sich in den letzten sechs großen Messen J. Haydns vollzogen hat.

In der »Harmoniemesse« 1802 ist die instrumentale Ausdruckskraft am stärksten hervorgetreten. Neue, zur Romantik weisende Ausdruckselemente sind hier zum Durchbruch gekommen. Den technisch-musikalischen Steigerungen entspricht die Ausdruckshaltung. J. Haydn hat hier Züge entwickelt, die in Beethovens Messen zur Vollendung kamen. Die thematisch-motivischen Gliederungen geben den Gefühlszeichnungen einen vielgestaltigen Ausdruck. Der Steigerung des Orchestralen steht eine Steigerung der chorischen Ausdrucksgebung gegenüber, die das Wort in den Vordergrund rückt.

In seiner Auffassung und mit seinen Ausdrucksmitteln hat J. Haydn die sechs großen Messen 1796—1802 in einer Vertiefung der Textdeutung und des liturgischen Erlebens gestaltet. Die gelegentliche Unvollständigkeit des Textes kann nicht als eine Ferne von liturgischer Auffassung gedeutet werden. Der künstlerischen Auffassung der Zeit entsprechend suchte Haydn die Stimmung und Empfindung musikalisch zu gestalten, der liturgischen Auffassung der Zeit entsprechend suchte er den Menschen zum religiösen Erleben anzuregen.

Wie im Streichquartettschaffen Joseph Haydns eine Unterbrechung zwischen 1771 und 1781 liegt, deren innere Begründung A. Sandberger klärte, so ist in seinem Messenschaffen eine Unterbrechung von 1782 bis 1796 gegeben. Während im Streichquartett das Ringen um eine neue künstlerische Gestalt der Grund der Pause war, ist es in seiner Messenkomposition auch in äußeren Gegebenheiten der Stellung der Kirchenmusik begründet.

Schon 1754 hatte ein »Hofreskript« die Verwendung von Pauken und Trompeten in der Kirchenmusik verboten. Es bedurfte besonderer Schritte der Kirchenbehörden, daß beim *Te Deum* aus Anlaß der Genesung der Kaiserin (1767) diese Instrumente zugelassen wurden. Das strenge Verbot wurde damit gelockert, wengleich es nicht überall streng durchgeführt wurde, wie bei den jährlichen Festen der Cäcilienbruderschaft. Unter den

Messen der ersten Gruppe hat Haydn nur in der Cäcilienmesse und in der Mariazellermesse Pauken und Trompeten verwendet, während in den Messen der zweiten Gruppe ein erweitertes Orchester immer größere Bedeutung gewinnt. Dieses Ausdrucksstreben war durch die kaiserlichen Bestimmungen behindert. Die Hochämter wurden eingeschränkt, die deutschen Lieder gefordert. Abbé Denis hatte bereits 1774 eine Sammlung deutscher Kirchenlieder herausgebracht. Bestimmungen für einen »vereinfachten Gottesdienst« und ein Zurückdrängen der Instrumentalmesse mehren sich im österreichischen Raum, bis nach dem Tode Kaiser Josephs II. 1790 die Verbote der Instrumentalmesse wieder gelockert wurden und durch Kaiser Franz (1792—[1806]1835) die Instrumentalmesse wieder Anerkennung fand. Haydn hat 1796 die Reihe seiner großen Instrumentalmessen begonnen. Sie steht offensichtlich mit der neuen Stellung der Kirchenmusik in Österreich in Verbindung.

Rationalistische Gedanken der Aufklärung verbunden mit wirtschaftlichen Erwägungen hatten die Verdrängung der großen Instrumentalmesse in der Josephinischen Zeit veranlaßt. Doch hatte der Papst selbst durch die Enzyklika »Annus qui« 1749 die Grundlage gegeben. Mit Recht heißt es in dem fünf Jahr später veröffentlichten »Hofrescript« 1754: »Nach Gesinnung und Rath Sr. päpstl. Heiligkeit werden . . . Pauken und Trompeten . . . eingestellt.« Die Enzyklika fordert — freilich aus anderen Gründen — : »Vetabit autem tympana, cornua venatoria, tubas, tibias decumanas, fistulas, fistulas parvas, psalteria synphonica, cheles, aliaque id genus, quae musicam theatralem efficiunt.« Doch werden die Instrumente, imbesonderen die Streichinstrumente im Gottesdienst im Interesse der Erbauung der Gläubigen und zur Vertiefung des Textes gestattet: »ut magis magisque audientium mentibus eorum sensus infligatur commoveanturque fidelium animi ad spiritualium rerum amorem incitentur«. Der Wiener Kardinal Migazzi bemühte sich beim Kaiser Verständnis für die Instrumentalmesse zu erreichen. Die Instrumentenbeschränkung der Enzyklika war ihm aber willkommener Anlaß, in vermeintlicher Übereinstimmung mit dem Papst, seine eigenen aufklärerischen Gedanken in der Beschränkung des Hochamts und der Förderung des Volksgesangs in der Landessprache Nachdruck zu geben.

J. Haydns Messenschaffen steht in einer Zeit der geistigen Umwälzung. Für ihn gilt der Satz der Enzyklika 1749: »Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat; denique ille est, qui si recte decenterque peragatur in Dei Ecclesias, ab iis hominibus libentius auditur; et alteri, qui cantus harmonicus seu musicus dicitur, merito praefertur.« Haydns religiöses Ausdrucksstreben fand in der Geschlossenheit der musikalischen Empfindungsgestaltung, wie sie in seiner letzten Schaffensperiode bestimmend wurde, die Vollendung. Sie konnte erst erreicht werden, als die allgemeinen Bestimmungen eine entsprechende Orchesterbehandlung zuließen, die in der sinfonischen Entwicklung Haydns zum besonderen Träger des Ausdrucks geworden ist. Für Haydn war die Messenkomposition eine vom Empfindungsausdruck des Textes bestimmte musikalische Gestaltung aus seiner Auffassung der Liturgie. In seiner inneren Verantwortung konnte sich J. Haydn nicht mehr der Messenkomposition zuwenden, solange ihm

nicht die ihm notwendig erscheinenden musikalischen Mittel zur Verfügung standen. So ist die 14jährige Pause in seinem Messenschaffen gleichzeitig ein Beweis für seine ernste religiöse Auseinandersetzung mit dem kirchenmusikalischen und liturgischen Problem in Durchführung der Gedanken der Enzyklika des Papstes Benedikt XIV. Der Versuch, Haydns Messen mit einer textfremden musikalischen Spielerei abzutun, oder mit einer Wertung im Sinn heiterer Profanmusik, trifft nicht nur nicht Haydns tief religiöse persönliche Einstellung, sondern auch nicht die aus dem Geist seiner Zeit strenge liturgisch-kirchenmusikalische Haltung seiner Messenkompositionen.

KARL GEIRINGER (Boston)

SIDELIGHTS ON HAYDN'S ACTIVITIES IN THE FIELD OF SACRED MUSIC

SMALL WORKS OF CHURCH MUSIC IN EISENSTADT

The castle of Prince Esterházy in Eisenstadt, connected with Haydn's work through countless ties, has for a long time been a centre of Haydn research. Curiously enough it still contains a collection of valuable manuscripts which have been more or less bypassed by scholars. At the end of the first world war, when western Hungary with its capital Eisenstadt was allotted to Austria, Prince Esterházy, as you well know, removed the bulk of his Haydn treasures to Budapest. However, he left behind the very substantial collection of church music preserved in the Eisenstadt castle. Maybe he felt a move of this music to be unjustified as it was meant for performance purposes and did not contain autographs. Thus the sacred music of the castle preserved in Eisenstadt in fine 18th century copies is still to be found in large cabinets outside the chapel. Neither the political changes nor the years of the second world war with the subsequent occupation of Eisenstadt seem to have done damage to this collection and one has the feeling that hardly any alterations have taken place since the time when Haydn himself served as music director.

This library offers most rewarding insight into a field of activity which forms a by no means negligible part of Haydn's output as it comprises the majority of Haydn's Masses and other sacred works. I do not think I should deal in this talk with the Masses which Professor Fellerer has treated so sensitively in his lecture but I would like to report on the miscellaneous church compositions assembled in the Eisenstadt castle — the "Kleinere Kirchenmusikstücke" as Pohl¹ rather vaguely terms them — consisting of offertories, gradualia, salve regina, and related pieces. These small works, although often written to comply with the exigencies of the day, are much more than mere routine compositions. In particular they make a contribution towards filling the gap in our knowledge of the formative years in Haydn's artistic growth.

Before starting on my discussion I should like to thank my good friend, Mr. H. C. Robbins Landon who invited me to make the initial visit to Eisenstadt with him. I am most grateful to him as well as to Dr. Werner, attorney of Prince Esterházy who allowed me to peruse the collection. Many thanks are also due to Dr. Anthony van Hoboken for some valuable advice.

¹ C. F. POHL "*Joseph Haydn*". Leipzig 1878—82, vol. II., Chronologisch-Thematisches Verzeichnis, pg. 10.

Haydn's smaller sacred works preserved in the Eisenstadt castle may be divided into two groups: contrafacta based, according to the custom of the time, on works with non-liturgical texts, and original compositions.

Four works based on Haydn's Latin cantata "Applausus" of 1768 written in all likelihood for the 70th birthday of Abbot Rainer Kollmann in the monastery of Zwettl² are to be found here. A sheet of detailed instructions drawn up for his performers by the composer who was unable to attend the concert, reflects the care he had bestowed on his work, and it is understandable that after a single performance at the festive occasion some of the main numbers were put to new use. Of these arrangements the offertory "O Jesu te invocamus" seems to have been his favorite, as it is preserved in Eisenstadt in two sets,³ the violin part of one of them listing no less than 24 performances which took place between 28 January 1787 and 20 January 1793. Even after Haydn's death the work continued to be played as we learn from a terse remark pencilled on the timpani part of the second set: "on 26 March 1827 died Ludwig van Beethoven". Haydn's Offertory was also printed by Breitkopf & Härtel, Leipzig, with added German text under the title "Allmächtiger Preis dir und Ehre! O Jesu, te invocamus / Hymne für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters". The Haydn-Elssler catalogue of 1805 mentions the work,⁴ listing the first measures of the bass-part as No. 2 of the offertories.

This Offertory is derived from the Latin cantata's final chorus "O Coelites vos invocamus". Musically there is hardly any difference between the two works and textually too there is great similarity. Frequently the same words or at least the same rhymes occur in either work and it is significant that an attempt was even made to use the chorus from „Applausus" with unchanged text as an offertory.

Another number from "Applausus" to be found in Eisenstadt is an "Aria de tempore" "Dictamina mea" for soprano and contralto accompanied by 2 violins, 2 violas, 2 horns, organ and bass. This piece again enjoyed great success in the 18th century and is preserved in most of Austria's larger church and monastery-libraries. The textual resemblance between the two versions is particularly marked here, the Aria de tempore starting like its model, No. 6 of "Applausus", with the words „Dictamina mea doceri qui gestit". Merely by including the name of Christ and slightly changing a few sentences the piece was made suitable for divine service. Musically the situation is different, however. The offertory does not use the oboes of the original and replaces its trumpets by horns. More important still is the change in structure. No. 6 of „Applausus" is in da capo-form with a C major Andante moderato in 4/4 as main section and an Andantino in 3/8 as middle

² According to C. F. Pohl's statement (op. cit. I/II, pg. 40) it was assumed that the "Applausus" was destined for a prelate's inauguration at the Austrian monastery of Göttweig. Leopold Nowak has, however, made it appear likely that the work was meant for Zwettl. (Cf. his "Joseph Haydn", 2nd ed., Vienna 1959, pg. 184 and foll.) — The original manuscript of this cantata is preserved in the Library of the Society of Friends of Music in Vienna.

³ No. 154 and No. 195
69 73

⁴ cf. J. P. LARSEN "Drei Haydn Kataloge in Faksimile". Kopenhagen 1941, pg. 24.

part which starts in C minor and concludes on G. The offertory dispenses with the da capo thus employing an ordinary two-part form. However, in order to round off the work, a short Alleluia for soprano and alto solo, mixed chorus, strings and organ is added. This Alleluia following the concluding G of the second part is in G major and thus a composition starting in C major ends surprisingly on the dominant key. The approximate date of the arrangement may be deduced from the fact that a set of parts preserved at Göttweig⁵ exhibits the name of Pater Odo and the year 1771. Evidently the offertory originated between 1768 and 1771 and perhaps it was Pater Odo who induced Haydn to make the adaptation of No. 6 into a sacred work. That it was Haydn himself who was responsible for the arrangement, is attested by the fact that an autograph of the Alleluia Coda has been preserved. The six pages of this interesting document were previously owned by Sándor Wolf and are now to be found in the Eisenstadt Haydn-Museum. Let me present to you now this delightful Alleluia, taped during a performance of my pupils at Boston University.

Another arrangement preserved in Eisenstadt is the chorus „Insanae et vanae curae” available in two sets of parts.⁶ This motet which was also circulated with the German text “Des Staubes eitle Sorgen” and “Im Augenblick” is an adaptation of the powerful and passionate storm chorus “Svanisce in un momento”⁷ which Haydn added in 1784 to his Italian oratorio “Il ritorno di Tobia”. The first part of the “Motetto” in D minor depicts humanity’s restless search for salvation on earth; the F major middle section presents as contrast to this a vision of the joys in heaven, whereupon the first section returns to be concluded by a coda in D major blissfully anticipating divine mercy.

Very interesting is also another transcription of a number from “Applausus”. The offertory de Sancto vel Sancta “Concertantes jugiter per calamitatem”⁸ for bass solo, strings, two oboes and organ is based on the da capo aria “Si obtrudat”. This piece clearly forecasts Haydn’s “Storm and Stress” period. Passion and unbridled vigor pervade the D minor composition which requires a singer of great technical proficiency.

Apart from such contrafacta the Eisenstadt collection comprises a sizable number of Haydn works originally destined for the church. Possibly the earliest among them is a Salve Regina in E major for solo soprano, mixed chorus, 2 violins, bass and organ⁹ which, according to the autograph originated in the year 1756 and evidently was still used by Haydn while serving at the Esterházy court.

⁵ No. 289

⁶ No. $\frac{30}{38}$ and $\frac{154}{67}$

⁷ Autograph in the Budapest Széchényi Library.

⁸ Eisenstadt parts No. $\frac{77}{61}$

According to a kind information from Dr. van Hoboken the work is also to be found in the monastery of Seckau with the text “Bonitatis totius” and an introductory recitative missing in Eisenstadt.

⁹ No. $\frac{4}{173}$

At a somewhat later date Haydn may have composed the exquisite contralto solo "Lauda Sion Salvatorem" using for the accompanying body flutes and strings. He achieves delightful effects here by having the singer compete with a violin and the woodwind instruments. A pencilled note on the cover of the first violin part points to the contributions to musical life at the Esterházy court made by the family of one of Haydn's foremost associates. It reads "Tomasini Pepi solo" and evidently refers to Josephine Tomasini, a daughter of Luigi Tomasini (1741—1808), who for nearly fifty years served the court as first violinist and whose performances in Haydn's quartet were superb, indeed unsurpassed, according to the composer's own verdict. After Tomasini's death his family continued to enjoy the prince's support. From 1807 to 1810 his two daughters Elisabeth and Josephine were engaged as singers at court and it was Pepi (as you know this abbreviation customary in Austria for Josephine) who took over the vocal solo in "Lauda Sion Salvatorem".¹⁰

Much more extensive is a second *Salve Regina* in G minor, which the Eisenstadt collection owns in two sets.¹¹ The work is scored for 4 solo voices, mixed chorus, strings (including viola), and organ. At the beginning the keyboard instrument is entrusted with an extensive solo, and subsequently its cantilenas, somewhat reminiscent of the idiom of woodwind instruments, alternate very attractively with the utterances of the vocalists. Solo quartet and chorus are effectively juxtaposed, thus forecasting Haydn's mature style. Following the structure of the text, Haydn built the composition in three movements, the fastest, an *Allegro*, being in the center, while an *Adagio* forms the beginning and an *Allegretto* introduced by a *Largo* concludes the work. An autograph of this *Salve Regina* is preserved in the Universitätsbibliothek, Tübingen. It employs a rather curious, though at that time fashionable, method of establishing the year of composition. At the end of the autograph there are two prayers to the Holy Virgin to accord help to the composer. Each is in the form of an acrostic, its capital letters to be interpreted as Roman numbers which added give the year of composition —1771.

oro te a pIa o DVLCIs VIrgo Vt assIstas CoMposItorI
pIa DVLCIsqVe VIrgo assIste CoMposItorI

A piece of monumental simplicity is the "Offertorio in Stillo a Capella" "Non nobis Domine" mentioned in both the *Entwurfkatalog* and the Haydn-Elssler list of 1805.¹² This curious work employing only four singers and

¹⁰ There is a regrettable discrepancy in the tempo indications between the different parts in the Eisenstadt collection. The first section of this *da capo* aria is marked *Adagio*. For the faster middle section the first violin part prescribes "Allegretto", the second "Allegro", the viola "un poco Allegro", and the organ "un poco Vivace" (the flutes are silent in this section). Such inaccuracies are rare in the music of the Eisenstadt library; the parts are usually quite reliable.

¹¹ No. 38 and 39

175 175

¹² pg. 18 of *Entwurfkatalog*, pg. 24 of Haydn-Elssler list. Parts at Eisenstadt No. 202

75

bass revives the idiom of the baroque motet and is the only composition of its type to be found in Haydn's output. It was probably written in the early 1770s, when Haydn was eagerly experimenting with old forms.¹³ The exquisite piece uses a Latin version of the beautiful words of Psalm 115 : 1 "Not unto us, O Lord, not unto us, but unto Thy name give glory", starting with a fugato and subsequently turning to a homophonic idiom in which expressiveness is matched by dignity and power. The initial austerity of the tonal language — interestingly deviating from Haydn's later fugues — gradually gives way to an abundance of sound and a powerful climax is achieved. A new edition of the motet prepared by me will be published in 1960.

The latest composition in the collection is the mighty *Te Deum* in C major composed in 1799. The very concise work confines itself to four-part chorus and orchestra in which the trumpets play an important role, the over-all effect being enhanced through the inclusion of the Gregorian *Te Deum* tune in the middle parts. The concluding double fugue, in which the theme of "in te Domine speravi" is combined with that of "non confundar in aeternum", presents a poetical feature of symbolic significance to be observed in Bruckner's *Te Deum* also.

Going through the comprehensive Eisenstadt collection we are surprised about a curious gap. We miss one of Haydn's most successful sacred works, the *Stabat Mater* of 1767 of which the composer was particularly proud. This sweetly sad composition is mentioned in Haydn's autobiographical sketch; he informs Artaria in a letter of 1781 that it was performed four times in Paris, and lists it in the catalogue of 1805 among his great oratorios. A letter which recently came to light through the efforts of Hungarian scholars may help to explain the absence of the work in the Eisenstadt library. This is, incidentally, an interesting human document as it reveals the shrewd psychological method employed by Haydn in order to wrest permission for a leave from his patron. The letter¹⁴ dated 20 March, 1768 is addressed to the princely secretary Anton Scheffstoss and reads:

Eisenstadt, den 20^{ten} Mertz 768

Wohl Edl gebohren

Insonders Hochgeehrtigster Herr!

Es wird Ihnen bishin bekant seyn, dass ich voriges Jahr den so hochschätzbaren Hymnum, *Stabat Mater* genant, in die Music nach allen meinen Kräften übersetzt, und selben dem grossen und weldberühmten Hasse aus keinen anderen Absichten eingehändiget, als dass, in Fall ich etwan die Worth eines so grossen Wehrts nicht genugsam solte ausgeübet haben, dieser

¹³ Botstiber's theory that the work originated in 1799 was contradicted by Larsen, who deduced from the nature of the handwriting that the offertory may have been entered into the Entwurfskatalog in the 'seventies. cf. *Die Haydn Überlieferung*, Copenhagen, 1939, pg. 235

¹⁴ cf. ÁRISZTID VALKÓ, *Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében*, in *Zenatudományi Tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára*. Budapest 1957. (a study offering several unknown Haydn letters from the Esterházy archives in German as well as in Hungarian language).

Mangel von einem in allen stücken so glücklichen Meister hierinfahls verbessert werde. Da mich aber wider meiner Verdienste dieser ausserlesene Ton-künstler mit unaussprechlichem Lob über dieses Werck beehrte, und sich nichts anderes als mit einer dazu gehörig wohl besezten Music zu hören wünschete, dermahlen aber ein grosser Mangel in Wienn an denen Sängern utriusque generis, gelanget dannenhero durch Euer wohl Edl meine unterthänigst gehorsambste Bitt an Sr. hochfürstl. Durchlaucht, mich, den Weigl und dessen Frau, und den Friberth künftigen Donnerstag nach Wienn zu erlauben, um alda Freytag nachmittag bey denen FFr. Miseric. die Ehre unseres gnädigsten fürstens durch producirung seiner diener zu befördern, Samstag abends würden wir in Eisenstadt eintreffen.

Wann Sr. Durchlaucht Befehlen wolte alsobald stat dem Friberth einen anderen hinabschücken. Liebster Mons. Scheffstoss bitte um Beschleunigung meines ersuchens der ich mit aller Veneration verbleibe Euer wohl Edlen

Ergebenster Diener
Josephus Haydn mppria.

We don't doubt that Haydn achieved his object. His ambitious patron could not help being pleased with the praise bestowed by the great Hasse on the princely conductor, and his mood was certainly further mellowed by the promise of some new divertimentos (in all likelihood trios with a part for the baryton, Prince Esterházy's favorite instrument). At the Viennese performance of the *Stabat Mater* Haydn will have used the material from Eisenstadt, and anxious to hurry back so as not to overstay his leave, he may have left the parts behind.

While this famous piece is not to be found among the handwritten sets of the Eisenstadt chapel, the collection comprises a work of some rarity. It is entitled "Lytania de B : V : M: /in C/4 voc:/ Soprano, Alto Tenore/ Basso/2 Violini, 2 Clariny/ Tympano/ Organo con Violone/ NB In Mater Amabilis, Traverso Solo /Salus infirmorum Org: Solo/ Del Sig. Giuseppe Haydn."¹⁵ The words "Salus infirmorum Org: Solo" were added in another handwriting and evidently by the organist who thus wanted to refer to his own performance. About the author of these four words there can fortunately not be any doubt; they were evidently written by Haydn himself. He was also responsible for an entry on the right upper corner of the title-page: "1780 Ch : Fr : M : D : C :." This might be interpreted as: "1780 — Choro Fratrum — Maestro di Capella", and would mean that in the year 1780 the princely conductor Joseph Haydn supplied this Litany to the order of the Brothers of Mercy in Eisenstadt. If this assumption is correct it would indicate that the Litany was also performed by the monastic order for which Haydn destined among other compositions his *Little Organ Solo Mass*. The parts were neatly written by a copyist, but Haydn himself made little additions. In the organ part

¹⁵ Eisenstadt parts No. 196.

we find e.g. in the "Salus infirmorum" the entry "Piano Sempre" in the composer's hand. The Litany which once more displays Haydn's veneration for the blessed Virgin shows a simple rondo-like construction. Four numbers in C major using full chorus, trumpets and timpani alternate with movements in related keys, employing a smaller orchestra without trumpets. I would like you to hear now the last and most important of these episodes, the forementioned "Salus infirmorum" for chorus and solo organ. Again students of Boston University performed for the tape recording. Haydn's vocal works using a solo keyboard instrument were all written within a comparatively short period from 1763 to the middle of the 'seventies. Within this dozen years we have in all likelihood also to place the Litany. Stylistic similarities with the so-called large organ Mass of 1766 which is likewise dedicated to the Blessed Virgin suggest that the Litany also originated in the middle sixties.

As a kind of footnote to these remarks I wish to mention that another work in the collection listed by Professor Larsen¹⁶ on the basis of the Esterházy inventory and — as I believe — without an opportunity to see the original, seems to be of doubtful authenticity. It is an Ave Regina in F major preserved in the chapel in two separate sets of parts.¹⁷ In both sets we find the indication "del Signore Haydn" without any first name. From long bitter experience we know that old manuscripts with merely the indication "Haydn" very often are works of Joseph's younger brother, Michael. In the case of the "Ave Regina" in F this seems most likely. The gentle, somewhat languorous sweetness of this brief chorus accompanied by two violins and organ only, shows greater resemblance to other church works by the Salzburg composer than to those of Joseph Haydn. It might be advisable to place the Ave Regina in F among the doubtful compositions of Joseph Haydn until further evidence is found to prove its authenticity.

In conclusion I should like to mention an interesting work not to be found in the Eisenstadt castle, but in a neighbouring collection. The Stadtpfarrkirche in Eisenstadt owns a large pile of church music attributed to Joseph Haydn. Leafing through it one finds a "Motetto di Sta. Thecla" for soprano solo, mixed chorus, strings and organ. The parts are written in a completely uncharacteristic, rather careless hand and nobody perusing them would expect something remarkable. However, at the end of the bass part the shock comes because here we find, without the slightest warning, Haydn's own, so very characteristic signature. How it got there is anybody's guess. Maybe during Haydn's lifetime the organist of the Eisenstadt city-church approached his famous colleague asking him which of the manuscripts owned by the church and bearing the composer's name were actually his. Haydn looked them over and when he recognized the Motetto

¹⁶ "Drei Haydn Kataloge" VIII/2. cf. also the list of Haydn's works in "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" V, 1891.

¹⁷ No. 35

It appears once as an independent piece and once as the fifth in a collection of six Ave Regina, whose first and sixth are by Albrechtsberger, while Nos. 2, 3, 4 are by Krottendorffer.

di Sta. Thecla as one of his works, he wrote his name on the first part that came to his hand.

This is an attractive little cantata. It starts with a secco recitative for soprano solo which is followed by a da capo aria for the soprano, a simple and gay hymn for mixed chorus forming the conclusion. The melodic language reflects the Austrian folk song, and the instrumental introduction of the aria is based on two contrasting subjects, features which make it seem likely that this motet originated at the beginning of the 'seventies when Haydn achieved greater independence from Neapolitan models.

I should like to present now part of the aria which forms the main section of this piece.

Thus the Eisenstadt collections offer a remarkable cross-section of a form of music that for a long time held Haydn's interest. Going through these sacred works we are allowed most revealing glimpses into the composer's workshop. Enjoying the many facets of his art displayed in these modest creations, stimulated by the variety and seemingly tireless inspiration they exhibit, we become once more aware of Haydn's true artistic stature.

As this magnificent hall in which I have the privilege to address you¹⁸ has no dark curtains I shall show you to-morrow my slides of the title page and the "Salus" from the Lytany, of the "Alleluia" from the offertory "Dictamina mea" and of the bass part from the "Motetto di Sta Thecla".

¹⁸ The lecture was held in the castle Eszterháza (Fertőd).

HAYDN MIT HEUTIGEN AUGEN GESEHEN

Geehrte Versammlung! Die beiden Konferenzen, hier in Budapest und in Bratislava, die zu Ehren Haydns veranstaltet wurden, können als Beweis dafür dienen, wie wir auf dem Wege nach einer sozialistischen Zukunft in unseren Ländern den Kult der großen Erscheinungen der Kunst und Kultur festigen. Wir sehnen uns darnach, daß alles, was das Leben der Menschheit bereichert, für uns, sowie für die Nachwelt erhalten bleibe, daß es sich weiter entfalte. Wir sehnen uns jedoch auch darnach, daß wir alles auf einen noch viel größeren Kreis der menschlichen Gesellschaft einwirken lassen können, als bisher. Das zwingt uns, Haydn mit den heutigen, ja in gewissem Maße auch mit den Augen der Zukunft zu sehen. Auf diese Art wird es uns ermöglicht, uns eine Stellungnahme zu dieser großen Persönlichkeit zu schaffen. Ich bin davon überzeugt, daß sich daraus auch für die Musikwissenschaft neue Anregungen ergeben werden.

Haydns Werk ist in einem Zeitalter von großen gesellschaftlichen Umwälzungen geboren. Man fühlt, wie sich Haydn diesen Umwälzungen zuwandte, wie klarsichtig er die Existenz neuer gesellschaftlichen Schichten wahrnahm und wie er sie schon in seinem Werke betonte. Haydns Werk war zur Zeit seiner Geburt für das Milieu des europäischen Gebietes bestimmt, und auch an die zeitgenössische Reproduktionsmöglichkeiten gebunden. Die gesellschaftliche Entwicklung und der Aufschwung der Technik stellen Haydns Werk jedoch vor einen unvergleichlich breiteren Umkreis und auch vor viele Völker, von denen manche erst jetzt, seit jüngster Zeit, ihre eigene Kultur aufbauen. Das ist die neue Wirklichkeit, die das Werk selbst nicht ändert, aber die seine geschichtliche und kulturelle Bedeutung erhöht.

In meinen Bemerkungen im Laufe der Konferenz in Bratislava habe ich auch die Zusammenhänge des Werdeganges von Haydns Werk mit der Vorbereitung des Zustandekommens von sogenannten nationalen Musikschulen in Europa erwähnt. Das ist ein Werk, von einem bisher ungeahnten Umfang, das sich auf das Gebiet des Volksliedes stützte. Und daß es das Volkslied der mitteleuropäischen Völker auf das Niveau einer künstlerischen Kategorie von hervorragender Bedeutung gehoben hat, hatte auch wichtige und historische Konsequenzen. Die nationale Aufklärungsbewegung der Ungarn, Böhmen, Slowaken, Rumänen und Kroaten fand hier nämlich Anregungen für die Erwägungen über einen eigenen nationalen und musikalischen Ausdruck, und zwar nicht nur Anregungen, sondern fast eine Vorlage.

Was dies für das Schicksal der Musik in Mitteleuropa bedeutet, ist bekannt. Dieser Prozeß der Umgestaltung war nicht nur Haydns Werk, man kann jedoch nicht bestreiten, daß sein, von Volkstümlichkeit und reproduktionsmäßiger Zugänglichkeit erfülltes Werk in diesem Teil Europas die größte Wirksamkeit hatte. Mit diesem zeitgenössischen, von epochalen gesellschaftlichen Ereignissen und Umwälzungen erfüllten Prozeß erschienen gewisse Merkmale, die in einem bestimmten Maße auch zu Haydns Zeiten bemerkbar waren. Viele große Völker, auch im Gebiet der sozialistischen Welt bauen ihr eigenes Leben und ihre nationale Kultur auf. In vielen Teilen der Welt spielt sich ein nationaler Aufklärungsprozeß ab, welcher besonders denjenigen Völkern verständlich ist, die, wie unsere Völker, diese Etappe bereits hinter sich haben.

Das Gebiet des volkstümlichen musikalischen Schaffens, das Volkslied, wird in solchen Ländern viel intensiver wertgeschätzt, als ein Ausgangspunkt der musikalischen Kultur. In solchen Augenblicken sind Künstler dieses Typs, wie Haydn, Chopin, Smetana, Tschaikowski, Bartók, die die seltenen musikalischen Werte des Volkes in neue künstlerische Werte umgestalten konnten, wie Leuchttürme, welche jenen Völkern den Weg weisen, denen das freie Leben ermöglicht, auch eine eigene nationale Musikkultur zu schaffen. Dies berechtigt uns zu glauben, daß Haydn seinen Einfluß noch lange, und besonders in dem Entwicklungsprozeß der Musik in der sozialistischen Welt ausüben wird. Dies verpflichtet uns jedoch auch dazu, Haydn nicht isoliert zu betrachten, sondern direkt in ein Verhältnis zu den gesellschaftlichen, historischen Ereignissen seiner Zeit zu bringen.

Die musikhistorische Forschung ist zu einigen grundlegenden Schlußfolgerungen gelangt, zu einigen Ergebnissen, die von musikhistorischen Handbüchern wiederholt werden. Daß Haydns instrumentaler Stil die Symphonie und das Streichquartett vollendet hat, ist bekannt. Für uns Musiker ist jedoch die eine rein musikalische Wertschätzung. Die Rolle Haydns in der Musikgeschichte ist von größerer Bedeutung. Ich habe allerdings den Eindruck, daß die Rolle Haydns für die kulturelle Entwicklung der Menschheit, für die Entwicklung der musikalischen Bildung der Volksmassen von einer grundlegenden, fast epochalen Bedeutung ist, und besonders in jener Hinsicht, daß Haydn aus der Volkstümlichkeit hervorgegangen ist, daß er den Ausdruck, sowie die Mittel, sich zu den breiten Volksschichten zu wenden, zu nähern, suchte und auch gefunden hat.

All dies hat er getan, ohne irgendetwas vom künstlerischen Niveau seines musikalischen Ausdrucks nachzulassen. Dies interessiert uns vor allem, da wir das materielle Lebensniveau des Volkes hebend, uns auch darnach sehnen, sein musikalisches Niveau zu heben. Das ist ein Problem im Sozialismus, daß nicht nur aktuell, sondern wirklich akut ist. Aus dieser grundlegenden und prinzipiellen Frage hat die Musikwissenschaft bisher nicht die endgültigen Schlußfolgerungen gezogen. Es handelt sich nicht nur um Haydn. Es handelt sich um alle großen musikalischen Erscheinungen und Persönlichkeiten, die wir dem Volke näherbringen müssen.

Die Musikwissenschaft in unseren sozialistischen Ländern hat jetzt die Aufgabe, — von marxistischen-leninistischen Positionen ausgehend — das große Vermächtnis der Vergangenheit umzuwerten, die musikalischen

Erscheinungen im Zusammenhang mit dem politisch-gesellschaftlichen Geschehen zu sehen, ihren wahren Beitrag für die Gesellschaft zu ergründen. Leider stützt sich jedoch die Wertschätzung von schaffenden Künstlern und des musikalischen Geschehens nicht immer auf prinzipielle Gesichtspunkte. Auch bei uns gibt es Musikwissenschaftler, die in ihr Arbeitszimmer eingeschlossen, nur zur äußerlichen Problematik fliehen. Sie sind bereit, ihr ganzes Leben in Bearbeitung von Problemen »rein musikalischer Beziehungen« zu verbringen. Das ist jedenfalls fesselnd, aber dafür ist in der heutigen Zeit, in der die Grundsteine neuer gesellschaftlichen Beziehungen gelegt werden, noch nicht viel Zeit übrig.

Im Falle Haydns wäre es schon höchst aktuell, sein wirkliches Bild auszugestalten, ein Bild, welches uns nicht nur die rein musikalischen Werte darstellen würde, die er geschaffen hat, sondern auch seine schicksalhafte Rolle, die er im Entwicklungsprozeß der europäischen Völker gespielt hat. Ich bin der Meinung, daß wir alle dazu beitragen müßten, wir alle, aus allen nationalen Umkreisen.

Erlauben Sie mir in diesem Zusammenhang noch eine Bemerkung zu machen, und zwar darum, weil gerade hier die Vertreter der UNESCO, der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, der Gesellschaft für Musikforschung und Vertreter der Musikologie einiger sozialistischer Länder anwesend sind. Im Laufe verschiedener kleinerer musikwissenschaftlichen Konferenzen und auch auf internationalen musikologischen Kongressen haben wir festgestellt, daß sich die Musikwissenschaft in internationalem Maßstabe elementar entwickelt. Bisher waren nicht einmal die jetzigen international-organisatorischen Zentren, die sich die Musikwissenschaft selbst geschaffen hat, fähig, initiativ zu wirken, um es der Musikwissenschaft zu ermöglichen, ihre Ziele und Pläne festzulegen, kurz und gut: zielbewußt ihre Arbeit, ihre Aufgabe — und nicht nur musikologisch, sondern auch die Weltöffentlichkeit interessierend — zu organisieren.

Man wird darüber noch nachdenken müssen, was zu unternehmen sei, um unsere Kräfte auf große prinzipielle Aufgaben gemeinsam konzentrieren zu können, damit die Musikwissenschaft nicht eine, in sich selbst geschlossene Welt sei, damit sie lebendige Beziehungen mit der Gegenwart und vor allem mit dem Leben und seiner Umgestaltung habe.

Diese Haydn-Konferenz findet kurz danach statt, daß die sowjetische Rakete den Mond erreicht hat, und zugleich in einem Zeitpunkt, zu dem in Amerika zwischen den Vertretern zweier großen gesellschaftlichen Systeme über die schicksalhaften Angelegenheiten der Menschheit verhandelt wird. Dies müßte dazu anregen, direkt über die Sendung der Musikwissenschaft in der Gegenwart sowie in der Zukunft nachzudenken, und auch eine Grundlage für die musikwissenschaftliche und musikhistorische Zusammenarbeit zu schaffen.

J. HAYDN UND DIE RUSSISCHE MUSIKKULTUR

Die Beurteilung der musikalischen Nachlassenschaft des großen Haydn erfuhr drei charakteristische epochale Wandlungen.

Die erste Epoche (die letzten Jahre des Komponisten und die unmittelbar darauf folgende Zeit) stand im Zeichen von Haydns Weltruf, in der Anerkennung seines Werkes als eine der glänzendsten Erscheinungen der Kunstmusik der Welt.

Die zweite Epoche (von den zwanziger-dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts) wird von einer wachsenden Kritik gegenüber Haydns Werken determiniert. Die fortschreitende Kunst der großen Meister Beethoven, Weber, Schumann, Glinka, Chopin, Berlioz, Schubert, Liszt, Tschaikowskij, Dvořák, Mussorgskij, Wagner, Grieg, Debussy hat Haydn aus seiner vorher eingenommenen Position allmählich verdrängt.

Schon die Romantiker standen skeptisch Haydn gegenüber, bezeichneten seine Musik viel zu objektiv, ruhig und naiv und viel zu wenig pathetisch. Haydn wurde gerne als »veraltet«, »altmodisch« und »naiv« betrachtet. In jener Zeit schien es, als ob die Kunst Haydns ihre Bedeutung langsam aber sicher einbüßen würde, und in kurzer Zeit nur mehr als historisches Dokument in ein archeologisches Museum gelangen wird.

Diese Prophezeiungen erwiesen sich jedoch als verfrüht. Sobald die Schattenseiten und Schranken der Romantik, Neoromantik und des Impressionismus — welche anfangs volles Entzücken auslösten — zum Vorschein kamen und aufhörten Alfa und Omega der Musik zu sein, verlor der Kult der Gefühle und Impressionen seine Herrschaft. Es erschienen die Grundlagen zur Auferstehung von Haydns Musik, und diese vollzog sich in zwei Grundrichtungen.

Die eine ist der neoklassische Rationalismus. Die Anhänger dieser Richtung erblickten und schätzten in Haydns Musik die rein konstruktiven Erscheinungen und stellten die Klarheit und Genauigkeit der Haydnschen Musik mit den grellen Farben der Romantiker und den nebeligen Wirkungen der Impressionisten gerne gegenüber.

Die andere Weise war unvergleichlich fruchtbringender. Ihre Anhänger trachteten in Haydns Kunst die wahre Lebenskraft zu erforschen, welche mit der Harmonie der Empfindungen und Gedanken, mit ihren Farben und Ausdrucksweise ihre Zuhörer hinreißt. Dies schuf die Möglichkeit zur wirklichen Auferstehung von Haydns Musik.

Haydns musikalische Hinterlassenschaft machte diese Epochen auch in Rußland mit, und es ist von Wichtigkeit die Eigentümlichkeiten zu erfassen, die die Entwicklung dieser Epochen verursachten.

Haydns Name wurde in Rußland schon am Ende des 18. Jahrhunderts populär. Haydn wurde für einen Künstler von Reiz und tiefem Inhalt gehalten. A. N. Radischtschew, der große russische Revolutionär und Demokrat rechnete Haydn in seinem Traktat »Vom Menschen, der Sterblichkeit, und Unsterblichkeit« in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu jenen Künstlern, welche »die Seele zum Rasen bringen«. (A. N. Radischtschew: Ausgewählte philosophische Werke, Gospolitistdat, 1949, Seite 289.)

In einem Exemplar der volkstümlichen russischen Publikation »Taschenbuch der Musikfreunde« vom Ende des 18. Jahrhunderts (1795) hieß es: »Haydn muß zu den größten Menschen unserer Zeit gerechnet werden, er ist immer neu, immer reich an Ideen und unvergleichbar, immer groß, rührend und unterhaltend«. (B. Wollmann: Haydns Hinterlassenschaft in Rußland, Sowjetskaja Musika 1959, No. 6. Seite 86.)

Schon in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden Haydns Symphonien in Petersburg und Moskau aufgeführt und auch die Orchester des Hochadels hielten sie an ihren Repertoiren. Am Anfang des 19. Jahrhunderts erklangen zum erstenmal die großartigen Oratorien »Schöpfung« und »Jahreszeiten«. Es ist von Interesse, daß die dreimalige Aufführung der »Schöpfung« in Petersburg den Anlaß zur Gründung der Philharmonischen Gesellschaft von Petersburg gab, und Haydn wurde zum Ehrenmitglied gewählt. Im Jahre 1808 wurde zu Ehren Haydns ein Plakett herausgegeben, welches er mit Dank angenommen hat.

Die Texte der Oratorien Haydns wurden durch damals berühmte Schriftsteller ins Russische übertragen. N. M. Karamsin übersetzte den Text der »Schöpfung«, W. A. Schukowskij den der »Jahreszeiten«. Die Aufführung derselben mit russischem Text erhöhte nur noch ihre Popularität.

Es ist bezeichnend, wie sehr die russischen Gesangschöre dazu beitrugen, daß Haydn in der zeitgenössischen Musik neue Züge von Kraft und Ausdruck geltend machen konnte. Nicht ohne Grund schrieb der berühmteste Musikkritiker jener Zeit, der begabte Schriftsteller und gebildete Musiker W. F. Odojewskij nach der Aufführung der »Schöpfung« durch die Philharmonische Gesellschaft im Jahre 1831: »Diejenigen, die das Ausland bereisten, behaupten, daß in ganz Europa, das uns auf anderen Gebieten der Musikinterpretation weit hinter sich ließ, die Chorwerke im allgemeinen, und speziell Haydns Chöre nicht mit jener Genauigkeit und Energie aufgeführt werden wie durch unsere Sänger, und die Fugen nirgends so eine Wirkung selbst auf eine ungebildete Zuhörerschaft ausüben, wie bei uns. Wenn man den Reisenden Glauben schenken darf, hat man beim Hören der Händel- und Haydnschen Chorwerke das Gefühl, daß zur Entfaltung ihrer wahren Größe etwas fehlt. Unsere Hofsänger aber machen einen Eindruck, der sich bis zur physischen Erschütterung steigert und den Ideen der großen Meister entspricht.« (W. F. Odojewskij: Musikliterarische Hinterlassenschaft, Moskau, 1956, Seite 112—113.)

Der große Schöpfer der klassischen russischen Musik, M. I. Glinka schätzte Haydns Kunst hoch, und blieb selbst in seinen letzten Lebensjahren, in der Glanzzeit der romantischen Musik, treu zu Haydn. Glinka äußert sich in seinen »Notizen der Instrumentation« (1852) mit größter Sympathie über Haydns Musik und betont ihre Schönheit.

»Das gute Ebenmaß von Haydns musikalischer Architektur äußert sich in seinem Orchester auch, welches stets anmutig und wohlgeordnet ist, meidet immer Lärm und Übertreibung.« (M. I. Glinka: Literarische Nachlassenschaft, Band I. Leningrad—Moskau, 1952, Seite 349.)

Die Meinung Odojewskijs über Haydn ist unter anderem auch deshalb interessant, weil sie die Entwicklung der Ansichten des berühmten Kritikers veranschaulicht, in welchen sich die der russischen Musikfreunde widerspiegeln.

In einem seiner frühzeitigen Artikel (1823) weist Odojewskij auf die »harmonische Intonation« Haydns, »welche die Seele erschüttert und emporhebt«. (W. F. Odojewskij: Musikliterarische Nachlassenschaft, Seite 82.) Später, im Jahre 1836 äußert sich Odojewskij schon ironisch über die Naivität der Haydnschen Musik, obzwar er es erwähnt, daß »viel Frisches und Neues« in den »Jahreszeiten« unter dem »jahrhundertalten Moos« zu finden ist. (Seite 116.) Odojewskij erkennt also die Größe Haydns an, trotz seiner völligen Entzückung über die romantische Musik.

Deshalb weist er auf die »Dissonanzen bei Haydn und Beethoven«, die »wunderschön« seien (Seite 136) und schreibt, daß »das Hören der 'Schöpfung' dem Musiker der größte Genuß ist« (Seite 184). Er betont die »Haydnsche strikte Einheit« (Seite 224) als das musterhafte Prinzip der symphonischen Musik.

Bemerkenswert ist die hohe Wertschätzung in einem Artikel Odojewskijs vom Jahre 1839:

»Wie wunderbar ist Haydn! Bald ist ein Jahrhundert um, und er erscheint immer noch voller Leben und Kraft. Viele tausend Werke entstanden seit ihm, aber der musikalische Sinn der Menschheit hält die Gedenkfeier über seinem Grab. Betrachten Sie jedwedes Musikwerk, mit inbegriffen die Werke Mozarts, des großen Mozarts, und Sie werden dieselbe Instrumentation, solche sonderbare Rhythmen, ja ganze Melodien finden, welche aus der reichen Schatzkammer Haydns entsprossen. Haydn ist heute immer noch frisch. Sie finden stets Neues in ihm und sind geneigt das Lösegeld zu vergessen, das er seinem Zeitalter entrichten mußte, als er das Brüllen des Löwen, den Weg der Sterne, den Regen, das Flitzen der Fische, das Summen der Insekten mit Musik ausdrückte, denn alldies ist trotz ihrer drolligen Bestimmung wunderschön. Haydns musikalischer Instinkt war stärker als sein künstlerischer Geschmack.« (Seite 188—190.)

Die ästhetischen Anforderungen wurden in Rußland um die Mitte des vorigen Jahrhunderts strenger gegen Haydn. Er wurde weniger gespielt und man wurde etwas gleichgültig gegen ihn. Haydns Musik wurde aus den Konzertprogrammen durch Beethoven, Liszt, Wagner und andere neue Ideale der Musikfreunde verdrängt. In der Musikpedagogie aber blieb seine Position fest (von den Schulorchestern bis zu den Klaviervirtuosen), ebenso bei den Musikliebhabern. Den Ehrenplatz der Konzertrepertoires aber hat Haydn verloren.

Diese neue Lage kam bei den berühmtesten russischen Komponisten entsprechend zum Ausdruck. Schauen wir einmal, wie sich so vorzügliche Komponisten wie A. P. Borodin, M. A. Balakirjew, N. A. Rimskij-Korsakow, P. I. Tschaikowskij, solche ausgezeichnete Kritiker wie A. N. Serov, W. W. Stassov, C. A. Cui über Haydn äußern. Die Äußerungen enthalten nicht wenig kritische Bemerkungen gegen Haydn, teils gutmütig-ironisch, zum Teil aber sarkastisch. Diese Kritiken wiesen auf das Veralten, die Naivität und Schematik der Haydnschen Musik, auf das Verknöcherte und Emotionslose der Formen seiner Symphonien. Eine solche Bewertung ist leicht zu verstehen, sie entsproß aus den Gegensätzen der romantischen und neoromantischen Musik, welche mit Temperament, Luxus und Pracht der Tonfarben überfüllt war.

Von umso größerem Belang ist es, daß die russischen Musiker klarsten Blickes zur Zeit der stärksten Versuchungen der romantischen Musik ihre Verehrung für Haydn, den Schöpfer der neuen instrumentalen Musik, den vorzüglichen Meister des oratorischen Stils beibehalten haben.

A. N. Serov hat trotz seinem prägnanten Beethoven-Kult, auf dessen Grund er der Meinung war, das Haydn bloß »mit den Tönen spielte«, seine Bedeutung als des Begründers der Instrumentation anerkannt, und die Kraft seines Werkes betont. (A. N. Serov: Kritische Artikeln in vier Bänden, Petersburg 1892—1895, Seite 174, 1911, 59.) In seinen »Briefen von der Musik« (1852) wies Serov auf die unmittelbare historische Verbindung zwischen Haydn und Beethoven hin, unterstrich Haydns kolossale historische Verdienste und stellte ihn in manchen Hinsichten sogar über Mozart. Sechs Jahre später schrieb Serov: »... in den Sonaten, Trios, Quartetten, Symphonien und im allgemeinen in der rein instrumentalen Musik steht Mozarts Kunst in vieler Hinsicht hinter der seines Zeitgenossen, Josef Haydn.« (S. 895). C. A. Cui äußerte sich öfters höhnisch über Haydn, doch er war es, der in einer späteren Zeit seiner Tätigkeit als Kritiker, mit Worten äußersten Mitgeföhls über Haydn schreibt:

»Zwar halten wir Haydn für einen Klassiker, gab es ja doch kaum einen Komponisten, der sich dem allgemein Akzeptierten, dem unbedingt Richtigen, der Routine mehr unterworfen hätte, als er. Seine Perioden sind niemals verschroben, sein Rhythmus ist launenhaft, Harmonie und Modulation sind überraschend, nicht vorauszusehen, originell und neu. In Folge dessen erhielt seine instrumentale Musik bis heute ihre wunderbare Frische und Jugend... Haydn war viel mehr als Mozart Beethovens Ausgangspunkt.« (Muzikalnoje obozrenije, 1886, No 24.)

N. A. Rimskij-Korsakow schrieb in seinem Tagebuch am 9. März 1904, für diejenigen, die den Inhaltsreichtum Haydns leugneten :

»Die Periode *unserer* Musik ist die freie Musik, die spielerische Musik, zu welcher ein stetiger Wechsel verschiedener Stimmungen gehört, die Musik, die sich der verschiedensten technischen Mittel bedient, die sich in den mannigfaltigsten und interessantesten Formen äußert; die ausdrucksvolle Musik begann mit Haydn und Mozart.« (N. Rimskij-Korsakow: Literarische Werke und Korrespondenz I. Band, Moskau, 1955, Seite 241.)

Eine ganze Reihe ironischer Bemerkungen über Haydn (welche auf die »Altmodigkeit« u. s. w. hinweisen) konnten Tschaikowskij nicht an der Hochschätzung der großen und ewigen Verdienste Haydns hindern. Tschaikowskij schreibt in einem Artikel im Jahre 1873: »Wenn nicht durch die Erfindung, so wurde Haydn durch die Vervollkommnung der idealen und geistreichen Form der Sonaten und Symphonien unsterblich. Mozart und Beethoven steigerten diese nach ihm zum höchsten Grade der Schönheit. Ohne ihn wäre auch kein Mozart und kein Beethoven gewesen, oder hätten auf jedem Fall diese beiden Riesen der Musik einen anderen Weg der Entwicklung gehen müssen, sie wären auf einem minder vorbereiteten Grund erschienen und hätten in ihrer Entwicklung sich riesigen Hindernissen gegenüber gefunden.« (Literarische Werke und Korrespondenz P. Tschaikowskij, II. Band, Moskau, 1950. Seite 123.)

Interessant ist eine Haydn betreffende Bemerkung des talentierten und scharfsinnigen russischen Musikkritikers G. A. Larosch, eines Freundes von Tschaikowskij, der den großen österreichischen Komponisten außerordentlich hochschätzte. Er schrieb in einem Artikel im Jahre 1870 unter anderem: »Haydn ist bereits im Besitze des neuesten freien humanistischen Geistes.« (Sovremennaja letopis, 1870. No 43.)

Trotz des gerechten und genauen Urteils vieler prominenten russischen Musiker, ist die Popularität Haydns in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß der romantischen und neoromantischen Ästhetik, später der impressionistischen und modernen Kunst, wie in anderen Ländern, auch in Rußland weiter gesunken.

Nur die sozialistische Oktoberrevolution führte das Schicksal der Haydnschen Hinterlassenschaft einer günstigen Wendung entgegen. Nach dem Sieg der Revolution, und dem Beginn des Aufbaues des Sozialismus begann die Bedeutung der Musik Haydns im russischen Musikleben sich vom neuen zu entwickeln. Und zwar nicht nur in der pädagogischen Praxis (durch den enormen Zuwachs der Musiklehrinstitute), sondern auch in Konzerten. Zwar läßt der Kontingent der bei uns gespielten Haydn-Werke heute noch vieles zu wünschen übrig, doch eröffnet sich für Haydn und seine Kunst heute eine überaus günstige Perspektive.

Entfremdet von der Einseitigkeit des romantischen, neoromantischen, impressionistischen oder expressionistischen Geschmacks, schätzen wir heute mehr und entschiedener denn je Haydns geschichtliche Bedeutung und seine lebenssprühende Kunst.

Die Jahrhunderte setzen ihren Stempel auf die vorzüglichsten künstlerischen Schöpfungen, aber die Zeit ist den wirklich großen Werken zugetan. Und wenn auch ein nicht geringer Teil von Haydns Kunst zur Geschichte gehört, bereitet das Wertvollste in ihr auch heute Freude und Entzücken.

Haydns Kunst ist als ein Ausdruck sonniger und herrlicher Frühlingstage, geboren an der Schwelle des 18. und 19. Jahrhunderts, — unwiederholbar und unersetzlich. Das Hören von Haydns besten Werken erweckt in der Seele reizende und sehnennde Gefühle. Die Konturen der Perspektive sind noch scharf, die Luft ist klar, die Gefühle des Menschen werden von frischer Lebenskraft durchdrungen. Diese Gefühle sind nur mit den Eindrücken des frühen Frühlings zu vergleichen.

Und noch eins (außer den schon Erwähnten): es gibt kaum noch einen Komponisten, der die Lebenslust der Gefühle so zusammenhängend und naturtreu in ihrer vollen Klarheit auszudrücken und die Anspruchslosigkeit mit der hohen Kultur in seiner Art zu vereinigen vermag.

Die Forscher haben schon wiederholt darauf hingewiesen, warum Haydn als Vorläufer der neuen Zeit zu betrachten ist. Die theoretische Philosophie seines Zeitalters begreifend und erfüllend, ist Haydn ein überzeugter Vertreter der schaffenden Ästhetik, nach deren Auffassung das höchste Kriterium der musikalischen Schönheit kein Dogma und keine theoretische Regel, sondern das musikalische Gehör, das musikalische Ohr ist. Die Forschung nach der Intonations-Wahrheit war bei Haydn sehr konsequent und mannigfaltig (auch auf psychologischem und naturphilosophischem Wege) und nicht vergebens war er Verkünder vieler neuen Entdeckungen, angefangen von Mozart, Beethoven und Schubert ganz bis Wagner.

Trotzdem, daß in einer ganzen Reihe der Werke Haydns romantische Elemente zu finden sind (denken wir an die Abschiedssymphonie), charakteristisch für das Lebenswerk des Komponisten ist der philosophische Rationalismus, welcher ein harmonisches System der Welt aufzubauen trachtete. Nach dieser Philosophie kann das Leben der einzelnen Menschen oder Helden tragisch oder glücklich, lustig oder traurig sein, das Leben an und für sich ist weder gut noch schlecht, da es die Elemente des Guten und Bösen enthält. Dieser Gedanke ist bei den Philosophen des 17. und 18. Jahrhunderts von Leibniz bis Robinet alltäglich. Der letztere, Robinet (in seinem Traktat »Über die Natur«) betont besonders das naturphilosophische »Gesetz« über die Gleichheit zwischen dem Guten und dem Bösen. Ein derartiger Rationalismus der Weltanschauung kann dem Leben seine wunderschönen Eigenschaften nicht entziehen und stört ihr äußerst optimistisches Verhalten in keiner Weise.

In Haydns Instrumentalmusik und in den Oratorien findet man stets die Darstellung des Lebens in rationell verallgemeinerten Bildern, die jede Individualisation und emotionelle Übertriebenheit entbehren. Haydns lebensfrohe Werke wollen nicht das Glück als individualisierte Passion darstellen, sondern geben bloß ein äußerst objektives Bild der permanenten Lebenskraft.

Gerade diese Objektivität konnten die Romantiker und die Nachfolger der emotionalen Kunst Haydn nicht verzeihen. Es verstrichen aber die Jahrzehnte, und nach der Antithese (der anti-Haydnschen Reaktion) kam die Synthese. Haydns Kunst bewies seine Lebenskraft und wir dürfen wohl behaupten, sie behielt ihre unvergängliche, musterhafte Vollkommenheit.

Zu Haydns Lebenszeit haben sich noch keine nationalen Schulen gebildet. Die Ideen und das Wesen *des Volkstümlichen* sind aber in seiner Kunst schon mit überwältigender Kraft vertreten. Und das ist bei Haydn *das Wichtigste!* Das Volkstümliche in Haydns Harmonien, Rhythmik und Melodien (und zwar das Volkstümliche auf einer außerordentlich breiten ethnographischen Basis, umfassend österreichische, ungarische, kroatische, zigeunerische und andere Elemente) förderte seine großen und äußerst

fortschrittlichen Siege über die mehr oder weniger fakultativen Intonationsformeln. Bei keinem einzigen Komponisten jener Zeit (Mozart, den größten mit inbegriffen) kann eine so konsequent volkstümliche Weltauffassung vorgefunden werden wie bei Haydn. Es ist wahr, daß das revolutionäre Volk ihm unbekannt war, und daß der große Komponist in der zweiten schaffenden Periode seines Lebens, in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts die patriarchalisch-traditionelle Ideologie nicht überwinden konnte. Jedoch entfaltete Haydn mit unübertrefflicher Vollkommenheit und Klarheit die volkstümlichen Ideen der Schönheit und der Moral, der seelischen Gesundheit und Einheit. Dadurch erreichte seine Kunst im 18. Jahrhundert *die lichten Höhen* des Volkstümlichen. Dies ist der Grund seiner Unsterblichkeit. Seine Bedeutung als volkstümlicher Komponist ist mustergebend bis zum heutigen Tage.

Wir leben unter grundverschiedenen Umständen, in unendlicher Entfernung von der bäuerischen Patriarchalität, die den großen Wiener Komponisten beseelt hat. Man kann aber viel von Haydn lernen in jener Beziehung, wie man den Individualismus bekämpfen, in der unsterblichen Individualität des Volkes aufgehen kann, wie man die Menschen zur Freude und zum Licht des unbesiegbaren und sich immer erneuernden volkshaften Lebens nahebringen kann.

Es ist ganz natürlich, daß das sozialistische Rußland die unvergänglichen Verdienste Haydns, welche aus dem Volke entsprangen, besonders richtig zu schätzen vermag. Haydn eignete sich die großartigen Züge des Volkscharakters: die Gesundheit der Seele, die Standhaftigkeit und seinen Humor an, und ist niemals der Weltanschauung des Volkes untreu geworden.

SURVEY OF THE HAYDN SOURCES IN CZECHOSLOVAKIA

From time to time during the past ten or fifteen years, rumours of vast collections of musical manuscripts in Czechoslovakia — most of them hitherto unknown — had reached the ears of scholars in other countries. Last Spring [1959] the author was, through the kindness of the Czech Society of Composers, able to go to Czechoslovakia and to make the long-needed examination of the Haydn sources there. It was obvious, even after seeing the material in Prague, that apart from the Austrian and South German collections, the Haydn manuscript material in Czechoslovakia was among the most important, historically and textually, that is still extant. It seems almost incredible that no one has hitherto examined it in detail. The reasons for this are many and varied, but perhaps the most important is that the manuscripts now in central collection depots in Prague and Brno came largely from aristocratic and ecclesiastical, i. e. private, libraries, the previous owners of which (we refer in particular to the aristocracy now living abroad) usually had no idea of the value of their music library, and in some cases no idea that they even *had* a music library. Thus, these precious Haydn manuscripts spread throughout Czechoslovakia were practically inaccessible, because scarcely anyone knew of their very existence.

Within the confines of this paper, it is unfortunately not possible to provide a complete list of the hundreds of Haydn sources which are missing in Anthony van Hoboken's catalogue.¹ Such a list would by far exceed the space allotted to this paper; the author hopes, however, to present a complete list of the MSS. at an early opportunity. The present paper must serve as a short introduction, an attempt to outline briefly the various collections and their contents, whereby I shall try to stress the particularly important manuscripts.²

The National Museum at Prague has become the repository for a large number of collections formerly in Bohemian monasteries and castles. Apart from these collections — which we shall discuss separately — the National

¹ JOSEPH HAYDN, THEMATISCH-BIBLIOGRAPHISCHES WERKVERZEICHNIS, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Band I, Mainz, 1957.

² The author wishes to express his thanks to all the libraries and various individuals who made a difficult task easier; in particular to Dr. Alexander Buchner of the Prague National Museum and his assistants, who generously assisted me in going through the uncatalogued MSS.

Museum owns a huge number of that which one might call "separate" manuscripts from smaller collections or individually acquired. These sources are possibly the least important of the National Museum's vast Haydniana: they comprise many early 19th century MSS. of church music such as a score of spurious masses, dozens of Graduale and Offertories, and so forth. We shall therefore proceed to the specific collections.

Let us begin with the sources from Count Pachta. These have been included (if not always accurately) in Hoboken's Catalogue, and thus we may treat of them briefly. They are partly local copies, very early but not without a number of copyist's errors.³ The music is generally early Haydn, including symphonies, divertimenti, barytone and string trios — these latter are very important copies and are in some cases unique — and quartets. A few copies are by Viennese professional copyists, such as the Symphony in B flat major (Hoboken I: 108), whom we have identified earlier (1955) as a particularly reliable copyist.⁴ The Fürnberg Collection of the National Museum (Széchenyi Library) in Budapest owns copies by this writer, also — coincidentally — of this particular symphony.

A large and important collection at Prague comes from the Monastery of Osek: the Monastery owned some eighty Haydn MSS., none of which are in Hoboken's Catalogue. The sources are often among the very earliest we have: Symphony No. 41 is dated "P[atri] Leopoldi Osseci professi Anno 1771", the earliest recorded date of the work; the Divertimento "Der Geburtstag" (Hoboken II: 11) is dated 1765, together with Kremsmünster Abbey the earliest copies; while the *Sinfonia Lamentatione* (No. 26) in D minor is found here in the earliest known MS.: "P[atri] Leopoldi Oss[eci] professi 1770". Osek also owns a set of hitherto unknown Haydn Minuets for orchestra. There were originally twelve Minuets for 2 flutes or *flautini*, 2 oboes, 2 horns, 2 violins and bass, to which two further minuets were added later in another ink. Having scored these fourteen pieces, the author is inclined to believe that the first twelve are genuine early compositions by Haydn, copied about 1770, while the last two (in particular Minuet No. XIV) were written locally and added on for some occasion. The themes are as follows:



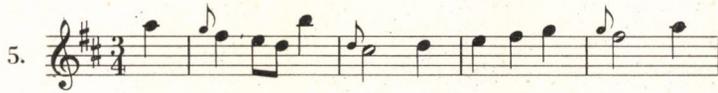
³ The author has used several of the Pachta sources for editions of Haydn now being published by Verlag Doblinger, Vienna; e. g. the Divertimento or Cassatio in G (Hoboken II: G1), and the Divertimento "Der Geburtstag" (Hoboken II: 11).

⁴ See H. C. R. LANDON, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London, 1955, p. 611 ("Viennese Professional Copyist No. 2") and p. 45.

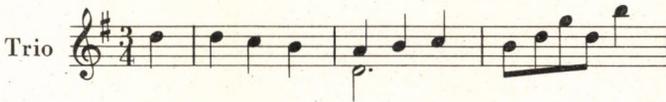
2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

Trio 

7. 

8. 

9. 

[Cf. Sinfonia No. 3]

10. 

11. 

Trio 

12.

13.

Ex B

14.

The Collection of Count Chotek, formerly at Kačina Castle, is also now in the Prague Museum. Here, in this hitherto uncatalogued library, the author was fortunate enough to locate a number of authentic Haydn copies, of which the earliest is Joseph Elssler's set of parts of Symphony No. 41 in C, with horns "in Hoch C", i. e. in C alto, but without trumpets and drums (which instruments are found not only in the Budapest copy from the Esterházy Archives but in most of the early MS. sources). The Kačina MS. was written on typical Esterházy paper in tall folio with the characteristic stag watermark and the letters IGW; the particular stag is similar to, if not identical with, that of the Offertorium "Concertantes jugiter" in the Esterházy Archives at Eisenstadt.⁵

But not only an early authentic Haydn copy was found in the Chotek Collection: the whole of the "Storm Chorus" (which Haydn wrote in London in 1792) in score by Johann Elssler, son of Joseph. The text is German, and the parts are local in origin (obviously the Count received only the score). There are also Johann Elssler MSS. of the Overtures to *Armida* and *La vera costanza* (of which only the string parts are extant).

Still another problem concerning the London Symphonies is met with in the Kačina Collection: a set of André and Artaria prints of the "Salomon" or London Symphonies. Now there is nothing out of the ordinary in finding contemporary printed parts of Haydn's most famous instrumental compositions; but what is most out of the ordinary is that Johann Elssler wrote the duplicate string parts. From comparing Elssler's part (e. g. of Symphony No. 98) with the printed one, it is obvious that the one is not based on the other, and this leads us to believe that — just as at Donaueschingen⁶ — there must once have been a complete set in Elssler's hand, which was subse-

⁵ The Offertorium is an authentic arrangement from an aria in Haydn's Cantata "Applausus" (1768). Both this and the copy of No. 41 must date from c. 1769—70.

⁶ See *The Music Review*, Vol. XIX. No. 4 (November, 1958), pp. 312ff.

quently replaced by the Artaria and André prints. A final curiosity: Kačina owns a Michael Haydn Symphony in C major with the owner's signature "Ad usum/Fidelis Landon" (or Candon?); as it happens, we have located Landon's (or Candon's) name on two Joseph Haydn Symphonies — one (No. 71) in Schlägl Monastery in the Austrian Mühviertel and one (No. 69) in the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna: what is the connection between my namesake and Count Chotek, Schlägl and Vienna?

We now come to a particularly interesting collection — that of Count Christian Clam-Gallas, formerly in Friedland Castle. Now no Haydn biographer has ever mentioned a special connection between Haydn and the Clam-Gallas family; but there must have been one, for the Clam-Gallas family owned one of the two largest sets of sources for the early Haydn wind band divertimenti. As we know, Haydn was in the service of Count Morzin in 1759 and 1760, and wrote for him a number of wind band pieces, only half of which was believed to have survived. The wind band works of Haydn are among the few kinds of his music which were not widely circulated by Viennese copyists: we find copies — apart from a few autographs — only in Regensburg (one work), in Melk (several arranged for string quartet by Franz Helm in 1765) and in Göttweig (another arrangement of only one work, dated 1765). But here in the Clam-Gallas Collection there are no less than nine wind band divertimenti: one of these, Hoboken II : 3 (a work in G major) was thought lost. Two more are neither in Haydn's catalogues nor in that of Hoboken, but are undoubtedly genuine. One more — a later copy in another hand — is doubtful.⁷ There is also a valuable thematic catalogue entitled "Catalogo Delle Carte di Musica appartenenti al Signore Conte Cristiano Clam e Gallas da me per conservare Speer Maestro di Musica", in which these "Parthien" for wind band are listed. The two new works' themes are as follows:

Divertimento Ex D



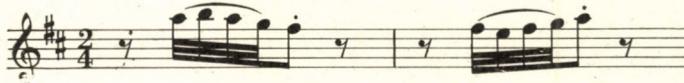
Partia Ex G



Another work neither in Haydn's catalogue nor in Hoboken is a delightful "Marche Regimento De Marshall" in G for wind band, dated 1772: there is, in this work, an almost identical thematic parallel to the Cantilena pro Adventu "Ein' Magd, ein' Dienerin", and there is no doubt that the March is a genuine lost piece.

⁷ A collected edition of Haydn's music for wind band, edited by the present writer, has been issued by the Verlag Doblinger, Vienna.

Finally we find in the Clam-Gallas Collection a hitherto unknown Cassatio in D major for four solo horns, violin, viola, and basso — the parallel to Symphonies Nos. 13, 31 and 72, also in D and with four horns. From outer as well as inner criteria, there seems little doubt that we are dealing with a genuine early work, hitherto lost:



A critical edition is to be published shortly by Verlag Doblinger.

Apart from these works, the Clam-Gallas Archives contain some 50 symphonies and divertimenti, chronologically up to Symphonies Nos. 76—78, in other words to about 1785. There are also several quartets, trios and other pieces of chamber music. As far as we could determine, these works were ordered from Vienna: at least all the extant copies except the wind band music are clearly Viennese in origin.

Schloss Hirschberg (Doksy Castle), the former Wallenstein Collection, is of great importance for the pre-classical symphony about 1750; but there is relatively little Haydn in the archives, apart from a handful of symphonies, quartets and trios.

Leaving Prague, geographically (and also in position of importance), the next large archives to which we turn is that of the former Fürstbischöfliches Archiv in the Castle at Kremsier (Kroměříž). Before discussing the collection, however, we should like to point out an important error in Hoboken's Catalogue to which the late Dr. E. F. Schmid drew our attention. In Hoboken, the sources are all lumped together as coming from the Piaristenkloster in Kremsier, whereas in fact there are two separate collections, the first and by far the largest one from the Archbishop's palace, and the other from the nearby Piaristen seminary.

In summing up the Haydn sources at Kremsier, I should say that they are among the most important extant for works up to c. 1765. It is a disaster that all the important sources are missing in Hoboken's Catalogue; for as we shall see, there are many copies of unique textual importance. That which struck me at once is the presence of almost all the wind band divertimenti ("Parthien") which I had previously seen in the Clam-Gallas Collection — including the "lost" Divertimento in G, II : 3. These wind band works are copied one after the other in a huge oblong MS. and dated 1766. Moreover, I was particularly pleased to find the Divertimento in D (Hoboken II: D18) — which we had known only from two arrangements (Melk and Göttsweig, 1765) — in this MS. as a wind band work, a theory to which I had always subscribed, but for which there was no evidence except the general style of the work.⁸

⁸ See LANDON, *The Symphonies*, loc. cit., pp. 189ff. and Ex. 7. A critical edition of the work, using the new Kremsier MS., has appeared in Verlag Doblinger.

Kremsier owns an enormous number of Haydn symphonies, chamber music, concertos, and in particular the largest known collection, apart from that of the former Berlin Staatsbibliothek (now in Marburg), of divertimenti for harpsichord, two violins and bass — miniature concertini of the period 1755—1760 which provide valuable insight into Haydn's formative years. A complete study of the importance of these sources would exceed the boundaries of the present survey; but it is hoped that the evidence can be presented more completely in the future.

Of the collection points for manuscripts, the one nearest the German border is at Eger (Cheb), where the Statni Archiv preserves a number of interesting Haydn sources, some of which seem to have been owned by an aristocrat who signs himself: "Al uso di Cavaliere Giuseppe d'Adlersfeld a Egra . . .". Here there are also some curious Mozart concerto sources written by Johann Radnitzky, who for a few years copied for Haydn.

The Schwarzenberg Zentral-Archiv at Český Krumlov (Krummau) is better known than most Czech archives, since it was catalogued and known to scholars for the last fifty or more years. Here, apart from the Haydn sources, we find the "Toy Symphony" ascribed to Michael Haydn, an ascription we also encounter in the Clam-Gallas Archives.

At the beautiful Czernin Castle in Neuhaus (Jindř. Hradec) there are two Haydn autographs — a series of canon sketches which have since proved to raise a thorny problem for the textual solution of the "First Commandment" in the new Haydn Gesamtausgabe; and a piece for musical clock, dated 1789, which completely revolutionizes the dating of these pieces. The late Dr. E. F. Schmid, who first found these MSS., has subsequently discussed their importance in the Bratislava and Budapest Congresses.

Brno (Brünn), like Prague, is a collection point for a number of former castles and monasteries. We cannot present here the full list of sources, but we would draw attention to a few manuscripts of special interest. Brno owns the earliest known manuscript of Haydn's First Symphony; it is from Lipník and is signed "Procuravit P[ro] Fr[at]ro Georgius profes[s]i gradie p[ro] t[empore] Regenschori in annu II do 1762, 10 Januarius Descripsit Johannes Schultz sintaxus stud . . .". The earliest known copy of the long-misdated Missa Sanctae Caeciliae is found at Brno, dated 1779, "Descripsit Jacobus Tomassek".

The most important of the larger collections incorporated in Brno are those of Náměšti Castle and Raigern Monastery. Náměšti has a large number of symphonies and — more important — the scores of several Haydn operas which seem to have been performed at the castle; among them one of the two extant complete scores of *Il mondo della luna*, written by the same copyists as the other copy (in the National Library at Vienna). The castle also owned *L'isola disabitata*, *La vera costanza*, *Armida* and the oratorio *Il ritorno di Tobia*.

Raigern is particularly important for its early divertimenti (a lost work, Hoboken II: A1, undoubtedly genuine, was located there), but even more for its concertos. Here, *inter alia*, we found the hitherto lost third Organ Concerto in C (Hoboken XVIII: 5), which was only known to us

We hope to have shown, in this brief survey, the wealth and variety of material on Haydn which is now in Czechoslovakia. It is clear that research on the Czech Haydn sources has just begun, and if this paper provides my colleagues with further incentive to work in these and other archives, the aim of this paper will have been more than justified.

HAYDN EN FRANCE

Il s'en est fallu de peu que, la nuit de Noël 1800, la musique de Haydn ait été responsable de la mort de Bonaparte. Vous savez en effet que c'est en se rendant à l'Opéra pour entendre la Première de *La Création* qu'explosa rue St-Nicaise la fameuse machine infernale¹. Si l'on rapproche de cet évènement l'action pour le moins néfaste exercée sur l'état de santé du compositeur, peu avant sa mort, par l'arrivée à Vienne des troupes de Napoléon, on pourrait penser de prime abord que le sujet que j'ai choisi de traiter devant vous soit placé sous de néfastes auspices.

Pourtant la musique d'aucun musicien, n'ayant comme lui jamais séjourné dans ce pays, n'ayant apparemment aucune affinité avec sa langue et avec sa culture, n'a reçu de son public un accueil aussi rapide, aussi officiel, spontané et enthousiaste. C'est de quelques aspects de cette vogue dont il sera question ici — plus précisément de l'époque exacte où il a été considéré chez nous comme «l'Homère de la musique» — jusque vers 1820. Alors que les débuts relativement difficiles de Mozart et de Beethoven en France ont fait l'objet de divers ouvrages et articles, ceux d'Haydn n'ont à ma connaissance jamais été étudiés.²

Je rappellerai d'abord les hommages officiels venus de France entre 1801 et 1807:

- 1801 hommage des 142 musiciens du Théâtre des Arts au lendemain de *La Création* et envoi de la médaille gravée par Gatteaux. La réponse de Haydn montre que venant de ses interprètes, cet hommage avait vivement touché le compositeur.
- 1801 encore: l'Institut de France l'élit comme membre associé.
- 1805 Cherubini, se rendant à Vienne, est chargé de remettre à Haydn une lettre émanant de la direction du Conservatoire, et lui demandant l'autorisation d'inscrire son nom sur un monument que l'on devait construire dans cet établissement. La réponse du musicien — de simple politesse du reste — a partiellement échappé à la diligence de M. Robbins Landon dans sa récente correspondance où l'on n'en trouve qu'un très bref extrait.³ Or, cette

¹T. DE LAJARTE, *Histoire d'un oratorio et d'une machine infernale*, dans *La Nouvelle Revue*, VII, janvier 1885.

²L'article de L. DE LA LAURENCIE, *L'apparition des oeuvres d'Haydn à Paris*, dans la *Revue de musicologie* de 1932, s'arrête à 1784 et est d'ailleurs aujourd'hui dépassé par les travaux d'A. Van Hoboken et Robbins Landon.

³*The collected correspondance and London notebooks of J. Haydn*, Londres 1959 p. 238.

réponse se trouve in-extenso dans le *Mercur de France* d'avril 1806:

«Vienne, le 6 mars 1806

Messieurs

M. Cherubini, en me remettant la médaille que vous m'avez envoyée, a été témoin de la vive satisfaction avec laquelle je l'ai reçue. La lettre dont elle était accompagnée, en m'apprenant, avec des expressions flatteuses pour moi, que les membres du Conservatoire de France me regardent désormais comme leur collègue, a mis le comble à mes souhaits.

Je vous prie, Messieurs, de recevoir mes remerciemens, et de les faire agréer aux membres du Conservatoire, au nom desquels vous avez eu la bonté de m'écrire; ajoutez leur que tant qu'Haydn vivra, il portera dans son coeur le souvenir de l'intérêt et de la considération qu'ils lui ont témoignés . . .

J'ai l'honneur de vous saluer, Messieurs.»

— 1807 enfin: la Société des Enfants d'Apollon l'inscrit comme membre.

Haydn répond fort courtoisement qu'il regrette que son âge avancé l'empêche de caresser l'espoir de jamais siéger au milieu des autres enfants d'Apollon.

Mais, ces hommages officiels avaient été précédés de l'hommage peut-être intéressé mais combien flatteur des organisateurs de concerts et surtout de la troupe alors florissante des éditeurs parisiens. En ce qui concerne la musique symphonique, le sujet est maintenant assez bien connu.

1764 connaît la 1^{ère} édition d'une symphonie d'Haydn, à Paris chez Venier. Mais il semble que Lyon ait eu le privilège d'entendre avant Paris sa première symphonie. Alors que le Concert Spirituel affiche en 1773 l'exécution d'une telle oeuvre, l'Académie du Concert de Lyon interpréta le 29 avril 1772 une «symphonie à grand orchestre à quatre cors obligés de Haydn»,⁴ que l'on peut supposer avoir été les Nos 13 ou 31 du Catalogue Von Hoboken, bien que celles-ci ne paraissent pas avoir alors été éditées en France. Mais Haydn ne cessera plus désormais d'être sollicité par les Boyer, les Sieber, les Imbault et beaucoup d'autres, avec qui il a dû entretenir une correspondance suivie, dont nous ne possédons plus que des lambeaux. Le Concert Spirituel, puis le Concert des amateurs afficheront continuellement des symphonies. Point n'est besoin, pour expliquer l'étendue de cette vogue, de rechercher des intermédiaires directs qui pourraient être Johan Peter Tost, Carl Franz, qui vient jouer du baryton à Paris en 1789, le comte d'Ogny (sur lequel on espère cependant posséder bientôt une étude circonstanciée), Cherubini, Ignace Pleyel, S. Neukomm, ou le prince Esterházy lui-même, qui séjourna à Paris en 1802. Point n'en est besoin parce que les orchestres parisiens, par leurs effectifs et leur perfection, par le souci même que certains y montraient pour retrouver le véritable mouvement métronomique de ses oeuvres, étaient les instruments les plus propres à faire ressortir tous les mérites des symphonies de Haydn. Pas tellement celui du Concert des Amateurs que ceux qui lui succédèrent sous le Consulat et l'Empire: les concerts de la rue de Cléry entre 1800 et 1810 et les fameux

⁴ L. VALLAS, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon. 1688—1789*, Lyon 1932, p. 352, qui cite cette audition, n'a pas noté son antériorité.

exercices publics des élèves du Conservatoire après 1801. Au point que l'allemand Reichardt, après un séjour dans la capitale française en 1802—1803, écrit: «Il faut qu'Haydn vienne à Paris pour goûter toute la perfection de ses symphonies».

Même si quelques critiques se montrent parfois hostiles à ce qu'ils appellent «l'incohérence des idées» — c'est à dire des développements qui sortent du cadre traditionnel et dont l'enchaînement les dépassent, Haydn symphoniste n'est pas discuté en France. On admet même qu'il est le modèle le plus constant des compositeurs parisiens. A propos de Guénin un critique écrit, par exemple, en 1787: «On a su gré à ce compositeur d'avoir conservé sa manière particulière et de s'être défendu de la manie trop commune d'imiter le style de M. Haydn». Dans l'article «Symphonie» de l'*Encyclopédie méthodique* (t. II, 1818), Jérôme-Joseph de Momigny se livre à une longue analyse technique de deux symphonies, la «Symphonie Salomon» n° 104 de Haydn et une symphonie en sol mineur de Mozart. Sa démonstration, qui est fort intéressante et curieuse, tourne entièrement à l'avantage d'Haydn et à la confusion de Mozart, qui se voit reprocher des maladresses d'orchestration, des enchaînements harmoniques et des modulations blessantes, des longueurs.⁵ Ce qui montre encore mieux la pénétration des oeuvres symphoniques d'Haydn jusque dans les petits cercles d'amateurs, c'est que l'on fit de beaucoup d'entre elles des arrangements de toutes sortes, dûs aux «arrangeurs» spécialisés du temps: Charpentier, Fodor, Garnier, Bambini, Musard, Abraham, M^{lle} Benaut, etc.

Il n'en va pas de même pour la musique vocale dont la destinée française est très peu connue. La 1^{re} manifestation de l'art de Haydn dans ce domaine fut l'audition du *Stabat Mater*, donné en 1781 en même temps que ceux de Pergolèse et du portugais Vito. Chanté par M^{lle} St-Huberty et Laïs, l'oeuvre, que l'on avait pris soin de couper en morceaux par crainte de la monotonie, fut accueillie par des «applaudissements et des trépignements de pieds incroyables». Elle fut redemandée ensuite plusieurs fois, bien que les critiques aient généralement jugé qu'elle ne pouvait supporter la comparaison avec le *Stabat* de Pergolèse. L'un d'eux devrait bien figurer dans un sottisier de la critique musicale qui reste à écrire: «le Motet de M. Haydn, serait un superbe morceau de musique si on en ôtait les paroles».⁶

En tout cas cette séance relança sa popularité. Le directeur du Concert Spirituel, Le Gros, qui avait été l'ami de Mozart, écrivit à Haydn pour le féliciter du *Stabat* et l'inviter à envoyer d'autres oeuvres à Paris. Est-ce à cette lettre, dont nous ne conservons pas aujourd'hui le texte, que se réfère Carpani lorsqu'il dit que les français lui demandèrent d'écrire pour eux des oeuvres vocales «dans le style de Lully ou Rameau»? Je ne le pense pas. Je croirais plus volontiers qu'il s'agit là d'une de ces anecdotes fabriquées après coup.

Il faut attendre ensuite 1789 pour qu'une oeuvre vocale du musicien soit mise à l'affiche, et encore l'audition des *Sept dernières paroles du Christ*, au

⁵ L'opinion était alors courante: «Mozart est après Haydn le premier de tous les grands compositeurs», lit-on le 5 novembre 1810 dans les *Tablettes de Polymnie*.

⁶ L. de LA LAURENCIE, *art. citée*.

Concert spirituel le 11 avril, ne fut-elle que partielle. Le 16 avril on donne une symphonie «tirée» de cette oeuvre. Quelques années plus tard cependant, l'oratorio fut publié par Porro, un éditeur dont nous parlons plus loin.

La vera costanza fut donnée le 21 janvier 1791 au théâtre de Monsieur sous le titre de *Laurette*, mais ne dépassa pas la 5^{ème} représentation. En présentant l'oeuvre un critique déclarait d'ailleurs d'un ton désabusé: «*Laurette* . . . a été joué à Vienne sans succès et en Italie sans exciter un grand enthousiasme. Le Poème seul a fait tout à la . . . musique: des longueurs et une intrigue froide. Voilà ce que l'on a remarqué dans la traduction que ce théâtre vient de nous en donner».⁷ Événement beaucoup plus important en 1800: le pianiste Steibelt arrive à Paris avec *La Création*. Le vicomte de Ségur, ayant traduit le texte en français, demandait l'indulgence du public pour le travail ingrat qu'il avait dû faire, s'excusant d'avoir employé des vers de 9 et de 11 pieds pour ne pas «rompre les phrases musicales» et ajoutant: «Je n'ai qu'une espérance, c'est que l'on sera trop occupé de la beauté de la musique pour songer à la faiblesse du poème». Un ensemble exceptionnel de 150 choristes et de 156 musiciens, parmi lesquels Rode, Guénin, Kreutzer, Duvernoy, avec Garat dans le rôle d'Uriel, donnait à cette «Première» un éclat tout particulier. Au nom de l'esthétique gluckiste, les critiques condamnèrent l'abus des passages fugués, l'absence de sentiments et aussi la mauvaise déclamation de Garat. Surtout ils paraissent avoir été furieux de la médaille offerte à Haydn par les musiciens de l'orchestre, ces médailles, écrivait l'un d'eux, que l'on réserve «aux législateurs des nations, aux héros, aux demi-dieux».⁸ Le succès fut cependant indéniable et est attesté notamment par deux vaudevilles ou parodies que l'on en fit aussitôt et dont nous conservons les livrets:

1. — *La Recréation du Monde, suite de la Création, mélodrame. Musique d'Haydn mêlée de vaudevilles par les citoyens Barré, Radet et Desfontaines, Représenté sur le théâtre du Vaudeville le 8 nivôse an IX.*
2. — *Le premier homme du monde ou la création du Sommeil, folie-vaudeville en 1 acte, donné à l'Opéra-Comique le lendemain.*

Très peu de temps après la version Steibelt-Ségur il y eut 2 autres versions françaises de *La Création*: l'une dûe à un officier de l'armée du Rhin et dont le livret fut imprimé en 1801 à Salzburg (exemplaire à la Bibliothèque du Conservatoire), l'autre dûe à Desrioux et dont la partition fut éditée à Paris par Pleyel.

Enfin la musique de Haydn parut plusieurs fois à l'Opéra de Paris sous une forme assez abâtardie, mais qui nous apporte le témoignage de sa popularité:⁹

⁷ *Laurette* fut cependant publié par Sieber et Imbault.

⁸ T. DE LAJARTE, *art. cité.*

⁹ Il faut noter aussi l'utilisation du second mouvement de la symphonie «l'Impériale», transformé en romance avec les paroles, «Je ne vous disai point: j'aime». Cet air fut inséré dans *L'inconséquence ou le fat dupé, comédie en un acte et en prose par M. Monnet, comédien, donné au théâtre des Variétés au Palais royal le 20 août 1787, et dont le livret, imprimé par Cailleau (avec la musique de l'air) est conservé à la bibliothèque du Conservatoire. La romance est chantée par l'un des quatre personnages de la pièce, l'abbé, qui s'accompagne à la guitare. Cet air fut ensuite repris dans diverses anthologies avec le titre «Ariette du fat dupé».*

- *Le Jugement de Paris*, ballet de Gardel avec musique de Pleyel, Haydn et Méhul, en 1793 qui connut un très grand succès.
- *Saul*, pasticcio arrangé en 1803 par Kalkbrenner et Lachnith.
- *La prise de Jéricho*, opéra biblique donné à l'Opéra en 1805 avec des arrangements des mêmes.
- *Le volage fixé*, ballet de Duport représenté en 1806.
- *Persée et Andromède*, ballet de Gardel avec musique arrangée par Méhul en 1810.
- *Le laboureur chinois*, opéra arrangé par Berton en 1813.
- *L'heureux retour*, ballet de Milon, arrangements par Berton, Persuis et Kreutzer en 1815,

tous contenaient des fragments plus ou moins importants de Haydn, notamment de *La Création* et d'*Il Ritorno di Tobia*.

Il ne semble pas que d'autres oeuvres vocales aient été données en France du vivant du musicien, encore qu'il soit difficile de le savoir pour les oeuvres religieuses. J'ai relevé, par exemple, un *Benedictus* d'Haydn dans les Exercices publics des élèves du Conservatoire en 1808. Mais il faut surtout distinguer en cette matière le rôle d'un des zéloteurs les plus enthousiastes d'Haydn à Paris, encore très peu connu, le musicien et éditeur Pierre Porro.¹⁰ Originaire de Béziers, il était établi comme éditeur depuis 1784. Ami de Riegel, de Guénin et de l'accompagnateur de Garat, Carbonel, il s'était pris d'une profonde admiration pour la musique d'Haydn et se fit plus particulièrement le propagateur de son oeuvre vocale. On lui doit notamment une édition d'*Ariane à Naxos* en 1792, 2 livres de *Romances et chansons de différents caractères avec accompagnement de clavecin* en 1787, et dans sa collection de «Musique sacrée» le *Benedictus* à 4 voix, *Domine salvum, O fons pietatis* en 1810, le *Te Deum* et en 1811 la messe solennelle en ré dite l'Impératrice. A peu près seul à Paris, Porro défendit *les Saisons*, dont il donna aussi une édition. Il parle de cette oeuvre comme d'un «modèle de description et peut-être le *nec plus ultra* de la composition». La notice qu'il publia d'ailleurs en septembre 1811 dans les *Tablettes de Polymnie* est la plus enthousiaste de celles qui parurent alors en France, c'est-à-dire celles de Joachim Le Breton, de Framery, de Choron et Fayolle dès 1810, ainsi que l'*Essai* anonyme publié à Strasbourg en 1812 — notices chaleureuses mais à caractère surtout anecdotique, qui tiraient leur meilleure part de renseignements donnés par Pleyel et Neukomm, ou encore d'une traduction condensée des *Bemerkungen* de C. Bertuch.¹¹

Quant aux *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Haydn* que Stendhal publia en 1814 sous le pseudonyme de Louis-Alexandre-César Bombet, elles ne doivent pas être jugées, comme on l'a fait trop souvent, pour leur valeur documentaire puisque, pour les trois quarts, elles sont empruntées aux *Haydine* de Carpani. Car, sans parler

¹⁰ F. DONNADIEU, *Porro compositeur et éditeur de musique*, dans *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers*, 1897, p. 126—144.

¹¹ C'est le cas de la notice signée C. L., *Quelques détails sur la vie et les ouvrages de J. Haydn*, dans *Mercure de France*, décembre 1809.

même de leur valeur littéraire, elles fournissent mille réflexions personnelles sur l'attitude d'un des plus grands écrivains français devant la musique de son temps. L'un des points les plus importants n'a pas été résolu, à savoir sur quelles oeuvres se fondent ces jugements de Stendhal, qui ne s'explique pas le succès d'Haydn en France parce que, écrit-il, sa musique «est pleine d'une imagination romantique . . . C'est en vain qu'on y chercherait la mesure racinienne; c'est plutôt l'Arioste ou Shakespeare». Ces *Lettres* n'eurent tout d'abord aucun succès en France, mais furent traduites et publiées dès 1820 aux Etats-Unis.¹²

Nous voici parvenus au point où le règne d'Haydn va cesser d'être exclusif. On peut observer ce déclin relatif en consultant les programmes des Exercices des élèves du Conservatoire: entre 1801 et 1807 tous les concerts débutent par une symphonie d'Haydn. A partir de 1807 il y a alternance avec des oeuvres de Méhul, Mozart et Beethoven, et après 1820 les oeuvres d'Haydn se raréfient nettement. Lorsqu'en 1829 Fétis rend compte d'un concert consacré à la mémoire du musicien,¹³ le ton qu'il emploie montre bien qu'il a cessé d'occuper une place de tout premier plan dans les faveurs du public, comme il l'avait fait pendant plus de trente ans. Mais il reste qu'à l'une des époques les moins brillantes de la production française, entre la fin de l'hégémonie italienne et les débuts du romantisme, la musique d'Haydn, par son idéal formel et son classicisme, a constitué dans la vie musicale du pays la valeur peut-être la moins discutable.

¹² En dehors de l'introduction par R. ROLLAND des *Vies de Haydn, de Mozart* . . . (Paris 1914), il faut retenir surtout la notice d'H. MARTINEAU dans l'éd. du *Divan* (1928) et l'essai de J. PRÉVOST, *La création chez Stendhal*, Paris 1951.

¹³ *Revue musicale*, V, 1829.

РАННИЕ ОТКЛИКИ НА ИСКУССТВО ГАЙДНА В РОССИИ

С начала 90-х годов XVIII века в русской печати постоянно упоминается имя Гайдна. Мы встречаем его у русских писателей: А. Н. Радищева, Н. М. Карамзина, Н. А. Львова, В. А. Левшина, А. И. Клушина. В газетах и журналах тогда же появляются сообщения об исполнении музыки Гайдна в Петербурге и Москве.¹ Каталоги музыкальных магазинов пестрят названиями его сочинений.² В частных переписках любителей музыки высказан живой интерес к личности и творчеству великого композитора.³ С тех пор и вплоть до социалистической современности явственно прослеживается жизнь музыки Гайдна в нашей стране. Около ста семидесяти лет звучат его произведения в концертных залах и в домашнем быту, составляют, вместе с другими классическими образцами основу музыкального образования, способствуют формированию эстетических вкусов. Осветить эту многообразную жизнь музыки Гайдна в России и затем в Советском Союзе — значило бы создать обширную монографию.

В данном кратком сообщении мы должны поставить перед собой более узкую задачу и ограничиться освещением части названной проблемы. Мы обратимся в первую очередь к откликам и суждениям русских современников Гайдна, т. е. к материалам, появившимся в русской печати еще при жизни композитора. Поскольку почти все эти материалы содержатся в редких и ныне малодоступных изданиях, целесообразно, наконец, собрать и осветить их, сделав предметом научного обсуждения.

Образцы творчества Гайдна были знакомы его русским современникам по меньшей мере с начала восьмидесятих годов XVIII века.⁴ Но

¹ В 1792 году «Санктпетербургские ведомости» сообщили об исполнении «большой симфонии» Гайдна (тональность не была указана); в 1795 году объявление о том же было помещено в «Московских ведомостях».

² В нотных каталогах 1795—1796 годов печислены многие квартеты Гайдна, его трио, скрипичные сонаты, клавирные пьесы и песни, поступившие в продажу в Петербурге.

³ См. об этом в нашей книге: *Русская музыкальная культура XVIII века*, том II, М., Музгиз, 1953, стр. 310—314.

⁴ Как известно, наследник русского престола Павел с большой свитой дважды находился в Вене во время своего путешествия по Европе в 1781—1782 годах. В 1782 году Гайдн посвятил Павлу шесть своих квартетов (ор. 33). Есть все основания полагать, что сопровождавшие наследника русские деятели ознакомились тогда с музыкой Гайдна. Равно должны были знать личность и творчество композитора сотрудники русского посольства в Вене.

более широкое признание его музыка завоевала в России в следующем десятилетии, когда интерес к ней сразу проявился горячо и во многих отношениях. Уже в 1795 году в Петербурге была опубликована биография Гайдна, помещенная в «Карманной книге для любителей музыки», т. е. в издании по своему времени популярном. Помимо собственно биографических сведений здесь была дана общая оценка гайдновского искусства.

«Гайдна можно полагать в числе самых великих мужей нашего времени, — писал неизвестный нам петербургский автор. — Велик в малом, но еще больше того в великом всегда нов; всегда богат мыслями и бесподобен; всегда величественен; трогателен и забавен. Темы его все оригинальный.»⁵ Отдадим справедливость этому эстетическому суждению: *первое* в русской печати, оно оказалось едва ли более прозорливым, чем многие позднейшие высказывания о Гайдне.

Ранее всего в нашей стране распространились камерные ансамбли и клавирные произведения Гайдна; параллельно началось исполнение его симфоний сначала в столицах, а затем и за их пределами, нередко в домашних концертах. Но подлинная слава композитору была создана у нас его ораториями «Сотворение мира» и «Времена года», которые имели совершенно беспрецедентный успех с первых концертов, исполнялись особенно часто и привлекали к себе повышенное общественное внимание. Первое десятилетие XIX века оказалось в России поистине «гайдновским» десятилетием. Ни об одном художнике не упоминали тогда столь часто русские газеты, ни одного музыканта не чтили так высоко, как Гайдна — создателя монументальных лирико-эпических произведений. Именно эта сторона творчества Гайдна оказалась сразу наиболее близкой его русским современникам, в ней они ощутили нечто эстетически-родственное своей художественной культуре. Не случайно первые переводы текстов обеих последних ораторий Гайдна были осуществлены крупнейшими русскими поэтами своего времени: в 1801 году текст «Сотворения мира» перевел Н. М. Карамзин, в 1802 году перевод «Времен года» был сделан В. А. Жуковским. Широкие вокально-хоровые рамки ораторий, их поэтическая картинность, проникнутая здоровым и мощным чувством природы, положительное этическое начало, чистая вера в простого человека и убежденность в мудрой гармонии мироздания — эти качества были близки коренным особенностям русской музыкально-поэтической культуры, самим ее народным основам. Напомним, что уже в 1811 году в России возник яркий образец отечественной оратории — «Освобождение Москвы» С. А. Дехтярева. И что еще важнее, величественные черты ораториальности вне сомнений были претворены в эстетической концепции «Ивана Сусанина» Глинки. Вообще то эпическое начало, которое глубоко проникает классическую русскую музыку, которое вызвало столько споров вокруг «Руслана» Глинки и тем не менее стало одной из существеннейших особенностей русской оперной школы, — это эпическое начало помогло русским современникам Гайдна легче и раньше понять и принять

⁵ Историческое описание жизней знаменитейших музыкантов. Иосиф Гайдн. — Карманная книга для любителей музыки на 1795 год. СПб., стр. 20.

«Сотворение мира» и «Времена года», нежели к примеру «Свадьбу Фигаро» и «Дон Жуана».

Еще в 1799 году в газете «Московские ведомости» было помещено следующее объявление: «Славный автор музыки, г. Гайдн поручил комиссию известить почтеннейшую публику, не угодно ли кому иметь новейшее его музыкальное сочинение, под названием Сотворение мира, за самое превосходнейшее из его сочинений признанное: составлять оное будет 300 страниц в немецкими и английскими словами; цена экземпляру 20 руб., с таковым угодением получающим, что на первой странице будет напечатано каждого имя. Желаящие оное иметь могут адресоваться к музыканту г. Денглери, коему сия комиссия от г. Гайдена поручена...»⁶

В начале 1801 года уже состоялись (почти одновременно) первые исполнения оратории «Сотворение мира» в Петербурге и Москве.⁷ Повидимому концерты привлекли серьезнейшее внимание русского общества, так как с тех пор оратория заняла на ряд лет первое место в нашем концертном репертуаре. Еще до основания Филармонического общества в Петербурге, к концу того же 1801 года здесь была предпринята попытка троекратного исполнения оратории Гайдна силами огромного коллектива музыкантов и любителей музыки под управлением А. Эберля. 19 ноября в газете «Санктпетербургские ведомости» появилось следующее знаменательное объявление: «Любители музыки, желая отдать славному Гайдну почесть, изъявленную ему во всех европейских столицах, приглашают всех любителей музыки, музыкантов и художников к содействию в сыгрии священной его оратории под названием «Сотворение мира». Концерт сей сыгран будет более нежели двумя стами пятидесятью музыкантами, 8 декабря в 7 часов по полудни... со всею музыкальной пышностью и возможным совершенством».⁸ Подготовка концерта велась в такой своеобразной атмосфере, что мы вынуждены привести еще один документ: «Господа любители музыки, художники и музыканты, подписавшиеся для сыгрии оратории Гайдна, — находим в «Петербургских ведомостях» 29 ноября, — приглашаются через сие... явиться на репетиции с их инструментами, в маскарадную залу у Лиона, что на Невской перспективе, наступающего декабря месяца 3, 5 и 7 чисел. Поелику музыка сия многотрудная в исполнении своем не иначе может произвести надлежащее действие, как чрез согласие наисовершеннейшее, для чего да не сочтут себе упоминяемые любители неприятностию, есть ли сделав упущения в аккуратности присутствия на репетициях, останутся лишенными удовольствия соучаствовать в концертах, кои... даны будут неминуемо 8 и 15 декабря, точно в семь часов по полудни».⁹ В дальнейшем мы узнаем, что оба концерта имели «всеобщий успех», а 28 декабря Антон Эберль был вынужден по желанию изъявленному «всеми подлинными

⁶ *Московские ведомости*, 1799, 7 сентября, № 72.

⁷ В Петербурге «Сотворение мира» было исполнено 14 февраля, в Москве — 15 февраля 1801 года.

⁸ *Санктпетербургские ведомости*, 1801, 19 ноября, № 95.

⁹ *Санктпетербургские ведомости*, 1801, 29 ноября, № 98.

знатоками и любителями» — в третий раз исполнить «Сотворение мира» на тех же условиях.¹⁰

С организаций в 1802 году Филармонического общества оратории Гайдна (сначала «Сотворение мира», а затем и «Времена года») исполнялись в Петербурге ежегодно, иногда по нескольку раз. Само открытие Общества было ознаменовано благотворительными концертами, в которых звучала оратория «Сотворение мира». До середины XIX века в исполнении обеих ораторий Гайдна неизменно участвовал лучший хоровой коллектив страны — придворная певческая капелла. В этом как раз можно видеть наглядное воплощение связей между русской хоровой культурой и хоровыми основами гайдновской ораториальности.

В 1803 году в русских столицах впервые прозвучала последняя оратория Гайдна — «Времена года».¹¹ Она ранее всего была дана в Москве. 4 февраля 1801 года в газете «Московские ведомости» можно было прочесть следующие строки: «Капельмейстер Петровского театра Иван Керцель имеет честь объявить почтенной публике, что сего февраля 25-го в большом круглом зале Петровского театра он даст большой вокальный и инструментальный концерт, отличнейшее творение славного во всей Европе Гайдна: Четыре времени года. Он употребит все возможное старание изобразить наилучшим образом творческий дух великого сочинителя...»¹² Вслед за тем названная оратория Гайдна была исполнена Петербургским филармоническим обществом (9 и 16 марта): И хотя успех «Времен года» всегда был у нас очень велик, все же оратория «Сотворение мира» оставалась наиболее любимой. Когда в Москве состоялось чествование [имени] Гайдна (1805), здесь давалась в торжественной обстановке именно эта оратория.¹³

До конца жизни великого композитора его оратории исполнялись в России каждый год. В репертуаре Филармонического общества они занимали сначала единственное, а с 1805 года — основное место. Лучшие русские певцы (среди которых особенно выделялась тогда У. С. Сандунова) выступали в сольных партиях. Известно, что 30 августа 1808 года оратория «Времена года» была исполнена в Харькове, что вне сомнений оказалось тогда крупнейшим событием концертной жизни. Всякий раз исполнение таких обширных и сложных произведений, как «Сотворение мира» и «Времена года» требовало объединения значительных исполнительских сил. Здесь охотно сотрудничали лучшие профессиональные музыканты и талантливые любители музыки, придворные певчие и оперные

¹⁰ Об этом А. Эберль объявил в газете *Санктпетербургские ведомости* от 20 декабря 1801 года, № 104.

¹¹ О работе Гайдна над этой ораторией сообщалось в газете *Московские ведомости* еще 20 апреля 1801 года. Там же мы находим любопытные суждения о теме «Времен года» в связи с вопросом о границах музыкальной живописи.

¹² *Московские ведомости*, 1803 г. 4 февраля, № 10.

¹³ Приводим текст соответствующего объявления: «В воскресенье, февраля 26-го, дана будет оратория: Творение мира, большим отборным оркестром, причем играть будут почти все находящиеся здесь лучшие виртуозы; оркестр же построен пр модели лондонского оркестра. Перед началом оратории открыто будет, при звуке тоуб и литавр, грудное изображение славного Гайдна в транспаране (*Московские ведомости*, 1805, 22 февраля, № 15).

певцы. Подготовка концертов проходила в обстановке большого подъема, а сами концерты носили характер своего рода музыкальных празднеств. В 1808 году Петербургское Филармоническое общество вычеканило в честь Гайдна именную медаль и получило в ответ благодарственное письмо от композитора (от 28 июля 1808), исполненное душевной теплоты.¹⁴

Одновременно в русской прессе помещались сообщения об исполнении крупных сочинений Гайдна в Вене, в Париже, в Гамбурге, в Гааге и других европейских центрах, печатались известия о самом композиторе, о почестях, оказываемых ему в различных странах, воспроизводились ответные письма Гайдна, передавались сказанные им слова и т. д. В 1801 году, например, когда композитору была торжественно вручена золотая медаль от имени парижских артистов, в «Петербургских ведомостях» появилась корреспонденция об этом из Вены. «Сей музыкальный сочинитель — сказано было далее о Гайдне, — хотя и почел последнее свое мастерское творение, Четыре времени года именуемое, за лебединую песнь, по причине глубокой своей старости; но как украшенная сединами голова его преисполнена еще музыкального жара и при том самые великие музыканты не перестают его поощрять и просить о издании в свет новых произведений редкого его дарования, то он и решился сочинить еще до смерти своей музыкальную пьесу под названием Страшный суд, и теперь приступил уже к сему делу. Знатоки, видевшие начало сего труда, утверждают наперед, что сочинение сие послужит удивлением свету.»¹⁵ Подобные сообщения о творческих планах и намерениях масти, того художника неоднократно были помещаемы тогда в нашей печати.

Последние строки непосредственной информации о Гайдне русские его современники прочли 9 мая 1808 года в «Московских ведомостях». Из Вены сообщали о благотворительном концерте, в котором исполнялась оратория «Времена года»: «Императорский капельмейстер Сальери управлял всем оркестром, — говорилось в газете, — а Крейцер играл на фортепьяно. Сам Гайдн явился на сей концерт, встречен знатнейшим дворянством и принят ото всего общества с громогласными восклицаниями: виват! По причине чрезвычайной дряхлости, достопочтенный старец не мог просидеть долее первого отделения оратории и вынесен был из залы на креслах, причем слезы текли из глаз его, и он не иначе, как только знаками мог благодарить оркестр и собрание за честь ему оказанную.»¹⁶

Прошло немного более года, и русская печать с печалью известила о кончине Гайдна. Некрологи были напечатаны в «Московском вестнике» и «Московских ведомостях».¹⁷ В них Гайдна называли «незабвенным виртуозом» и «знаменитым сочинителем оратории» «Сотворение мира».

В последние годы жизни композитора в России были также опубликованы иные, посвященные ему, материалы разного рода. В 1808 году в

¹⁴ Названное письмо Гайдна воспроизведено в книге: *Общий обзор деятельности высочайше утвержденного Санктпетербургского филармонического общества...* составил Евгений Альбрехт. СПб., 1884.

¹⁵ Из Вены, от 12-го сентября. — *Санктпетербургские ведомости* 1801, 4 октября № 82.

¹⁶ Перечень разных известий. — *Московские ведомости*, 1808, 9 мая, № 38.

¹⁷ Некрология. — *Московский вестник*, 1809, часть 1, № 18, стр. 273—274; перечень разных повестей. — *Московские ведомости*, 1809, 14 июля, № 56.

«Московских ведомостях» появилась еще одна биографическая работа о Гайдне.¹⁸ В состав книги «Эвтерпа» Я. А. Галинковский включил «Записку о славнейших музыкантах», где попытался дать общую оценку гайдновского творчества, затронув при этом проблему синтеза поэзии и музыки. «Гайдн возвышается более всех к роду стихотворном, превыспреннему, — находим в «Записке», — и выбирает одни великие предметы... Никто не двигал столь могучими пружинами весь состав гармонии, никто не усиливал ее такими смелыми, резкими, величественными чертами, и никто не доказал столь ясно, сколь мало еще может музыка верстаться с поэзией. Если б Гайдн был Virgiliий или Гомер... он бы покори́л вселенную. Он бы победил силою мелодии царства и народы».¹⁹ Не нужно доказывать, что автор приведенных строк — независимо от спорности его суждений в целом — видел в Гайдне прежде всего создателя ораторий, как величественных, монументальных творческих концепций.

В связи со всем изложенным встает также законный вопрос: был ли осведомлен великий композитор об отношении к нему русских современников в эти последние годы? Думается, что здесь можно дать положительный ответ. Если к Гайдну и не доходили многие подробности, то основное об успехе в России композитор должен был представлять отчетливо. Получив золотую медаль от петербургского Филармонического общества, он уже не мог сомневаться, свидетельством чего служит его ответное письмо. Не забудем также, что между русским обществом и Веной еще с XVIII века постоянно поддерживались музыкальные связи. Достаточно назвать имя Андрея Разумовского, прочно вышедшего в круг венских музыкальных меценатов, близко сходившегося с Гайдном, Моцартом, Бетховеном. Через таких любителей музыки, как русский посол в Вене, Гайдн скорее всего мог узнать о том, как относились к нему русские современники, и — отчасти — о том, что именно они о нем писали.

После смерти Гайдна слава его в России продолжала расти, и в течение ряда лет ее питали главным образом последние оратории. Одновременно углублялись и представления русского общества о других сторонах и жанрах гайдновского искусства. В 1809 году в «Московских ведомостях» был помещен очерк о «Прощальной симфонии» Гайдна; в 1810 году в журнале «Вестник Европы» публиковались биографическая работа о Гайдне и цифровые данные о его сочинениях в различных жанрах.²⁰ Пять лет спустя в периодическом издании «Дух журналов» были приведены воспоминания очевидца, присутствовавшего в 1802 году в Вене на концерте, в котором исполнялись «Времена года» под управлением самого композитора.²¹ О Гайдне еще хорошо помнили, как о недавно ушедшем современнике. Вместе с тем его чтили как классика, вставшего в одном ряду с Моцартом среди великих художников прошлого.

¹⁸ Смесь. Гайдн. — *Московские ведомости*, 1808, 7 ноября, № 90.

¹⁹ Записка о славнейших музыкантах. — *Корифей или ключ литературы*. Книга IV. Эвтерпа, СПб., 1803, стр. 70.

²⁰ Смесь. *Музыкальный анекдот*. — *Московские ведомости*, 1809, 24 ноября, № 94; Анекдоты из жизни Иосифа Гайдна. — *Вестник Европы*, 1810, часть 51, № 11, стр. 169—201; Разные известия и замечания. — Тот же журнал, 1810, часть 49, № 3, стр. 228—229.

²¹ Письмо из Вены. Театр-концерт. — *Дух журналов*, 1815, часть 8, кн. 50.

Таковы были первые страницы русской гайднианы. Впереди предстояли еще многие годы постепенного углубления в наследие Гайдна, радостного открытия и постижения его художественных богатств. Но и то, что определилось в самом начале этого пути, представляется характерным и многозначительным. В условиях российской действительности того времени нас должна особенно поражать широта воздействия, которое приобрела музыка Гайдна, ее мощная объединительная сила, сплотившая огромные коллективы разнородных исполнителей и покорившая слушателей. В 1817 году, например, оратории Гайдна в своих главных частях были исполнены в Кременчуге, во время большого съезда на ярмарку. Этот грандиозный концерт в скромном провинциальном городе состоялся по желанию многих любителей музыки, его организации возглавил бывший преподаватель Харьковского университета, называвший себя учеником Гайдна, И. М. Витковский, а для хора и оркестра его усилиями было собрано несколько коллективов, вплоть до капелл местных помещиков.¹² Здесь соединились в решении единой художественной задачи крепостные музыканты, артисты харьковского театра, церковные певчие и, возможно, некоторые любители музыки из окрестного дворянства.

Таким образом ораториальное искусство Гайдна, сразу понятное у нас как искусство высоких идей и крупных эпических форм, рано получило в нашей стране и необычайно открытую, широкую общественную жизнь.

TAMARA LIWANOWA (Moskva):

DER FRÜHZEITIGE WIDERHALL DER KUNST HAYDNS IN RUßLAND

(Inhaltsauszug)

Der Widerhall, den in Rußland das Schaffen Haydns sowie die Interpretation seiner Werke von den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts bis zu der sozialistischen Gegenwart fand, kann in der russischen Presse wie auch in den Aufzeichnungen der russischen Schriftsteller genau verfolgt werden. Bei dem Reichtum des Materials muß sich der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes zunächst damit begnügen, diejenigen Schriften darzulegen, die noch zu Lebzeiten des Künstlers aus der Feder von Zeitgenossen erschienen sind.

Die Kunst Haydns wurde diesen Zeitgenossen bereits in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts bekannt, eine größere Verbreitung erfuhr sie aber erst im folgenden Jahrzehnt. Der erste diesbezügliche Pressebericht stammt aus 1792 und befaßt sich mit der Sankt-Petersburger Aufführung einer der »großen Symphonien« Haydns.

Obwohl in Rußland zuerst die Kammermusik und die Klavierwerke Haydns bekannt wurden, ernteten den größten Erfolg doch seine beiden Oratorien, »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«. Der Text dieser Oratorien wurde von den zwei größten Dichtern der Zeit, von Karamsin und Schukowski übersetzt. Ein Moskauer Tageblatt annonciert bereits im Jahre 1799 die Partitur der »Schöpfung« zum Preis von 20 Rubel. Im Jahre 1801 wurde dieses Oratorium in Moskau und in Sankt Petersburg fast an demselben Tag aufgeführt. Von dieser Zeit an erscheinen in der russischen Presse häufig Berichte über Aufführungen der »Schöpfung«, später, von 1803 an, auch über die »Jahreszeiten«. Bei diesen Konzerten wirkten die besten Chöre sowie die

¹² Подробное сообщение об этом от имени И. М. Витковского появилось в газете «Московские ведомости», 1817, 4 августа, № 62.

vorzüglichsten Solisten des Landes mit. In den beiden Hauptstädten des Landes — in Moskau und in Sankt Petersburg — wurden die Oratorien Haydns jedes Jahr mindestens einmal, nicht selten aber auch mehrere Male aufgeführt. Eigens zu diesem Zwecke wurde in Sankt Petersburg im Jahre 1802 eine Philharmonische Gesellschaft gegründet. Ein bedeutendes musikalisches Ereignis war die Charkower Aufführung der »Jahreszeiten« im Jahre 1808.

Die russische Presse berichtete regelmäßig auch über die ausländischen Aufführungen der Werke Haydns und brachte auch viel Persönliches, Biographisches über den Meister.

Obwohl sich die persönlichen Beziehungen Haydns zu Rußland auf die Bekanntschaft mit dem musikliebenden russischen Botschafter in Wien beschränkten, wurde ihm seine große Popularität im Kreise der Russen durch die goldene Plakette, die ihm die Petersburger Philharmoniker im Jahre 1808 schenkten, offenkundig. Daß sich diese Popularität nach seinem Tode noch steigerte, bezeugen zahlreiche Dokumente und Andenken.

JOSEPH HAYDNS SINGKANONS UND IHRE GRUNDIDEE

Die neue Gesamtausgabe der Haydnschen Singkanons durch O. E. Deutsch (J. Haydn Werke Reihe XXXI, herausgegeben vom J. Haydn-Institut Köln, Henle-Verlag, München-Duisburg) gibt die Möglichkeit, Haydns Werke auf diesen Gebieten in ihrer Urgestalt kennen zu lernen, zu studieren und auszuführen. In Hinblick auf die Tatsache, daß sie meist mit umfangreichen Änderungen vor allem der Texte veröffentlicht wurden, gibt dieser Ausgabe besonderen Wert; denn sie entspricht Haydns Absichten.

Wie beim ein- und mehrstimmigen Lied mit Klavierbegleitung liegt auch die Beschäftigung mit dem Singkanon in Haydns späterer Zeit. Der erste scheint gemäß der vorliegenden Ausgabe »Abschied« (Nr. 13) zu sein, entstanden im Jahre 1791; und bis zum Ende des Jahrhunderts wurden dann »die zehn Gebote« und 46 weitere Kanons verfaßt, die Deutsch als »Weltliche Kanons« zusammenfaßt, obwohl auch unter ihnen religiöse und geistliche Gedanken vertont sind.

Auf diese kleinen Werke war Haydn besonders stolz; 40 von ihnen hingen in fremder Reinschrift eingerahmt spätestens von 1799 ab in seiner »Studierstube« an der Wand; er zeigte sie Besuchern als seinen liebsten Wand-schmuck; verhandelte wegen ihrer Herausgabe später mit dem Verlage Breitkopf & Härtel, nachdem er sie vorher seiner Frau als wertvolles Verlagsobjekt seines Nachlasses empfohlen hatte.

Es reizt, nach den Gründen dieser besonderen Wertschätzung zu fragen. Denn geht man mit der Erinnerung an die »Kanonkünste der Niederländer« an Haydns Kanons heran, so wird man zu seinem Erstaunen kaum etwas davon finden. Eine Ausnahme bildet höchstens der Canon cancrizans zu 3 oder 4 Stimmen, in den das 1. Gebot gefaßt ist. Sonst handelt es sich fast ausschließlich um Kanons im Einklang oder in der Oktave. Gelegentlich wird zur Quintbeantwortung gegriffen (z. B. Nr. 18, 26, 30, 42) oder der Quinte, die mit einer Terz begleitet wird (Nr. 20, 31); das sind meist 2—3-stimmige Stücke. Man kann sie mit einigen mehrstimmigen im Einklang zusammenfassen (Nr. 3, 32, 34) zu einer Gruppe, in der die Einsätze in sehr kurzem Abstand aufeinander folgen. Das ist aber nicht die normale Form des Haydnschen Kanons. Ihm lag im Gegensatz dazu offenbar daran, den Text voll zur Geltung zu bringen. So erhält die erste Stimme vielfach den ganzen Text auf ein charakteristisches Thema, bevor die übrigen Stimmen einsetzen. Oft hat dieses Thema fast klassisch symmetrische Liedformung.

Hier wird deutlich, daß Haydn eine ausdrucksmäßige, die Worte wirkungsvoll unterstreichende Komposition beabsichtigt.

Nur einige Beispiele seien erwähnt. Eigenartig sind die Intervalle des 5. Gebotes »Du sollst nicht töten« mit langen Notenwerten. Gegen die durchgängigen Achtelskalen im 6/8-tel Takt des 6. Gebotes »Du sollst nicht Unkeuschheit treiben« ist das ein deutlich beabsichtigtes Element des Ausdrucks. Köstlich ist, wie in dem Kanon »Auf einen adeligen Dummkopf« (Nr 2) das »Ur-ur-ur-älterahn« in stotternder Trennung durch Pausen chromatisch aufsteigt. Der 8stimmige Kanon »Der Schuster bleib'bei seinem Leisten« (Nr. 3) ist tatsächlich ein musikalischer »Schusterfleck«, dessen Thema nur einen Takt lang ist, in Terzen sequenzweise aufsteigt und so aus dem F-dur Dreiklang nicht herauskommt. »Zweierlei Feind« (Nr. 36) auf den Text »Deinkleinsten Feind ist der, der dir von außen droht; der dir im Busen wohnt, verursacht größ're Not« geht von ruhigen Notenwerten im zweiten Satz zu fast bohrenden, bedrängenden 16tel Figuren über.

Die Beispiele können fast aus jedem Stück vermehrt werden. Sie machen deutlich, wie verheerend Textänderungen wirken müssen, wenn etwa den erwähnten charakteristischen Achteln des 6. Gebotes in der Parodie »Die zehn Gebote der Kunst« die Worte »Bombast und Schwulst sollst du meiden« unterlegt werden, und das »Du sollst nicht töten« sogar in »Du sollst begeistern« umgesetzt wird.

Für Haydn waren die Singkanons keine kompositorischen Künste oder Rätsel, aber auch keine Singübungen. Sie sind mit ein Ausdruck seiner »klassischen« Einstellung. Nicht zufällig ist ja die kurze schlagkräftige Sentenz das Wort einfacher Form und lebendigen Inhalts in der klassischen Dichtung eines Lessing, besonders Schillers mit einer Fülle von Beispielen volksläufig im weitesten Sinne geworden. Solche Gedanken, die in Ernst und in Scherz, in Religion, Moral und Volksspruch ihren Grund hatten, wollte Haydn durch seine charakteristischen Vertonungen wirksam machen. Es wäre also nicht sinnvoll, diese Kanons in großer Anzahl hintereinander zu singen und sich mit dem Singen allein zu begnügen. Ihre Auswahl schon muß sich nach der Situation, dem Umkreis, der Gesellschaft richten, in der man sich gerade befindet. Die Zusammenhänge zwischen der musikalischen Gestaltung und dem Inhalt wollen begriffen und wiedergegeben werden. Ein gewisser lehrhafter Zug ist ihnen sicher eigen, aber in künstlerischer, oft genug humoristischer Form. Es ist aber sicher auch eine Wesenseigentümlichkeit Haydns gewesen, Lebensweisheiten musikalisch künstlerisch zu gestalten. Das ist die den Kanons zugrundeliegende Idee, und deshalb liebte und schätzte er sie ganz besonders. Und fürwahr, ist nicht mancher dieser Gedanken wert, in Haydns sicherer und köstlicher Vertonung an der Wand zu hängen zu täglicher Freude? Einer, Lessings »Die Gewißheit« möge als Beispiel dienen:

Ob ich morgen leben werde,
Weiß ich freilich nicht;
Aber wenn ich morgen lebe,
Daß ich morgen trinken werde,
Weiß ich ganz gewiß.

DER GESTALTPSYCHOLOGISCHE UNTERSCHIED ZWISCHEN HAYDN UND MOZART*

Die Gestaltpsychologie hat den großen Vorzug, daß sie den Menschen nicht in separate psychologische und physiologische Merkmale aufteilt, sondern als feste Einheit behandelt. In diesem Sinne möchte ich versuchen, den Menschen Haydn und den Menschen Mozart in Augenschein zu nehmen.

Künstlerisch haben Beide dieselben Ziele. Dies geht soweit, daß die beiden Künstler von einander sogar tüchtig lernen können; ihr Weg wird durch den großen Kameraden für höchste Errungenschaften geebnet. Ihre Klassik zeigt solch' bedeutende Ähnlichkeiten, daß ihr Individualstil in vielen Einzelheiten zusammentrifft. Nicht nur durch zeitgebundene Motive und Formeln; auch die gesamte formaltechnische Art und Weise der Beiden wirkt sich in dieselbe Richtung aus. Was man im Allgemeinen Mozartisch nennt, ist sehr oft auch Haydnisch. Das Distinguieren zwischen einhellig Mozartischem und einhellig Haydnischem wird in vielen Fällen zu einer heiklen Aufgabe. Nichtsdestoweniger kann man die festen Stilmerkmale des Einen und des Anderen mit klaren Unterschieden ausfindig machen. Diese Arbeit ist von unserer Wissenschaft bereits geleistet worden. Was darin noch übrig geblieben, ist fast bloß ergänzende Kleinarbeit und nicht von prinzipieller Bedeutung. Hingegen blieb die psychologische Beleuchtung der beiden Persönlichkeiten bis dato auf Anfangsstufe. Als Hauptgrund für diese Vernachlässigung kann die Ungleichheit im Bestand der menschlichen Dokumente betrachtet werden. Während über Mozart viel Wichtiges von Zeitgenossen aufgezeichnet worden und der Künstler selbst eine Menge Briefe geschrieben, sind wir über und von Haydn mit solchen Schätzen ziemlich karg beschenkt. Dies ist kein Zufall und läßt auf die ersten wesentlichen Merkmale folgern, welche die beiden Individualitäten von einander trennen. Für Mozart war nämlich das ganze Leben ein ungeheures Ereignis voll Wunders, worüber er nicht genug staunen konnte; während sich Haydn in die Lebensumstände natürlich fügte, wie ein Stern in seine vorgeschriebene Bahn. Dies bewirkte, daß die beiden Großen bloß als Künstler Freundschaft schlossen, als Menschen aber nie wirklich nahe zueinander standen. Der Altersunterschied kommt dabei nicht in Betracht; Haydns langsame, allmähliche Entwicklung und Mozarts gedrängtes, phänomenal-rasches Emporwachsen treffen um 1780—90 zusammen und lassen den Gegensatz der Generationen verwischen. Um zu

¹ Siehe dazu: E. F. SCHMID, *Mozart and Haydn*, Musical Quarterly 1956.

dem astronomischen Gleichnis zurückzukehren: sie betrachteten einander als Planeten desselben Sonnensystems, mit brüderlichem Respekt, mit offener Sympathie, doch stets aus einer gewissen Entfernung. Für Haydn wäre die Mozart—Stadler-Gesellschaft in der Schenke nie solid genug; für Mozart der Haydn'sche Haushalt mit dem in Galakostüm komponierenden Oberhaupt viel zu ruhig-gutbürgerlich. Der heftige Mozart hielt mit seinen scharfen Urteilen nie zurück und beschworte dadurch viele Feindschaften herauf; dem ruhigen, zurückhaltenden Haydn war niemand böse, er sprach wenig und dachte viel. Solch' verschiedene Naturen gehen einander aus dem Wege.

Mozart war enthusiastisch, mit einem Anflug von choleraischer Disposition, hatte zarten Körperbau und stets blasse Gesichtsfarbe. Haydn sanguinisch, vollblütig, mit ruhiger, beinahe phlegmatischer Ausgeglichenheit. Dem nervigen, fast zu beweglichen, elastischen Mozart steht der knochige, etwas steife, robuste Haydn gegenüber. Mozart hatte viel von Krankheiten und pathologischen Zuständen zu leiden. Haydn war die unversehrte Gesundheit selbst. Mozart kam aus kleinbürgerlichem Kreis, wo man verpflichtet ist standesgemäß zu leben und höher zu streben. Daher seine nicht geringen Ansprüche in der Lebensführung und seine Verzweiflung bei Widerwärtigkeiten. Die Bauernfamilie Haydns war schon zufrieden, wenn sie zu sicherem Brot durch harte Arbeit kam. In solchen Verhältnissen bedeutete das Emporkommen zu'n fürstlichen Kapellmeister eine göttliche Gnade. Haydn war mehr, als zufrieden; er dankte Gott für die Kunst, die ihm höchstes Glück brachte. Der äußerlich unscheinbare Mozart huldigte leidenschaftlich dem anderen Geschlecht. Es muß für ihn außerordentlich schmerzlich gewesen sein, daß seinen erotischen Wünschen ein garnicht donjuanisches Äußeres im Wege stand. Der ungeheure Liebesbedarf wurde in ihm zu einer unversiegbaren Quelle geistiger Sublimierung. Über diese selbstverständliche Rolle der kunstgestaltenden Energien hinaus hat Mozarts Kunst Überfluß an buhlerischen Liebestönen. Haydn, mit normaler, fester Gestalt, war auch keine Schönheit; sein Antlitz und Gebaren hätte getrost einem ordentlichen Gutsverwalter gehören können. Er brauchte aber garnicht schön zu sein! Echte Männlichkeit wirkt durch andere Mittel auf das weibliche Geschlecht und echte Kräftigkeit ist nie lüsternhaft. Haydn ging durch die strenge Schule des Lebens in seiner Jugend und lernte Enthaltbarkeit. Bedürftig in sinnlichen Dingen wurde er auch später nicht. Praktisch genug, um angenehme Gelegenheiten zu nützen, — Überfluß an solchen hatte er nie. Seine aufgespeicherten Kräfte hatten Verwendung genug in der steten Arbeit und mehr als genug für die Umschaltung ins Spirituale. Eine ausgesprochen erotische Redeweise hat m. W. niemand in Haydns Musik aufgespürt.

Wie bekannt, ist künstlerische Betätigung eine Art Überkompensation für die Leiden des Lebens. Sie geht Hand in Hand mit dem Gefühl der Überlegenheit. Es gibt kaum einen Stümper in der Kunst, der sich durch seine Spezialität nicht höher gestellt wähnte, als es einem sog. gewöhnlichen Menschen beschieden. Dieses Höhegefühl erscheint in Mozarts Psyche ganz anders, als bei Haydn. Der Esterházer Kapellmeister gibt sich sein Leben lang jede Mühe, um in seinem Metier immer weiter zu ge-

langen. Ein ähnliches, unaufhörliches Streben ist auch für Mozart bezeichnend. Beider Bahnen steigen in steiler Linie bis zu ungeheueren Höhenzügen. Haydns Selbstbewußtsein ist auch demnach eisenstark, wofür er den Ausdruck »Originalität« gebraucht. Es liegt in diesem Selbstgefühl die unausgesprochene Meinung, daß das Niveau der meisten übrigen Musiker tiefer steht. Einmal wird der Milanese Sammartini von ihm sogar »Stümper« genannt. Haydn übte strenge Selbstkritik und seine objektive Einsicht mußte für die Überzahl der Kunstgenossen ziemlich ungünstig ausfallen. Er war jedoch behutsam genug, mit seinen ästhetischen Aburteilungen meistens zurückzuhalten. Diese Selbstüberwindung hatte nicht nur praktischen, sondern auch einen tiefen ethischen Grund. Haydns Menschentum strotzt nämlich vor Nächstenliebe. Er ist höchsten Grades gutmütig. Eben deshalb mangelt es in seinem — künstlerisch bahnbrechenden — Humor an jeder Art Galligkeit und Ironie. Man soll den alten Spruch »le style c'est l'homme« nicht wörtlich nehmen! Vom Künstler wird nämlich nicht nur sein wahres Ich ausgedrückt, sondern vielmehr seine Wünsche, Wunschträume, sozusagen ein Ideal seiner Selbst. Wenn die Kunst identisch mit dem Künstler wäre, so hätten wir keine Menschen in ihnen, sondern Heroen und Halbgötter. Auch Joseph Haydn war mit vielen menschlichen Schwächen, wie wir alle, ausgestattet. Ein Koloß von Uneigennützigkeit und Güte war auch er mit nichten. Sein Streben aber, sein besseres Ich, so wie es in den Werken erscheint, ist einer ostentativen Eitelkeit und Boshaftigkeit vollaus bar. Deshalb streichelt uns sein Scherz, sein Spaß mit tändelnder Gutmütigkeit, mit familiärer, patriarchaler Sanftmut. Wie für seinen ganzen Habitus die Stärke, so ist für seinen Humor die Spaßhaftigkeit des starken Menschen charakteristisch.

Nicht so bei Mozart! Vorerst ist augenfällig, daß in Mozarts Kunst kein so hervorragend breiter Raum der guten Laune bereitet wird. Der himmlische Salzburger neigt mehr zur Melancholie. Nichtsdestoweniger pflegt er uns oft mit höchst humoristischen Gedankenzügen zu erfreuen. Man kann auch nicht behaupten, daß der Mozart'sche Scherz unsanft wäre; die Hochklassik steht der einschmeichlerischen Art des Rokoko zu nahe, um überhaupt vom blutigen Humor der Romantik etwas zu ahnen. Das prickelnd Spielerische gibt der Mozart'schen Spaßhaftigkeit ihr Gepräge. Die Grundstimmung dieses Scherzes ist jedoch ironisch! (Sie ist, als ob sie die entsprechende Kehrseite der bitteren Klage wäre.) Der Humor von Mozart benimmt sich, wie wenn er nur sekundär wäre, wie wenn der Autor mit verheimlichten Anführungszeichen zitieren würde. Ihr Menschen seid so — spricht Mozart —, ihr sitzt in der Enge eures Witzes, da euer Horizont nicht weit genug für den Blick ins Wesentliche! Und der Künstler lacht mit, er kann ein guter Kumpan im Scherz sein, aber stets über der Situation stehend. Dies ist der Standpunkt des Dramatikers, der den Draht seiner Marionetten in beherzter Laune hin und her zieht. Die Kontrolle ist leicht für uns; der Standort von Mozarts Humor breitet sich aus in seinen Opern, für seine spaßigen Figuren. Was davon im rein Instrumentalen erscheint, ist kaum mehr, als die Projektion des dramatisch Errungenen. Mozarts künstlerischer Humor wird demnach von seiner Überlegenheit genährt, die aber mehr der Überheblichkeit nahe kommt. Der Meister hält peinlich

Distanz. Er fühlt sich nicht bloß künstlerisch, in seinem technischen Können als Favorit, wie Haydn. Auch menschlich bewegt ihn ein ausgeprägtes oberhoheitliches Gefühl, welches in seiner Kunstsprache als Ironie, manchmal als Karikatur, Satire, im täglichen Benehmen als unumwundene Kritik, scharfes Aburteilen erscheint. Dies alles hängt mit seiner extremen Geradheit zusammen, die mit Offenherzigkeit gepaart, ebenso vom Praktischen, wie von der Nachsichtigkeit weit entfernt liegt. Während Haydns Menschenliebe sich auf die konkreten Individuen bezieht, ist Mozarts Humanismus auf Abstraktionen der Menschheit und Menschlichkeit gerichtet. Seine Schaubühne steht auf einem idealen Niveau, mit Unterbau seiner extremen Subjektivität. Haydns Schauplatz ist auf die Erde gebaut. Dieser prinzipielle Unterschied wird von unserer Wissenschaft nachdrücklich betont. Sein Nährboden aber liegt selbstverständlich im Seelenleben der Künstler.

Das Zusammenwirken des unbewußt Intuitiven mit dem bewußt Planmäßigen ist jedweder künstlerischen Arbeit gemeinsam. Ein harmonischer Ausgleich zwischen beiden Faktoren führt zum Leitfaden der Klassik. Sowohl Haydn, wie Mozart planen mit weiten, zyklischen Bögen ihre Werke. Das Erste, was ihnen im Sinn aufleuchtet, ist die divinatorische Idee des Ganzen. Dann, im Einzelnen der Invention bricht das Unterschiedliche ihrer Natur Bahn. Mozart ist Extatiker, zu Ohnmachtsanfällen geneigt. Ihm kommen die musikalischen Ideen wie im Traum, halluzinationsmäßig. Ganze Sätze erscheinen vor seinen geistigen Augen plötzlich klar und vollständig. Er hat kaum Zeit zum Ergreifen und Aufzeichnen, denn während der schriftlichen Arbeit drängen sich die weiteren Gebilde über Hals und Kopf in seine Phantasie. Deshalb seine erhitzte, unruhige Notenschrift. Bei Haydn hingegen werden die gnadenhaft bekommenen Gedanken in strenger Weise verarbeitet. Er ist ein Riese des Fleißes, denn seine Glückseligkeit nährt sich auch vom Gedeihen der Arbeit. Es ist das Glück eines Architekten, der eine neue Stadt baut, die Erde für die Mitmenschen bewohnbar macht. Das Ziel ist seine Seligkeit, die Arbeit Mittel dazu. Völlig umgekehrt bei Mozart! Das Wort »Verarbeitung« wäre für seine Methode ganz falsch. Er wird von den organischen Ideen förmlich überwältigt, die Sätze laufen ihm visionsartig in die Hand, er kann und will sich garnicht wehren, denn dieser Zustand des Außersichseins bedeutet für ihn höchstes Lebensglück. Er kann einer festen amtlichen Anstellung garnicht gerecht werden, sie ist unausstehlich für ihn, da sie die teure Zeit von der extatischen Beschäftigung raubt. Darob sind ihm die quälenden sozialen Verhältnisse so abnormal verhaßt; das ist der Grund, weshalb er seinen Vater mit den bekannten Freiheitsansprüchen zur Verzweiflung bringt. Wir behandeln ihn zwar mit Recht als den ersten »freien Künstler«, der seiner Zeit hohnspricht und vorausgeht. Der angeführte Grund jedoch — dem sozialen Zwang zu widerstehen — ist bloß Vorwand; Mozart will zu seinem Lebensunterhalt durchs Komponieren gelangen, weil ihm das Komponieren den Unterhalt des Lebensglückes bedeutet! Bei jeder Reise, jedem Ausflug häuft er Klage auf Klage, daß es wieder einen Aufschub gibt, bis er zum einzigen Lebensrausch kommen kann. Es ist völlig so bei ihm, wie beim Morphinisten, — sein Narkotikum, das Komponieren herrscht über ihn,

er ist sein ausgeliefertes Medium. Diesem passiven Preisgebensein gegenüber steht die aktive Willensarbeit Haydns. Seine Wachsamkeit ist in festen Zügen auch in seiner Notenschrift ausgeprägt, die die zielvolle Ruhe der Planzeichnung eines Baumeisters besitzt.

Hieraus ergibt sich die wichtige Tatsache, daß für Mozart das übrige Leben eigentlich nicht viel Begehrenswertes enthalten kann. (Objektiv — wie bemerkt — sieht er in der Welt das Riesenschauspiel von zauberischen Wundern, unverständlich, mystisch im Guten, wie im Bösen.) Subjektiv bedeutet die Welt für ihn, außer der künstlerischen Sphäre, die Gelegenheit zu Ahnungen, Erfahrungen, zum Sammeln von Eindrücken, in allererster Linie aber die Stätte für Erholung, Ausruhen von den Krisen, die er in den Stunden der Extase durchgemacht. Da für Mozart das Höchste, Lebenswerte, wirklich Aufrechterhaltende nur der Schaffensprozeß bedeutet, muß in seinen Augen alles Übrige subjektiv minderwertiger erscheinen. Umso mehr, da ihm in seiner unpraktischen Einseitigkeit vielmehr Unannehmlichkeit als Angenehmes begegnet. Alles Konkrete scheint ihm seiner Hauptneigung sich entgegenzustemmen. Die wahre Welt ist nicht für Kunstübung eingerichtet, gilt also für ihn als das richtige Gebiet des Bösen. Er sieht überall Ecken und Kanten, die ihm Wunden schlagen. Ihm dünkt es von jeder Seite her mit Intrigen umringt zu sein, beinahe in abergläubischer Weise. Da seinen Hochleistungen seiner Überzeugung gemäß Ausnahmestellung, höchster künstlerischer Rang gebührt, fühlt er sich von den verdienten Erfolgen viel weniger geschmeichelt, als von Mißerfolgen beleidigt. Eine seiner würdige Welt hätte ihn königlich behandeln sollen; und weil man ihn oft bettlerisch behandelte, machte sein Stolz die bekannte psychologische Inversion: er blieb innerlich König und die Welt wurde für ihn armselig. Alldies bereitet in Mozarts Seele die sonderbare Lage, auf welcher er seine Stellung der Welt gegenüber einrichtet. Sein wahres Selbst bleibt für ihn allein, als heimliches Kleinod aufbewahrt; der richtige Mozart lebt allein für sich, für seine Kunst, in ernstestem Zwiegespräch mit dem Dämon. Der andere Mozart kann dem sinnlosen Leben nur standhalten, indem er es womöglich umernt nimmt, ihm spielerisch, genießerisch begegnet. Diese seine Seite pflegt man die kindliche, naive zu nennen. Ja, in seinen Erholungsstunden ist der Meister zu laszivem Spaß aufgelegt, ist vulgär, leichtgläubig, anekdotenfroh, leichtsinnig. Fügt sich gemächlich in die Gesellschaft von groben Weinbrüdern, stimmt dem Blödsinn bei, — um dann plötzlich in ferne Welten, in Absence zu versinken. Nichts bezeichnender, als seine Liebhaberei, inmitten der lärmenden Kumpane zu arbeiten! Dieser sein Kreis wird von ihm so sehr bagatellisiert, so sehr unwesentlich gehalten, daß er sich von ihm garnicht stören läßt. Die Gesellschaft wird für Mozart zum Symbol der Umwelt, die nicht wert ist anders, als spielerisch, staffagemäßig aufgenommen zu werden. (Ebenso bewegt er sich, bloß mit sittlich erscheinendem Gebaren, beim schön-tuerischen Maskenspiel der Wiener Freimaurer. Ihr ethisches Ideal läßt er natürlich gelten; dem kann er auch in feierlichen Arbeitsstunden mit seiner Kunst huldigen. Sonst aber paßt er sich dem Cliquengeist der Vereinigung an, zu gut wissend, daß ihr Hauptfaktor in gegenseitiger sozialer und pekuniärer Hilfe bestände.) Der Tiefstand in Mozarts Leben sinkt in die Nähe des

Nullpunktes, als er in den letzten Jahren die armselig-bettelhafte Welt anbettelt. Dies auch so nebenbei, damit er weiter in Tönen schlemmen könne.

Wie gesagt, eine Art Künstlerstolz lebt auch in Haydns Seele. Auch er kann sich und den Musen durch Hochleistungen nie genugtun, da sein Sinn höchsten Ansprüchen zustrebt. Einen Bruch zwischen Konkret-Realen und Abstrakt-Idealen aber kennt seine Vorstellungswelt nicht. Das Objektive und Subjektive seines Weltbildes gehen nicht auseinander. Er nimmt die Welt so, wie sie ist. Haydn hält das Universum in Leibnizens Weise für die beste der möglichen Welten. Was ihm Gutes von ihr beschieden, wird als gebenedeites Geschenk des Himmels dankbar angenommen. Das Böse mag dasein, es wird von Haydn nicht geleugnet; doch bloß im Sinne der Religion, womit ein jeder rechtschaffene Mensch zu rechnen hat. Was ihm Unangenehmes begegnet — sei es Widerwärtigkeiten mit seinen Herrschaften, mit verlüderten Musikanten, mit seiner Frau von Biskurn — wird von ihm mit Ergebenheit angenommen und getrost getragen. Nicht weil er tief religiös veranlagt, daraus Kraft schöpft; sondern umgekehrt: weil sein kräftiges Geistesvermögen ihn zur zeitgemäßen Religion treibt. Um seinen Fähigkeiten und Pflichten gerecht zu werden, ordnet Haydn seine weltlichen Angelegenheiten im Sinne der bürgerlichen Schablone. Er will nicht mehr und nicht weniger scheinen, als er ist: ein anerkannt redlicher Könnler der musikalischen Zunft, dem Respekt und Wohlstand zukommt. Er betrachtet und nimmt auch die sozialen Verhältnisse so, wie sie eben sind. Für ihn ist es garnicht beleidigend, daß er von den Herrschaften wie die übrigen Diener behandelt und mit »Er« angeredet wird. Es ist für ihn eine Sache der gesamten Weltordnung. Und als er in späten Jahren zum Titel »Sie« avanciert, gereicht es ihm zur stolzen Genugtuung. Wenn seine Kunst ihm Ehren bringt, als sie endlich zur Weltgeltung gelangt, das wird von ihm eingeheimst, wie zum soliden Lebensbestand gehörig. Wenn er nur über ungestörte Arbeitsstunden verfügen kann, schwelgt er schon in maximaler Zufriedenheit. Im Auftreten und Äußerem meidet er jede Spur von Auffälligkeit. Der junge Beethoven wird von ihm »Großmogul« genannt, da das herrische Benehmen seines genialen Schülers aus der moralischen Schablone schlägt. Haydn will bloß der treue Diener seiner Gesellschaft bleiben. Auch in England, in aristokratischen Kreisen benimmt sich der weltberühmte Meister schlicht und folgsam, wie ein bevorzugter Kammerdiener. Im Gegensatz zum verschwenderischen Mozart ist er behutsam in seinen Ausgaben, damit er von seinen Ersparnissen im Alter sorglos leben könne. Jeder Art Bohème abhold, besitzt Haydn den vollkommenen Habitus eines Ehrenmannes. Seine wortkargen Erinnerungen sind fast nichtsagend; was er wirklich auszusprechen hat, kommt desto reichlicher in seinen hehren Werken zum Ausdruck.

Die Stimmungswelt in diesen tönenden Bekenntnissen besitzt die unmittlere Wärme und Charme des realen Lebens. Paradiesisch wirkt in ihr bloß die ungemene Heiterkeit der Redeweise und die Vollendung der Form, die Haydns Überzeugung von einem perfekten Weltall widerspiegelt. Neben den Beichten seiner aufrichtigen Frömmigkeit in den Adagios kommt seine brüderliche Gegenseitigkeit in den Allegro-Sätzen klar zum Vorschein, indem er durch die intimen Zwiegespräche der instrumentalen

Stimmen das Gemüt seiner geliebten Mitmenschen symbolisiert. Dieses Optimistisch-Sympathetische bildet das Grundelement seiner Kunst. Hingegen werden wir von Mozart in eine vollständig anders geartete Welt geleitet. Mit Ausnahme seiner ironisierenden Anführungen hält er in den meisten Teilen der Werke souveränes Selbstgespräch. Diese Monologe berichten von einer Welt, die von der Symbolsprache der Realität ferne liegt. Seine ernstesten Theaterfiguren benehmen sich, wie verschiedene Alteregos des Herzauberers dieser jenseitigen Welt. Sie ist eine Welt der Träume, der Wunscherfüllung, des Zielerreichens, der totalen Seligkeit. Mozarts Muse diktiert ihrem Medium einen Text, der ein Universum beschreibt, wo er sich als König zuhause fühlen kann. Ein Universum voller Harmonie, diametral dem Konkreten entgegengesetzt. Es ist das Elysium, mit leisen Spuren der Erinnerung ans Irdische. In diesem Idealland wird menschliches Wohl und Weh von einem durchsichtigen, farbenflimmernden Vorhang bedeckt und von einem Zauberspiegel zurückgestrahlt, dessen Lichtmassen sich zum ewigen Wohlklang vereinigen. Sogar die Schwermut hat hier ein Schwingen, wie von Fittichen trauernder Engelchören, — über alles Reale erhaben. Wie bei Haydn seine heiße Menschlichkeit, so ist bei Mozart seine kristallene Übermenschlichkeit das innerste Geheimnis der Gestaltung. Haydns Ideal nährt sich von der Voraussetzung, daß die Welt in ihrer konkreten Wahrheit Vollkommenheit besäße. Mozarts Ideal bezieht sich auf eine bestmögliche, andere Welt, wo jede Disharmonie von wohlthätigen Genien aufgesogen wird. Das Endergebnis, das zeitlose Gleichgewicht bleibt hier, wie dort dasselbe. Doch die Endrechnung stammt bei Haydn von rationalen, bei Mozart von irrationalen Zahlen. Haydns Kunst fußt auf der fruchtbaren Scholle, Mozarts Kunst schwebt äquilibrierend im Sphärischen.

Joseph Haydn a écrit pour les musiciens de l'orchestre d'Oettingen-Wallerstein; il a envoyé au comte plus d'une de ses compositions. On sait que le fonds Haydn de cette bibliothèque est particulièrement riche, en autographes comme en copies manuscrites du XVIII^{ème} siècle. Lorsqu'il quitta Vienne le 15 décembre 1790 pour faire son voyage en Angleterre, Haydn fit une halte à Munich, une autre à Oettingen-Wallerstein et une troisième à Bonn. Pendant son séjour au château d'Oettingen-Wallerstein il eut ainsi l'occasion d'apprécier par lui-même l'excellence des musiciens du comte formés par Franz Anton Roessler, plus connu sous la forme italienne de son nom, Antonio Rosetti. Il fit l'éloge de cette formation dans laquelle on pouvait entendre de remarquables virtuoses tels que Wenzel Stich—Punto, l'un des plus grands cornistes de l'époque classique, qui venait souvent de la chapelle ecclésiastique de Würzburg où il était engagé. D'ailleurs la collection contient plusieurs concertos pour deux cors, notamment l'un de Léopold Mozart et un autre qui a retenu mon attention et qui porte le titre: *Concerto per due corni principali in Dis*.

La collection du château de Harburg ne possède pas de partition de l'oeuvre, mais seulement des parties séparées complètes très soigneusement écrites, avec un luxe assez rare de nuances dans chaque partie, notamment de dynamique et de phrasé; une parties de ces indications n'est pas de la main du copiste. En dehors des deux parties solistes il y a deux hautbois, deux *corni di ripieno*, deux violons, deux altos et la basse. L'ensemble est conservé dans une feuille pliée en deux qui semble contemporaine des parties et sur laquelle on peut lire d'une autre écrite (mais également ancienne) le nom de l'auteur présumé: *Heiden*. Une troisième écrite, nettement postérieure cette fois, a complété ce patronyme par le prénom *Michael*. Le concerto est en trois mouvements: *Allegro maestoso*, *Adagio (Romanza)*, *Rondo (Allegretto)*. Voici l'incipit du premier mouvement:

I. Allegro maestoso

Corn
principali
in Es

Oboi

Corn
di ripieno
in Es

Violini

I.
 Violon I
 II.
 Violon II
 Basso

Après avoir établi une partition et un matériel d'exécution complet de l'oeuvre, nous avons eu l'occasion de la présenter au public en juin 1956 au cours d'un concert donné dans le cadre des festivités musicales qui marquèrent à Épinal l'année du bicentenaire de Mozart, concert qui comportait par ailleurs des oeuvres de Michael Haydn, notamment le concerto pour violon en si bémol majeur, l'une des symphonies concertantes conservées à Kremsmünster ainsi que le joli concerto pour flûte en ré majeur dont j'ai pu admirer hier la partition autographe dans une des vitrines de l'exposition du château d'Eszterháza. Il a été enregistré un peu plus tard dans la collection des *Discophiles Français* et interprété dans différents concerts radiophoniques. La partition en a été gravée par les soins des *Discophiles Français*, mais elle n'a pas encore été publiée pour des raisons étrangères à la musique.

Je voudrais soumettre cette oeuvre à l'éminent ensemble de connaisseurs de Haydn que vous êtes, Mesdames et Messieurs, et vous demander si vous êtes d'accord avec moi pour estimer qu'il peut s'agir du concerto perdu de Joseph Haydn. Avant de vous le faire entendre, je voudrais seulement vous soumettre brièvement quelques réflexions qui me font pencher en faveur de cette hypothèse, sans pouvoir arriver, je l'avoue, à une certitude totale. Ceux d'entre vous qui connaissent les compositions instrumentales de Johann Michael Haydn pourront très facilement se rendre compte qu'il ne peut s'agir d'une composition du maître de Nagyvárad et de Salzbourg. Grâce à la comparaison avec les autres oeuvres du concert de juin 1956 que je viens de rappeler, cela nous est apparu alors de façon éclatante et indiscutable. Nous ne trouvons pas chez Michael Haydn — du moins dans sa musique profane — cette ampleur harmonieuse de la conception d'ensemble, cette rigueur et cette autorité, ce souffle et cette inspiration qui sont évidemment d'un grand maître de la musique; ils forcent l'admiration dès les soixante mesures du premier tutti.

Je crois pouvoir affirmer sur la foi d'une dizaine de partitions majeures de Rosetti, notamment d'un concerto pour cor, de plusieurs concertos pour clarinette et d'oeuvres symphoniques qu'il ne peut s'agir davantage d'un concerto d'Antonio Rosetti, comme me l'a suggéré mon excellent collègue et ami H. C. Robbins Landon. Il semble peu vraisemblable d'ailleurs qu'une oeuvre du musicien tchèque figure dans sa propre collection musicale sous un autre nom que le sien, sous le nom d'un musicien dont il a dû souvent interpréter les compositions avec son orchestre. Si j'avais eu connaissance des passionnantes recherches entreprises par M. le Professeur Dénes Bartha et M. László Somfay dans les archives de la famille Ester-

házy, en particulier dans le domaine de l'identification des copistes et des filigranes du papier utilisé par ceux-ci ou plus généralement à Eszterháza, — avant de venir à Budapest, j'aurais pu faire des vérifications supplémentaires que je ne manquerai pas de faire dès mon retour. De toute façon l'écriture du copiste de cette oeuvre ne semble pas très courante dans la collection d'Oettingen-Wallerstein, ce qui permettrait de supposer que l'oeuvre a pu être apportée du dehors ou réalisée par un copiste occasionnel de passage au château.

Si le thème du catalogue Haydn de 1805 n'est pas rigoureusement identique à l'incipit de notre concerto, on est pourtant obligé de reconnaître qu'il lui ressemble étrangement. On a l'impression que le thème du catalogue est une esquisse pour la réalisation du *concerto in Dis*, esquisse modifiée peut-être par l'introduction de deux mesures de solo au début de la partition. Nous connaissons assez la genèse du catalogue de Haydn pour savoir qu'il n'est nullement impossible que le vieux maître y ait inscrit le thème qui se trouvait dans ses esquisses ou qu'il ait pu le citer avec une mémoire plus ou moins fidèle (*an die ich mich beiläufig erinnere ...!*). L'orchestration est celle du concerto en ré majeur pour cor que nous connaissons dans l'autographe datant de 1762.

Plus d'une tournure évoque avec précision une troublante les oeuvres de Haydn; on ne peut s'empêcher de rapprocher le *concerto in Dis* du concerto pour trompette que nous connaissons également dans la partition autographe datée de 1796. C'est surtout le cas lorsque le musicien module en mineur (mi bémol, la bémol, si bémol, fa); avant d'écouter notre concerto il faut se rappeler cette page caractéristique du concerto pour trompette:

II. Andante

Mesure 25

Flauti

Oboi

Fagotti

Tromba Solo (Es)

I. Violini

II. Violini

Viola

Violoncelli Contrabassi

Fl.

Ob.

Fag.

Tr.

I.

Vlni.

II.

Vle.

Vlc. Cb.

Ce genre de modulations est suffisamment rare dans les concertos connus de Haydn pour être vraiment caractéristique. Il est vrai que le thème du finale du *concerto en Dis* :

III. Rondeau (Allegretto)

Corni principali in Es

fait songer au finale du concerto pour hautbois en ut majeur connu sous le nom de Joseph Haydn, mais dont l'authenticité est aujourd'hui fort contestée. Il est vrai aussi que cette question n'est pas encore entièrement éclaircie, du moins à notre connaissance...

Si l'on admet la paternité de Joseph Haydn, la date de composition du *concerto in Dis* pourrait se situer entre 1796 et 1802; c'est-à-dire entre le concerto pour trompette et la mort du comte Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein qui mit fin aux relations du maître d'Eszterháza avec la résidence

bavaroise. Cette date rendrait fort bien compte des nombreux «mozartismes» et du caractère nettement pré-romantique d'une partition qui pressent déjà le monde de Weber et de Schubert. Les séquences en mineur, — notamment le mouvement lent qui est en mi bémol mineur, — sont particulièrement caractéristiques à cet égard :

II. Adagio (Romanza)

Corni principali in Es

Violini

On remarquera aussi la virtuosité transcendante des deux parties solistes; elles sont parmi les plus difficiles que nous connaissons pour cet instrument. Elles révèlent, au même titre que l'écriture et la conception d'ensemble de l'oeuvre un maître de la musique.

Voici l'enregistrement de ce concerto avec le concours de deux des meilleurs cornistes parisiens, André Fournier et Gilbert Coursier, et l'orchestre de chambre de la Sarre sous la direction de Karl Ristenpart. La copie dont je dispose est malheureusement déjà ancienne, mais une nouvelle gravure et une nouvelle édition du disque doit paraître bientôt. (Présentation de l'enregistrement.)

JOSEPH HAYDN UND LEOPOLD KOŽELUH

EIN BEITRAG ZUR ERFORSCHUNG DER BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DER
TSCHECHISCHEN MUSIKKULTUR DES 18. JAHRHUNDERTS UND DEM
SCHAFFEN JOSEPH HAYDNS

In meinem nicht mehr als kurz zusammenfassenden und vor einigen Tagen auf der Haydn-Konferenz in Bratislava vorgetragenen Referat¹ habe ich mich darum bemüht, zu zeigen, wie umfangreich und innerlich reichhaltig das Gebiet der persönlichen, regionalen und künstlerischen Beziehungen zwischen Joseph Haydn und der tschechischen sowie slowakischen Musikkultur ist. Erlauben Sie mir bitte, an dieser Stelle den allgemeinen Gesichtspunkt mit einem mehr detaillierten abzuwechseln: ich möchte nämlich an einem konkreten Beispiel zeigen, welche Rolle das Werk Joseph Haydns im schöpferischen Werdegang einiger unserer Komponisten des 18. Jahrhunderts gespielt hat. Als Beispiel wähle ich einen tschechischen Komponisten aus der Wiener Emigrationsgruppe, Leopold KOŽELUH (1747—1818), obwohl es sicher auch möglich wäre uns für eine Reihe weiterer, vielleicht noch mehr interessanter, wie z. B. für Vaňhal zu entscheiden. Ich bemerke hier nur an Rand das Anregungsvermögen von Vaňhals sinfonischem Schaffen aus den sechziger und siebziger Jahren, welches bereits dadurch zum Ausdruck kam, daß mehr als zehn seiner Sinfonien vorhanden sind, die man im 18. Jahrhundert für Haydns Werke hielt; in der Kammermusik Vaňhals ist die Situation analog. Ich habe jedoch das Beispiel Leopold Koželuhs gerade deshalb gewählt, um zeigen zu können, wie viele Verbindungspunkte mit Haydn man auch im Schaffen jener tschechischen Komponisten finden kann, die nicht seine Schüler oder Anhänger waren und die Haydn sogar manchmal, wie bekannt, pedantisch kritisiert haben.

Das Studium von Haydns Werken wurde Leopold Koželuh zu einem der Ausgangspunkte seines eigenen kompositorischen Werdegangs. Diese Tatsache wäre auch ohne Dłabačs ausdrücklicher Konstatierung (»... er legte sich auf die Komposition; zu diesem Ende las er fleißig Haydens, und anderer großen Musiker Partituren...«²) offensichtlich. Koželuh knüpft an

¹ *Zur Methodologie der Forschung über die Beziehungen zwischen der tschechischen und slowakischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts und dem Schaffen Joseph Haydns.* — Vgl. auch eingehender M. POŠTOLKA: *J. Haydn a česká i slovenská hudební kultura 18. století* (J. Haydn und die tschechische u. slowakische Musikkultur des 18. Jahrhunderts. Einführung in die Problematik der gegenseitigen Beziehungen.) Maschenschrift, 195 S. Praha 1959.

² B. J. DŁABAČ in Riegers Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen, XII, Prag 1794, S. 249.

Haydns Frühschaffen an, Haydns weitere Entwicklung dient ihm zur Orientierung und der gesamte Umkreis seiner musikalischen Ausdrucksweise (besonders in den Sinfonien und Instrumentalkonzerten) wird vom Haydn'schen, bzw. Haydn'sch-Mozart'schen Klassizismus umrahmt, wie ich es in meiner Koželuh-Monographie bereits ausführlicher zu zeigen versuchte.³

An dieser — im Grunde genommen — deszendente Beziehung von Koželuh's Schaffen zum Werke Haydn's ändert auch die Tatsache nichts, daß im Konzertleben der damaligen Zeit die Kompositionen beider Meister als gleichberechtigte Werte zu Vorschein kamen: bereits im Jahre 1783 erscheint eine Sinfonie Koželuh's im Programm der Wiener Tonkünstler-Sozietät, vier Jahre später führt dieselbe Institution auf ihrer Akademie am 22. 12. 1787 in dem Burgtheater Koželuh's zweiteiliges Oratorium »Moisè in Egitto« auf und bringt es im Jahre 1790 zu einer Reprise. Auf den von Haydn selbst vom Cembalo aus dirigierten Salomon-Konzerten wurden während Haydn's erstem Aufenthalt in London Koželuh's Kompositionen aufgeführt — sechsmal seine Sinfonien und einmal ein Streichquartett. Auf dem Ball der Wiener Gesellschaft der bildenden Künstler im November 1793 erklang in dem großen Saal der Wiener Redoute Koželuh's Tanzmusik, während in dem kleinen Mozarts und Haydn's Musik gespielt wurde. Während Haydn's zweitem Aufenthalt in London bilden Koželuh's Sinfonien einen Bestandteil des zweiten und vierten Salomon-Konzertes und im Jahre 1798, auf der Dezember-Akademie der Wiener Tonkünstler-Sozietät, wurde neben Koželuh's Konzertante für Klavier, Mandoline, Trompete und Kontrabaß u. A. Haydn's »Militär«-Sinfonie Hob. I: 100 unter Haydn's persönlicher Leitung aufgeführt. — Die Möglichkeit eines solchen Parallelismus kann man durch die Existenz einer Reihe von Berührungspunkten zwischen Haydn's und Koželuh's Schaffen erklären. Übereinstimmungen bestehen vor allem (I) in dem Gesamtcharakter der Invention sowie in einigen Teildidomen: so ist (1) der zweite Takt des A-Themas des 1. Satzes (Allegro con brio) von Koželuh's Sinfonie C-Dur Nr. 1 (cca 1778—81⁴) mit dem A-Thema des 1. Satzes von Haydn's Sinfonie »Maria Theresia« Hob. I: 48 (cca 1773) identisch (Beisp. Nr. 1) und die konstante Figur der Überleitung

Haydn

Allegro

Koželuh

Allegro con brio

³ M. POŠTOLKA: *Leopold Koželuh*. Diplomarbeit an der philos.-hist. Fakultät der Karlsuniversität. Maschinschrift, 316 S. Praha 1956.

⁴ Über die Numerierung, Datierung und Benennung von Koželuh's Sinfonien vgl. meine oben zitierte Monographie.

desselben Satzes von Koželuh's Sinfonie (Takt 17 u. f.) weist Ähnlichkeiten mit einer Figur aus dem 1. Satz (Vivace T. 85 u. f.) von Haydn's Sinfonie »La Reine« Hob. I: 85 (1785—86) auf (Beisp. Nr. 2).

Haydn



Koželuh



(2) Das Andante (2. Satz) von Koželuh's Sinfonie D-Dur Nr. 6 (der sog. »kleinen«), ungefähr aus den Jahren 1787—90, steht durch seine Kodanachsätze (Takt 34 f. und 73 f.) der Inventionssphäre der Kodanachsätze (T. 72 f. und 186 f.) des 2. Satzes von Haydn's »Abschiedssinfonie« Hob. I: 45 (1772) sehr nahe (Beispiel Nr. 3) und

Haydn



Koželuh



(3) im Finale der Sinfonie D-Dur Nr. 7 (der sog. »großen«) kann man eine motivische Übereinstimmung der Verarbeitung des B-Themas (Takt 39 f. und 137 f.) mit der Koda des 1. Satzes (Allegro spiritoso T. 179 f.) von Haydn's fünfter Pariser Sinfonie D-Dur Hob. I: 86 (1786) finden (Beisp. Nr. 4).

Haydn





(4) Koželuh's vierhändige Klaviersonaten, das Menuett von Koželuh's Sinfonie G-Dur Nr. 4 und das Menuett der Sinfonie D-Dur Nr. 7 (der sog. »großen«) gehören auch zum Umkreis der Haydn'schen Invention, ebenfalls wie Koželuh's Klaviersonate c-Moll op. 2 Nr. 3 ihre Zugehörigkeit zu den Werken aus Haydn's »romantischer Krise«, besonders dann zu Haydn's Klaviersonate c-Moll Hob. XVI: 20 (cca 1771) nicht leugnen kann. — Was die (II) *Struktur des Sonatenzyklus* als eines Ganzen anbelangt, übernimmt Koželuh im Wesentlichen das Vorbild Haydn's, besonders

(1) in der Sinfonie: im ersten Satz die Sonatenform, im zweiten (langsamen) Satz entweder die Sonatenform, die dreiteilige- oder Rondo-Form, im dritten Satz das Menuett. In Koželuh's Schlußsätzen überwiegt dann die Sonatenform wesentlich über der Rondoform, und zwar zu einem Zeitpunkt, wo auch Haydn das Sonatenfinale vor dem rondoartigen bevorzugt; also in den achtziger Jahren.

(2) In der Klavier- und Kammermusik benützt Koželuh ebenfalls wie Haydn oft die dreiteilige Zyklus-Lösung vom Typus Allegro-Andante-Allegretto (manchmal modifiziert als Moderato-Andante-Allegretto), weniger jedoch die zweiteilige Andante (con variazioni)-Allegro-Lösung, oder umgekehrt.

(III) *Jetzt zur Formstruktur einzelner Sätze:*

(1) In der Sinfonie und in der Klaviersonate stellt Koželuh in einigen Fällen die entwickelte *langsame Introdution* vor den ersten Sonatensatz; Paul Henry Lang geht sogar so weit, daß er diese langsamen Introdutionen Koželuh's für ein »classic model, followed by the rest of the Viennese school« hält,⁵ was jedoch im Widerspruch mit der Wirklichkeit steht, da man ähnliche langsame Introdutionen auch in dem sinfonischen Schaffen Haydn's schon seit den sechziger, besonders jedoch seit den achtziger Jahren finden kann.

(2) In der *Sonatenform* kann man wie bei Haydn, so auch bei Koželuh eine offensichtliche Neigung zur

a) Reduktion des thematischen Materials feststellen; bei Haydn macht auf diese Tatsache besonders Karl Geiringer aufmerksam, wenn er konstatiert, daß z. B. fast der ganze 1. Satz der Sinfonie Hob. I: 28 (1765) aus einem einzigen Hauptgedanken entwickelt wird, dessen Rhythmus den Satz von Anfang bis zum Ende beherrscht,⁶ oder daß der echt Haydn'sche Sonatentypus auf dem Ableiten des Haupt- und Seitensatzes, manchmal sogar des Schlußsatzes aus der gleichen Wurzel beruht.⁷ Diese Erscheinung hat bei Koželuh ihren Pendant in der Sinfonie F-Dur Nr. 8, in der Sinfonie

⁵ P. H. LANG: *Music in Western Civilization*. New York 1941, S. 613.

⁶ Vgl. K. GEIRINGER: *Joseph Haydn*. Potsdam 1932, S. 72.

⁷ Ebenda, S. 81; vgl. auch S. 53, 54, 64, 94.

g-Moll Nr. 9, im Klavierkonzert F-Dur op. 12 Nr. 1, im Finale der Sinfonie C-Dur Nr. 1, im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 2, im 1. und 2. Satz der Sinfonie Nr. 4 und an anderen Stellen, wo es sich stets um ein Ableiten des Seitensatzes aus dem Hauptthema handelt. Damit wird eigentlich das Element des thematischen Kontrastes aus der Sonatenexposition eliminiert und in einigen Fällen in die Durchführung verschoben; — in der Sonatenform kann man weiter folgende Berührungspunkte zwischen Haydn und Koželuh feststellen: eine gemeinsame Neigung

b) zum Exponieren des Seitenthemas in der Molldominante

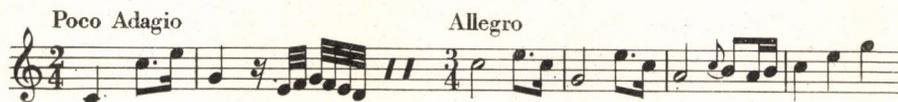
c) zur Ausnützung der Schlußfloskel des Expositionsteils als eines wichtigen Bestandteils der Durchführungsarbeit

d) zur Scheinreprise im Rahmen der Durchführung.

(3) Im *Menuett* führt Haydn, ähnlich wie Koželuh, manchmal das Trio in der gleichnamigen Moll-Tonart ein.

(IV) Weitere Berührungspunkte zwischen Koželuh und Haydn werden sich dann noch klarer aus der *Vergleichung einzelner Kompositionsgattungen* erübrigen.

(1) *Koželuhs sinfonisches Schaffen* gehört, insofern es feststellbar ist, überwiegend in die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, so daß es Pohl in seiner Aufzählung⁸ mit Recht zum Schaffen Haydns der mittleren Periode bezieht. Zum Verwecheln der Autorenschaft kam es hier in zwei Fällen:



wurde in Folge unrichtiger Katalogisierung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien irrtümlicherweise für ein Werk Haydns gehalten, obwohl sie schon in Breitkopfs Katalogen aus den Jahren 1785—87 unter Koželuhs Namen angeführt ist⁹ und auch als Koželuhs Sinfonie im eigenen Verlag des Autors in Wien (siehe z. B. das Exemplar im Prager Nationalmuseum, Sign. V B 205) erschienen ist;



ist irrtümlicherweise für ein Werk Haydns gehalten, wie es aus dem handschriftlichen Stimmenexemplar in der Frankfurt Collection (Pohl) und aus dem Exemplar der Partitur in der Königlichen Musikakademie in Stockholm hervorgeht.¹⁰ Die kritische Ausgabe von Haydns Sinfonien führt sie

⁸ Vgl. C. F. POHL: *Joseph Haydn*. II. Band, Leipzig 1882, S. 255 f.

⁹ Vgl. auch H. C. ROBBINS LONDON: *The Symphonies of J. Haydn*. London 1955, Appendix II, No. 3 und A. van HOBOKEN: *J. Haydn, Werkverzeichnis*. Band I, S. 230, Mainz 1957.

¹⁰ Vgl. H. C. ROBBINS LONDON, zit. Werk, Appendix II, No. 18.

zwar schon als ein zweifelhaftes Werk an, ähnlich wie **Hoboken** und **Landon**, der Name des eigentlichen Autors war jedoch bisher unbekannt: der Autor ist gerade **Leopold Koželuh**, wie man nach der gedruckten Stimmenausgabe dieses Werkes in Paris bei Sieber (Universitätsbibliothek in Prag, Sign. 59 A 5757) urteilen kann.

Von den Inventions- und Formkongruenzen, welche Koželuhs und Haydns Sinfonien anbelangen, war bereits die Rede; es genügt vielleicht noch hinzuzufügen, daß zwischen Haydn und Koželuh auch einige kleineren Übereinstimmungen in der Instrumentierung bestehen, z. B. darin, daß das Fagott in einigen Fällen die Linie der ersten Violinen um eine Oktave tiefer verdoppelt, oder darin, daß beide ab und zu konzertante Elemente verwenden.

(2) *Das Klavierkonzert* als musikalische Gattung ist bei Haydn und Koželuh ähnlich gestaltet. (3) *Koželuhs Klaviersonaten* und (4) *Klaviertrios* wachsen aus einer Haydn sehr nahestehenden Stil- und Fakturgrundlage empor. (5) *Im Liedschaffen* repräsentieren beide Autoren dasselbe Entwicklungsstadium des Wiener Rokoko, auch wenn die Liedersammlungen Haydns den Ausgabedaten nach um einige Jahre früher erschienen sind als Koželuhs (1781 Haydns »XII Lieder«, 1784 andere zwölf; Koželuh 1785 »XV Lieder« und »XII Lieder«). (6) *In dem Ariettengenre* sind Koželuhs »XII Italian Arietts« op. 31 für eine Vergleichung besonders geeignet. Es handelt sich um Werke — wie der Verleger Bland auf dem Titelblatt der Ausgabe anführt —, welche Koželuh für Bland während dessen Aufenthaltes in Wien (d. h. im November 1789, als Bland ebenfalls Haydn besuchte) komponierte, und um Haydns »Original Canzonettas«, die er für den Verlag Corri & Dussek geschrieben hat (1. Ausgabe 1794). (7) Eine Reihe gemeinsamer Merkmale des *Kantaten- und Oratorischaffens* von Haydn und Koželuh könnte man bestimmt teilweise auf den identischen neapolitanischen Ausgangspunkt zurückführen, teilweise sind diese aber durch identische individuelle Lösungen gegeben, besonders was das Bestreben um das Durchkomponieren und die architektonische Festigung der Vokalform anbelangt: es genügt hier auf der einen Seite Haydns Oratorium »Il Ritorno di Tobia«, auf der anderen Koželuhs Oratorium »Moisè in Egitto« anzuführen. (8) Das letzte Koželuh—Haydn Berührungsgebiet sind dann *Harmonisierungen englischer Volkslieder* für den Verleger Thomson. Auf diesem Gebiet arbeitete, wie bekannt, Thomson zuerst mit Pleyel, dann mit Koželuh, und erst die Bearbeitungen von schottischen Liedern, die Haydn für den Verleger Napier verschafft hat, erweckten Thomsons Aufmerksamkeit. Thomsons Zufriedenheit mit Koželuh ist dadurch bezeugt, daß er, als er sich im Jahre 1799 zum ersten Male darum bemühte, durch Vermittlung des englischen Botschaftsekretärs in Wien, Mr. Straton, geschäftliche Verbindung mit Haydn anzuknüpfen, ausdrücklich schreibt, daß er nicht erwartet, daß Haydns Bearbeitungen besser als Koželuhs sein könnten — »that is scarcely possible«. ¹¹ Er hat jedoch seine Ansicht geändert, da er in der zweiten Ausgabe des 1. und 2. Bandes der schottischen Lieder, die im Jahre 1803 erschienen ist, einige, in der ersten Ausgabe ursprünglich von

¹¹ J. C. HADDEN: *Haydn*. London 1934, reprinted 1944; S. 131.

Koželuh stammende Bearbeitungen durch neu erworbene Bearbeitungen Haydns ersetzt. Es ist offensichtlich, daß die Konfrontierung der ersten und zweiten Ausgabe gerade dieser Sammlung Thomsons wertvolles Material für den Vergleich von Koželuhs und Haydns Verarbeitungsart der Volkslieder liefern könnte, hätten wir nicht, durch den Verdienst Robbins Landons, der einen Brief Haydns an Neukomm vom 3. April 1803 neu veröffentlicht hat,¹² den berechtigten Verdacht, daß ein bestimmter Teil der Bearbeitungen Haydns in Wirklichkeit aus der Feder seiner Schüler stammt.

Ich habe mich in diesem Referat auf eine bloße Übersicht beschränkt; detaillierte Analysen würden hier zu viel Zeit einnehmen. Zum Abschluß möchte ich nur Folgendes wiederholen: man kann so viele inneren und äußeren Beziehungen zum Schaffen Joseph Haydns auch bei jenen tschechischen Komponisten feststellen, die mit dem Kern ihrer Kompositionstätigkeit bereits in andere Sphären zielten, die Welt der musikalischen Vorstellungskraft Beethovens und Schuberts voraussagend und vorausdeutend, wie es gerade bei Leopold Koželuh der Fall ist.

¹² Vgl. H. C. ROBBINS LANDON: *The Collected Correspondence and London Notebooks of J. Haydn*. London 1959. Introduction S. XXIV und der Brief auf S. 215.

JOSEPH HAYDN UND DIE VOKALE ZIERPRAXIS SEINER ZEIT, DARGESTELLT AN EINER ARIE SEINES TOBIAS- ORATORIUMS*

Von der Rolle, welche in der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Oper und des Oratoriums dem mehr oder weniger frei improvisierten Ziergesang zufiel, haben uns Hugo Goldschmidt in seiner Lehre von der vokalen Ornamentik, später Alfred Schering und Robert Haas in ihren Werken zur Aufführungspraxis ein eindrucksvolles Bild entworfen. Die reich entwickelte italienische Gesangskunst hatte sich weitreichende Privilegien in der selbständigen Ausgestaltung der *res facta* einer Komposition erobert. Sie verliehen der Aufführung eines und desselben Werkes kraft dem besonderen Geschmack und den besonderen technischen Fähigkeiten des jeweils vortragenden Sängers immer wieder neues »Dekor«, um einen Terminus aus der Kunst der Porzellanmalerei heranzuziehen. Darin bestand für Hörer und Ausführende ein eigener Reiz, der von Kennern und Liebhabern umso mehr gewürdigt und genossen wurde, als die Kunst des italienischen Ziergesangs ihre besonderen Regeln für die kunstgerechte Anbringung und Gestaltung des Ornaments ausgebildet hatte, die von Musikgelehrten kodifiziert worden waren. Die Freiheit, sich trotzdem mit eigenem geistreichen Einfall und erlesenem Geschmack innerhalb dieses Regelgebäudes zu bewegen und den Zuhörer damit zu fesseln, das war eines der Geheimnisse der Gesangskunst jener Epoche der großen Primadonnen, Kastraten und Tenöre, die sich wie Könige und Fürstinnen feiern ließen. Die gelehrten italienischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts und ihre gelehrigen Jünger in anderen Ländern, Pier Francesco Tosi und Johann Friedrich Agricola, Vincenzo Manfredini und Johann Adam Hiller, um nur diese zu nennen, haben in ihren grundlegenden Werken zur italienischen Gesangskunst der Zeit darüber ausführlich berichtet. Manfredinis Bemerkung: »è cosa assai diversa eseguir note come sono scritte, dell' eseguirle con *grazia ed espressiones*, trifft den Kern des Problems.

Der junge Joseph Haydn, Sproß bäuerlicher Ahnen aus dem Leithagau, hat als Singknabe früh gelernt, sich mit dieser hochentwickelten Kunst zu befassen, ohne deshalb jemals das schlichte, herzhaftes Volkslied seiner ländlichen Heimat und den ihm angeborenen Sinn für die ungekünstelte Kraft und Wahrheit der Volksmusik zu verlieren. Schon im Kapellhaus zu St. Stefan in Wien trat er in den Vorhof italienischer Gesangskunst. Was

* Der Vortrag Prof. E. F. Schmid's wurde mit Lichtbildern und Musik illustriert.

man von dem jungen Sopranisten erwartete und was er dort zu lernen hatte, zeigt schon die Frage des Hofkapellmeisters Georg Reutter an den Prüfling im Hainburger Chorregentenhaus: »Kannst du auch einen Triller machen?« Im Kapellhaus erlernte er die feinere Gesangskunst unter anderem bei dem kaiserlichen Kammermusikern Ignaz Finsterbusch, den sein Biograph Griesinger einen »eleganten Tenoristen« nennt, so gut, daß er selbst der Kaiserin Maria Theresia als Solist auffiel. Was er an höherer Gesangskunst erlernt hatte, konnte er schon wenige Jahre später noch wesentlich vertiefen, als er im Michaelerhaus beim Gesangsunterricht, den der berühmte italienische Meister Nicolo Porpora, der Lehrer des gefeierten Kastraten Farinelli, der jungen Marianne Martines gab, am Klavier korrepetieren durfte. Porpora war ein gestrenger Herr, wie Haydn selbst erzählt: »Da fehlte es nicht an Asino, Coglione, Birbante und Rippenstößen; aber ich ließ mir alles gefallen, denn ich profitierte bey Porpora im Gesange, in der Komposition und in der italienischen Sprache sehr viel.« Zwei Bücher zur Gesangskunst, die sich in Haydns Nachlaß fanden, stammten wohl noch aus seiner Studienzeit, die »Primae lineae musicae vocalis« des sächsischen Magisters Johann Samuel Beyer in einer Auflage von 1730 und die berühmten »Grundregeln zur Sing-Kunst« von Giacomo Carissimi, dem großen Meister des römischen Oratoriums in der Augsburger Auflage der deutschen Übersetzung von 1753.

Welche Bedeutung er noch ein halbes Jahrhundert später der nun schon im Rückgang befindlichen Gesangskunst italienischer Schule beimaß, berichtet sein Biograph Griesinger in einer Äußerung des greisen Meisters: »Er tadelte es auch, daß jetzt so viele Tonmeister komponieren, die nie singen gelernt hätten . . . Dem italienischen Gesang räumte Haydn den Vorzug ein und er rieth angehenden Künstlern, in Italien den Gesang, in Deutschland die Instrumental-Musik zu studieren. Schon das Klima Italiens trage zur Biegsamkeit der Stimme bey.« Die letztere Beobachtung begründete er mit den Leistungen der italienischen Sänger und Sängerinnen, die der ihm unterstehenden fürstlichen Hofmusik in Eszterháza angehörten und zur Erholung ihrer Stimme regelmäßig das mildere Klima ihrer Heimat aufzusuchen pflegten.

Die Leitung dieser Kapelle war ihm 1761 übertragen worden, wobei seine Dienst-Instruktion ausdrücklich besagt: »Wird er Joseph Heyden gehalten seyn, die Sängerinnen zu instruieren, damit sie das Jenige, was sie in Wienn mit vieler mühe und speesen von vornehmen Meistern [das heißt sicherlich Italienern] erlernen haben, auf dem Land nicht abermal vergessen.« So war gewissenhafte Pflege der Gesangskunst seines Opernensembles eine seiner wichtigsten Obliegenheiten. Dem Personal des fürstlichen Opernhauses in Eszterháza traten im Laufe der Jahre zahlreiche hervorragende italienische Kräfte bei, wie etwa die Sängerinnen Ripamonti, Sassi, Benvenuti, die Schwestern Bologna und die ausgezeichnete Costanza Valdesturla, die später den Leipziger Thomaskantor Schicht geheiratet hat. Sie verfügten alle über eine gründliche italienische Schulung, die dem Opernkomponisten Haydn sehr zugute kam. Dies galt natürlich nicht minder für die italienischen Sänger mit den Tenören Bianchi, Jermoli und anderen, oder dem vorzüglichen Bassisten Lambertini, der als »Virtuoso di canto« gerühmt wurde. Aber auch unter den deutschen Kräften

waren sehr tüchtige und angesehene Vertreter der italienischen Gesangsmethode.

Unter ihnen ragte der fürstlich bezahlte Tenorist Karl Friberth hervor, ein niederösterreichischer Lehrersohn, der den Gesangsunterricht des Wiener Hofkomponisten Giuseppe Bonno genossen hatte und so alle Finessen italienischer Gesangkunst beherrschte. In Haydns Biographie ist er auch als Verfasser von Operntexten des Meisters bekannt, so zu »Il incontro improvviso«. Er steht mit den Uraufführungen seiner früheren geistlichen Kompositionen in enger Verbindung. Ihn nahm der Meister für die Interpretation der anspruchsvollen Tenorpartie von Eisenstadt nach Wien mit, als er dort auf besonderen Wunsch Johann Adolf Hasses in der Fastenzeit des Jahres 1768 sein »Stabat mater« in der Kirche der Barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt zur Aufführung brachte. Der wertvolle Brief, in dem Haydn davon berichtet, ist erst 1957 durch die neueste ungarische Haydnforschung ans Licht gefördert und von Arisztid Valkó in der Kodály-Festschrift veröffentlicht worden. Wenige Jahre später schrieb Haydn für ihn die Titelpartie seines italienischen Oratoriums »Il Ritorno di Tobia«. In diesem Werk, das in seiner ersten Fassung 1775 in Wien in der Fastenakademie der Tonkünstlersozietät zum erstenmal erklang, finden sich zwei Arien des Tobia, die zu den schönsten Stücken dieses Oratoriums gehören und die sicherlich Friberth auf den Leib geschrieben waren: die Arie »Quando mi dona un cenno il labbro tuo« im ersten Teil und die Arie »Quel felice nocchier« im zweiten Teil des Oratoriums. Zu beiden Arien ist uns der Notentext Haydns überliefert, bei der ersten in sorgfältiger zeitgenössischer Abschrift seiner Partitur, bei der zweiten in seiner eigenhändigen Partiturniederschrift. Überdies hat sich aber ein eigenhändiges Particell Haydns zu einer gekürzten und in der Singstimme reich ausgezierten Fassung der ersteren Arie und anschließend je eine Gesangskadenz in doppelter Fassung für beide Arien erhalten, die er gleichfalls selbst aufgezeichnet hat.

Diese so besonders interessante Handschrift war 1936 beim Wiener Antiquar Heck angeboten und soll sich heute in Pariser Privatbesitz befinden. Glücklicherweise ist seinerzeit in dem von Anthony van Hoboken gestifteten Photogrammarchiv für musikalische Meisterhandschriften bei der Wiener Nationalbibliothek eine vollständige Photokopie davon angefertigt und aufbewahrt worden, einer der vielen Fälle, in denen diese Einrichtung der Forschung einen unschätzbaren Dienst erwiesen hat. Denn die verzierte Fassung zur Singstimme der Arie »Quando mi dona«, die Haydn selbst niederschrieb, gibt uns einen überraschend aufschlußreichen Einblick in die Vortragsmanieren, die er bei der Interpretation seiner Werke dieser Art aus den 1770er und 1780er Jahren noch voraussetzte. Diese Manieren aber sind nichts anderes, als die mit Geist und Geschmack angewandte Vortragslehre der traditionellen italienischen Gesangkunst, in der sowohl Haydn als Friberth seit ihren Studentagen bei Porpora und Bonno erfahren und geübt waren.

Haydns erste Niederschrift seiner Partitur, die uns in zuverlässiger Abschrift vorliegt, enthielt noch eine unverzierte Fassung der Arie, die Friberth zweifellos ganz im Sinn des Meisters bei der Wiener Aufführung von 1775 mit dem reichen, ihm geläufigen melodischen Zierrat vortrug.

Weshalb hat Haydn aber dann für nötig befunden, eine verzierte Fassung noch eigens aufzuschreiben? Die Kürzungen, die er dabei anbrachte, weisen daraufhin, daß diese Niederschrift für die *zweite* Wiener Tobiasaufführung bestimmt war, die wieder von der Tonkünstlersozietät in der Fastenzeit 1784, also fast 10 Jahre später, veranstaltet wurde. Das Werk war vom Komponisten zwar um zwei prächtige Chöre vermehrt, aber gerade in den Arien stark gekürzt worden. Als Tenoristen hatte man den kaiserlichen Hofopersänger Valentin Adamberger gewonnen, Mozarts Belmonte aus der Uraufführung der »Entführung aus dem Serail«, der mit Haydn kaum in näherer Fühlung gewesen zu sein scheint, während er mit Mozart als Mitglied des Deutschen Nationalsingspiels freundschaftlich verbunden war. Vermutlich hat Haydn für ihn die verzierte Fassung der Arie und die Kadenz im ausgesprochen italienischen Geschmack zu Papier gebracht, vielleicht in Erinnerung an den Vortrag Friberths bei der Uraufführung des Jahres 1775.

Adamberger aber scheint diese Aufgabe nicht entsprochen zu haben. In einem gedruckten Flugblatt der Tonkünstlersozietät, das kurz vor der Aufführung von 1784 erschien, lesen wir: »Herr Adamberger hat den Sing-Part des Tobias von Haydns Oratorium plötzlich zurückgegeben, wodurch die musikalische Gesellschaft in einige Verlegenheit gesetzt worden; Herr Kapellmeister Friberth, Mitglied besagter Gesellschaft, hat auf zudringliches Ansuchen diesen Sing-Part übernommen.« Friberth, der inzwischen Kapellmeister der Kirche »Am Hof« in Wien geworden war, hat also die Aufführung gerettet. Das vermutlich für Adamberger bestimmt gewesene Particell Haydns, das die verzierte Tenorpartie über den fundamentalen Baß setzt, hatte der mit dem Werk längst vertraute Friberth nicht nötig. Es zeigt uns die Hohe Schule des italienischen Ziergesangs, angewendet von Haydn selbst auf eine Arie seines frühesten Oratoriums, das auch in anderer Beziehung der italienischen Tradition des Wiener Oratoriums der Zeit noch tief verpflichtet ist und damit aus einer ganz anderen Haltung lebt, als die später deutschen Volksoratorien des Meisters, die »Schöpfung« und die »Jahreszeiten«. Schleifer, Doppelschlag, Anschlag, Vorhalte verschiedenster Art, Triller und Appoggiatur sind in reichen Varianten einbezogen. Darüber hinaus ist die melodische Linie aber oft durch einfallreiche neue Züge nicht nur koloristischer, sondern auch affektvoller Art mehr oder weniger stark verändert, ohne die harmonische Basis zu verlassen; die Koloratur gewinnt durch Erweiterung und Bereicherung an Feuer und Leuchtkraft, freilich auch an technischer Schwierigkeit.

Leider dürfte es heute in unseren Breiten nur sehr wenige Tenöre geben, die einer so schwierigen Interpretation schon rein technisch gewachsen wären. Ich habe die Augsburgsburger Sopranistin Gertraude Lindner gebeten, einige Stellen sowohl in der unverzierten ersten Fassung, als in der verzierten zweiten für Sie auf Band zu singen; die Klavierbegleitung hat Prof. Paul Werner, Augsburg, übernommen. Wir hören zunächst die ersten 93 Takte in beiden Fassungen, während Sie im Lichtbild das von mir angefertigte Particell der übereinander gestellten Singstimmen mit dem zugehörigen Fundament verfolgen können, um den Vergleich nicht nur akustisch, sondern auch visuell vor sich zu haben. (Siehe Beilage.)

Andante

Verzierte Fassung

Tobia

Unverzierte Fassung

Bass

26

Quando mi do - - - na un cen - no il lab - bro

Quando mi do - - - na un cen - no il lab - bro

1

p

8

tu - o so - - - a - - - ve, quando mi dona un cen - no il

8

tuo so - - a - - ve, quando mi dona un cen - no il

1

8

lab - bro tuo so - - a - - ve: spi - ra vir - tu - de e

8

lab - bro tuo so - - a - - ve: spi - ra vir - tu - de e

1

8

sen - no, spi - ra vir - tu - de e sen - no: gra - zia, dol - cez - za,

8

sen - no, spi - ra vir - tu - de e sen - no: gra - zia, dol - cez - za,

gra - - zia dol - cez - za, dol - cez - - za e a - mor, — gra - - - zia, dol -

cez - za, dol - - cez - - za e a - mor. Quando mi do - na un

cez - za, dol - - cez - - za e a - mor. Quando mi do - na un

f *p*

cen - no — il lab - - bro tuo so - - a - ve, quan - do mi do - na un

cen - no il lab - - bro tuo so - - a - ve, quan - do mi do - na un

f

cenno il lab - - bro tuo so - - a - ve: spi - - ra vir - tu - - de, —

cenno il lab - - bro tuo so - - a - ve: spi - - ra vir - tu - - de,

p

8
gra - zia, dol - cez - za, dol - cez - - - - - za e a - mor;

8
gra - zia, dol - cez - za, dol - cez - - - - - za e a - mor;

8
gra -

8
gra -

8
- zia, dol - cez - za e amor.

8
- zia, dol - cez - za e amor.

f

Quando mi do-na un cen - no il

Quando mi do-na un cen - no il

p

lab-bro tua so - a - - ve: spi - ra vir - tu - de e sen - - no, gra - zia, dol -

lab - bro tuo so - a - - ve: spi - ra vir - tu - de e sen - - no, gra - zia, dol -

cez - za, dol - cez - za e a - mor, spi - ra — vir - tu - de e sen - no,

cez - za, dol - - cez - za e a - mor, spi - ra vir - tu - de e sen - no,

gra - - - - -

gra - - - - -

8

8

8

- - zia, dolcezza e a-mor, gra-zia, dol-chez-za, dol-chez - - za e a - mor.

- - zia, dolcezza e a-mor, gra-zia, dol-chez-za, dol-chez - - za e a - mor.

f *p*

8

141

3 *tr* *tr*

Quan-do mi — do — na un cen - no il lab - - bro tu - o — so -

3

Quan-do mi do - na un cen - no il lab - - bro tuo — so -

3

p

8
 -- a - - - ve: spi - ra vir-tu-de e sen - no, spi - ra vir - tu - dee sen - no,

8
 gra - zia, dol - cez - - za., gra - - - zia dol - cez - za, dol - - - cez - - - - zae a

8
 mor, — gra - - - zia, dol - cez - za, dol - - - cez - - zae a - mor, mor, — gra - - - zia, dol - cez - za, dol - - - cez - - zae a - mor,

8
 quando mi dona un cen - no il lab - bro tuo so - - a - - ve: spi - - - ra vir -
 quando mi donà un cen - no il lab - bro tuo. so - - a - - - ve: spi - - - ra vir -

p

tu - - de, — gra - - - zia, dol - cez - - za, gra - - - -

tu - - de, gra - - - zia, dol - cez - - za, gra - - - -

- zia, dol - - cez - za,

- zia, dol - cez - za,

gra - - zia, dol - cez - - - za e a - mor,

gra - - zia, dol - cez - - - - za e a - mor,

f

Kadenz
in zwei Fassungen *)

8 14 -mor
dol - cez - za e a - mor.

14 Takte
Nachspiel

*) **Kadenz**
(nur in der
verzierenen
Fassung)

8 gra -
gra

tr - zia, dol - cez - za e a - -
- zia. dol - - cez - - za e a - -

Ich lasse das Particell im Bild allein nun weiterlaufen, um Ihnen weiteren Einblick in diese Probe vokaler Variationskunst zu vermitteln.

Jetzt hören Sie die nächste Stelle, die eine ausdrucksvoll variierte Reprise des Beginns mit neuen Verzierungen bringt, auch wieder in der Bandaufnahme, zuerst in der unverzierten ersten, dann in der verzierenen zweiten Fassung.

Zum Abschluß sehen Sie noch die beiden reich verzierenen Fassungen der Gesangkadenz der Arie, deren erste neben technischer Brillanz auch den größeren Tonumfang verlangt, während die zweite vielleicht größere Ausdruckskraft erheischt.

Die Tobiasarie Haydns in ihren beiden Fassungen stellt sich so neben die nicht allzu zahlreich erhaltenen entsprechenden Doppelfassungen von italienischen Arien aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, neben Hillers Sammlung von italienischen Arien Sacchinis, Hasses und anderer mit Notierung der umfangreichen Vortragsvarianten aus dem Jahr 1778, oder neben die von dem Kastraten Luigi Marchesi so vielfach variierte Mantuaner Opernarie des jungen Cherubini vom Jahr 1784, die Robert Haas veröffentlicht hat. Daß es bei unserer Arie ein Meister vom Rang eines Joseph Haydn ist, der sich in einem eigenen Werk mit der vokalen Zierpraxis seiner Zeit höchst lebendig auseinandersetzt, macht den besonderen Reiz dieses Stückes aus.

ZUR MUSIKHISTORISCHEN
BEDEUTUNG ALBERT CHRISTOPH DIES'
UND SEINER HAYDN-BIOGRAPHIE VON 1810.

1932, aus Anlaß des damaligen Haydn-Jahres, veröffentlichte Leo Schrade in der Zeitschrift »Die Musikerziehung« (Königsberg) eine Abhandlung über »Das Haydn-Bild in den ältesten Biographien«. Diesem Aufsatz können wir die Antwort auf die Frage entnehmen, warum die Haydn-Biographie, die der Maler, Komponist und Schriftsteller Albert Christoph Dies im Jahre 1810 in Wien herausgab, bis heute in der Haydn-Forschung verhältnismäßig wenig Beachtung fand. Nicht etwa, daß wir bei Schrade die auch damals bereits seit langem fällige Würdigung der Persönlichkeit Dies' und seiner für die Frühzeit der Musikerbiographie recht umfangreichen »Biographischen Nachrichten von Joseph Haydn« finden. Schrade erwähnt in seinem ausführlichen Aufsatz den Namen Dies' überhaupt nur zweimal. Eine kritische Würdigung der Haydn-Biographie des Malers Dies, die dieser immerhin, wie es im Untertitel heißt, »nach mündlichen Erzählungen« Haydns entworfen und herausgegeben hat, wird nicht mit einem einzigen Satz versucht. Umso aufschlußreicher ist für uns das, was Schrade im allgemeinen über die Gruppe des frühen Haydn-Schrifttums sagt (worunter wir alle Aufsätze und Biographien verstehen, die noch zu Haydns Lebzeiten erschienen oder doch verfaßt worden sind).

Wir dürfen einleitend daran erinnern, daß das frühe Haydn-Schrifttum im wesentlichen aus den geschlossenen, gleicherweise biographisch wie ästhetisch-betrachtend orientierten Abhandlungen von Griesinger, Dies und dem Italiener Carpani besteht — so erfahren wir es im allgemeinen aus der neueren Haydn-Literatur, beispielsweise auch aus dem Artikel »Haydn« in der Enzyklopädie »Die Musik in Geschichte und Gegenwart«. Leo Schrade ist das Verdienst zuzugestehen, daß er demgegenüber auch noch C. A. Siebigkes Schrift von 1801, »Joseph Haydn. Nebst einer kurzen Schilderung seines Lebens und seiner Manier« und auch die bedeutsame Abhandlung von Ignaz Franz Arnold, »Joseph Haydn. Eine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke« (1810) heranzieht. Fügen wir diesen fünf Namen noch denjenigen Ernst Ludwig Gerbers hinzu, so haben wir — einige Verfasser kleinerer Artikel ausgenommen — den Kreis des frühen Haydn-Schrifttums abgeschritten.

Es ist hier nicht Gelegenheit, die Gründe zu untersuchen, weshalb die Arbeiten Arnolds und Siebigkes in der traditionellen Haydn-Forschung unbeachtet blieben. Die Gründe sind ähnlich denen, die zur Reserviertheit der bisherigen Haydn-Forschung Dies gegenüber führten.

Schrade geht von der These aus, die Gruppe der frühen Haydn-Biographien (die bekanntlich in ihrer Art und der Entstehungszeit nach in der Geschichte der Musiker-Biographik etwas Einzigartiges darstellt) sei ein Erzeugnis romantischen Geistes. Von Ludwig Tiecks Sinfonie-Begeisterung her, die er bei Carpani wiederzufinden glaubt, von Arnolds um poetische Entsprechung des Musikalischen ringender Sprache her, und vor allem von Griesingers ästhetischer Deutung aus versucht Schrade diese seine These zu stützen.

In den letzten Jahrzehnten wurde Griesingers Schrift in der Haydn-Literatur meist mit der Begründung hervorgehoben, sie sei zuverlässiger als Carpani oder Dies. Schrade geht auf diese Frage nicht ein. Er behandelt Griesinger auf fünf Seiten seines Aufsatzes und läßt Dies einfach fort. Offensichtlich paßt Dies nicht in seine Konzeption von dem romantischen Charakter der frühen Haydn-Biographik. Lassen wir außer acht, daß ein solcher »romantischer Charakter« auch für Griesinger nicht zutreffend ist, so müssen wir allerdings zugestehen, daß für Dies eine solche Konzeption des »romantischen Biographen« ganz und gar nicht zutrifft. Zunächst einmal darf festgestellt werden — wenn wir Griesinger und Dies als diejenigen, die in unmittelbarer Beziehung zu Haydn standen, miteinander vergleichen —, daß Dies, was das Faktenmaterial betrifft, keineswegs unzuverlässiger als Griesinger ist. Im Gegenteil: berücksichtigt man den Werkkatalog, den Dies im Anhang bietet und der für die damalige Zeit etwas ganz Neues war, sowie die detaillierten Angaben über Haydns Kindheit, so verändert sich das Verhältnis zu Griesingers Ungunsten. Denn die wenigen Irrtümer und Druckfehler, die bei Dies stehengeblieben sind (über sie hat die Forschung anhand anderer Quellen längst Gewißheit), werden durch die weitaus größere Fülle des Faktenmaterials aufgewogen, das er zu bieten hat.

Nun hat Dies allerdings eine Besonderheit: ihm ist alles Spekulative fremd. Insofern ist er Antiromantiker im Sinne Goethes. Dennoch verzichtet er nicht auf die ästhetische Würdigung der Kunst Joseph Haydns. Aber er schweift, indem er sie versucht, nicht ins Uferlose. Er versucht sich nicht in poetischen Gleichnissen. Dies geht vielmehr von einer ganz eindeutigen Position aus an die ästhetische Würdigung Haydns heran. Und diese Position ist diejenige des klassischen Realismus.

Von seinem Standpunkt des humanistischen, fortschrittsfreudigen Künstlers aus hat es Dies unternommen, sich und seiner Zeit über den Charakter von Haydns »Genie« und über dessen Bedeutung für die Entwicklung der musikalischen Kunst Klarheit zu verschaffen. Dabei zeigt er sich als Vertreter der gleichermaßen real wie tief denkenden, dem Volke zugewandten Kunstanschauung der Epoche Herders und Goethes. Ihm geht es nicht um den »Mythos der geschichtlichen Gestalt« — wie eine Formulierung Schrades lautet, sondern um Haydn als einen Künstler seiner Epoche, seiner Gegenwart.

Für Dies ist musikalisches Genie »zwar bewunderungswürdig, aber nicht unbegreiflich« — auch darin ist er so unromantisch wie möglich —, und er sucht den Eigenheiten des Genies Haydn mit klugen, künstlerisch empfundenen Bemerkungen nahezukommen. Wie treffend und tiefblickend,

wenn er Haydns Größe in dessen »kunstvoller Popularität« sieht! Hier ist jener grundlegende Gedanke der Ästhetik der bürgerlichen Aufstiegs-epoche klar ausgesprochen, der als für sein Werk so wesentlich auch Mozarts Gedankenaustausch mit dem Vater durchzogen hatte und den erst in unserer Zeit Thomas Mann in durchaus verwandtem Sinne rückschauend mit dem Begriff »klassische Popularität« erfaßte. Hierin äußert sich der klare Standpunkt Dies' in ästhetischen Fragen, von dem wir sprachen.

Auch die Epoche der rousseauschen Empfindsamkeit erklärt Dies mit vollem Recht für überwunden. Er ist für eine empfindungsreiche Musik von »innerem Gehalt«, die dem Verstande Nahrung gibt, ohne dabei zu »pedantischer Grübelelei« herauszufordern. So gehört denn auch der textgebundenen Musik Haydns seine besondere Aufmerksamkeit. Wollten wir die These Schrades anerkennen, wonach die Begeisterung für die Sinfonik oder die Instrumentalmusik schlechthin ein Merkmal romantischen Geistes sei — so hätten wir hierin eine weitere Antithese zu erblicken.

Aus dem beschriebenen und einer ganzen Folge weiterer Züge der Haydn-Biographie Dies', die auszuführen hier nicht Gelegenheit ist, läßt sich unschwer ablesen, daß die »Biographischen Nachrichten von Joseph Haydn« als ein Zeugnis der realistischen Kunstauffassung der großen aufsteigenden Epoche des deutschen Bürgertums anzusehen sind und nichts weniger sind denn ein Ausfluß romantischen Geistes. Es sei erlaubt, auf die vor wenigen Monaten in Berlin erschienenen Neuausgabe der Biographie von Dies hinzuweisen, die der Vortragende besorgt hat. Verlockend wäre es, an dieser Stelle ausführlich auf die Persönlichkeit Albert Christoph Dies' einzugehen, zumal der Verfasser einer so bedeutenden Schrift über Haydn in der Enzyklopädie »Musik in Geschichte und Gegenwart« keine gesonderte Erwähnung gefunden hat und auch die Neuausgabe des Musiklexikons von Hugo Riemann den Artikel »Dies« in der Kürze der früheren Ausgaben belassen hat.

Das muß einer späteren Publikation vorbehalten bleiben. Begnügen wir uns hier mit einigen Hinweisen, die unsere Wertung der Schrift von Dies zu unterstützen vermögen. Dies, im Jahre 1755 in Hannover geboren, entstammt einfachen bürgerlichen Verhältnissen. Nachdem er drei Jahre hindurch bei einem Handwerksmaler gelernt hatte, gelang es ihm unter schwierigsten Bedingungen, seiner Neigung zu folgen und die in damaliger Zeit für einen angehenden Maler unerläßliche Studienreise nach Italien anzutreten. Von Mannheim zog er über Basel nach Rom, wo er seinen Unterhalt vor allem durch handwerkliche Malerarbeiten bestritt. Daneben bildete er sich zum Landschaftsmaler aus und trieb Naturstudien im Albanergebirge und im Gebiet von Neapel. In Italien machte Dies, der keine Gelegenheit versäumte, zu bedeutenden Persönlichkeiten seiner Zeit in Beziehung zu treten, die Bekanntschaft Goethes. Goethe übergab Dies eine seiner Zeichnungen zum Kolorieren und äußerte sich im Tagebuch seiner italienischen Reise unter dem 22. August 1787 anerkennend über das Ergebnis. Im Jahre 1796 ging Dies nach Salzburg, wo er für den Erzbischof arbeitete, und ein Jahr später nach Wien. Hier wurde er Lehrer der Landschaftsmalerei an der k. k. Akademie und später Direktor der Galerie des Fürsten Esterházy. Esterházy unterstützte die Herausgabe der Biographie seines

ehemaligen Kapellmeisters. Eine durch Bleivergiftung hervorgerufene Lähmung hatte die weitere Betätigung als Maler erschwert. Bereits in Italien hatte sich Dies auch der Musik und der Dichtkunst gewidmet und einige Quartette und Sonaten geschrieben. Diesen Gebieten wandte er sich in Wien nun wieder in verstärktem Maße zu und diesem Umstand ist auch seine Haydn-Biographie zu verdanken.

Schon aus diesen wenigen biographischen Angaben wird deutlich, daß Dies der klassischen Epoche der bürgerlichen Kultur angehörte, nicht aber der romantischen. Seiner Herkunft gemäß ist seiner Kunst und seinen Anschauungen über Kunst ein volkstümlich-unmittelbarer, realer Grundzug eigen. Außer durch seine Haydn-Biographie und durch seine Bilder, von denen die meisten in Salzburg hängen, wird das durch einen längeren Aufsatz zu Fragen der Kunstpolitik deutlich, den Dies im Januar 1811 in den »Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat« veröffentlichte. Es ist das neben den »Biographischen Nachrichten« die einzige größere schriftstellerische Hinterlassenschaft Albert Cristoph Dies'. Auch dieser Artikel wurde bisher von der Musikforschung, soweit sie sich überhaupt mit Dies befaßte, übersehen.

Allerdings handelt es sich hier nicht um unmittelbar die Musik betreffende Fragen. Dies macht der österreichischen Regierung in dieser ausführlichen Denkschrift Vorschläge, wie die Situation der Künste und Künstler in Österreich zu verändern und ihre Entwicklung zu fördern sei. Dabei macht er keineswegs die sonst in solchen Fällen üblichen Vorschläge ökonomischer Art. Seine Vorschläge gehen vielmehr von der Funktion der Kunst in der Gesellschaft und von ihrem Inhalt aus. Es mag Sie, meine Damen und Herren, überraschen oder es mag Ihnen als eine gewollte Aktualisierung erscheinen: es ist so, daß Dies in dem besagten Artikel nicht mehr und nicht weniger fordert als die Verbindung der Kunst mit der Produktion und dem gesamten öffentlichen Leben, als ein durch die Bedürfnisse der gesellschaftlichen Produktion geregeltes Auftragswesen in der Kunst. Dazu schlägt Dies ein Museum zeitgenössischer Kunst vor, die eine Art ständiger Ausstellung des Besten auf allen Gebieten darstellen soll, sowie die verschiedenartigsten weiteren Förderungsmaßnahmen. Auch diesen Tatsachen entnehmen wir, daß Dies der tätigen, realdenkenden klassischen Kunstperiode zuzuzählen ist.

Noch eine letzte Bemerkung zum Thema »Dies und seine biographischen Nachrichten« sei gestattet. Dabei kommen wir nochmals auf die eingangs erwähnte Unterschätzung von Dies' Haydn-Biographie durch die traditionelle Musikforschung zurück. Daß sie größtenteils durch den unromantischen, klassisch-realistischen Charakter der Schrift Dies' bedingt ist, wurde bereits gezeigt. Dies' »Biographische Nachrichten« beanspruchen heute unser Interesse außer durch ihre liebevolle, künstlerisch empfundene Darstellung der Lebensgeschichte Haydns nicht zuletzt durch diejenigen Züge, welche die frühere Musikgeschichtsbetrachtung darin nicht bemerkte oder zu kritisieren fand.

Man wird jedoch den Verdacht nicht los, daß noch etwas anderes zu der verbreiteten Reserviertheit Dies gegenüber geführt hat. Und das scheint die Existenz der sogenannten »Bemerkungen Neukomms zu den Biographi-

schen Nachrichten von Dies« zu sein. — Wir stellen hier die Vermutung an! — Pohl, in dessen Abschrift dieses jetzt verschollene unveröffentlichte Dokument aus der Hand von Haydns Lieblingsschüler Neukomm überliefert ist, erwähnt es kurz, ohne die Auswertung im einzelnen ausdrücklich zu vermerken. Es stellt sich der Verdacht ein, daß spätere Haydn-Biographen allein aus der Existenz solcher (ihnen ihrem Inhalt nach nicht näher bekannten) Bemerkungen zu Dies' Schrift schlossen, daß diese kritikwürdig sei. So mag sich ein schlechter Leumund der Dies-Biographie herausgebildet haben. — Wir wollen diese Vermutung jedoch nur am Rande erwähnen und nicht weiter ausspinnen.

Durch freundliches Entgegenkommen des Herrn Kollegen Robbins Landon, Wien, wurden mir die Bemerkungen Neukomms, die sich derzeit in der Pohlschen Abschrift in der Matzenauerschen Bibliothek in Wien befinden, zugänglich. Sie werden für die Veröffentlichung vorbereitet. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß Neukomms rund acht Seiten umfassende Bemerkungen an keiner Stelle etwas gegen Dies sagen oder dessen Zuverlässigkeit in Frage stellen. Im Gegenteil. Neukomm bestätigt alle Angaben Dies' und ergänzt sie höchstens noch. Das Manuskript enthält u. a. die genaue Darstellung davon, wie Haydn sich nach der Rückkehr von seiner zweiten Englandreise gegen die Anrede mit »Er« durch den Fürsten wandte und das bürgerliche »Herr Haydn« durchsetzte, sowie interessantes Material über das Verhältnis Haydns zu van Swieten. Allein dieser beiden Bemerkungen wegen verdient das Material als zeitgenössische Quelle unser volles Interesse, ebenso wie als Bestätigung unserer Feststellungen über den allgemeinen Wert der »Biographischen Nachrichten« von Albert Christoph Dies als eines Dokumentes der realistischen Kunstanschauung der klassischen Musik-Epoche.

MOZARTS „HAYDN-QUARTETTE“

Wolfgang Amadeus *Mozart* schrieb zwischen 1782 und 1785 die sogenannten Haydn-Quartette, sechs Streichquartette, die er seinem »lieben Freunde Joseph Haydn«, angeregt durch dessen »Russische Quartette« der Jahre 1778—1781, widmete. Form und Intensität der Widmung lassen erkennen, welche ein Anliegen sie Mozart bedeutete; das ist keine der üblichen Zueignungen an Freunde und Gönner, sondern Ausdruck herzlicher Verehrung, zugleich des Willens, selbst das Höchstmögliche zu leisten.

Wir wissen, daß Mozart schon mit seinen »Wiener Quartetten« vom Jahre 1773 (KV 168—173) Haydns »Sonnenquartetten« vom Jahre 1772 nachgeeifert hatte. Diese doppelte Nachfolge ist bezeichnend für die kollektive Arbeitsweise der musikalischen Klassik (bald darauf reagierte Haydn seinerseits auf Mozarts Quartette!), zumal Mozart, ebenso wie Haydn, neun Jahre in der Quartett-Komposition geschwiegen hatte. Allerdings liegen dazwischen einige scheinbar leichter wiegende entzückende Quartette für Flöte bzw. Oboe mit Streichern. Obwohl letztere den ausgereiften Haydn'schen Quatuors nicht verglichen werden können, bilden sie doch eine bedeutende Stufe in der Entwicklung des klassischen Mozartschen Kammermusikstils, der, im Gegensatz zu Haydns Volkstanzbindung, wesentlich von Lied und Oper herkommt. Andererseits ist deutlich, daß die strenge instrumentale Vierstimmigkeit für die Klassik in wachsendem Maße das höchste Ideal darstellte, wofür Haydns Vorbild, in mannigfaltiger Differenzierung, ausschlaggebend war.¹ Jetzt, im Dezember 1782, — der große Erfolg der »Entführung« lag schon ein halbes Jahr zurück — faßt Mozart alle seine Eindrücke und Erfahrungen zusammen, um auf der Höhe der errungenen Meisterschaft etwas Auserlesenes für Kenner zu schreiben: bekanntlich widerspricht diese Zielsetzung in der klassischen Periode keineswegs dem Prinzip der Volkstümlichkeit, was gerade für die Quartettkomposition wichtig wurde — auch das eine Haydn'sche Errungenschaft! Schon die Tatsache, daß Mozart vom Verlag Sieber (Paris) das verhältnismäßig hohe Honorar von 50 Louisd'or fordert,² zeigt, was er hier vorhat; die Widmung an Haydn zwei Jahre später³ bestätigt es. An äußeren Zeichen dafür haben

¹ Um so bewundernswerter ist die betonte Zwei- und Dreistimmigkeit der beiden Duos KV 423/4 und des Trios KV 563; Haydns entsprechende Werke zeigen eine weit größere Zufälligkeit.

² Brief vom 26. April 1783.

³ 1. September 1785.

wir ferner die für Mozart ungewöhnlich hohe Zahl von Korrekturen in den Manuskripten und die verschiedenen Fassungen insbesondere der Satzanfänge. Es war wahrhaftig eine »Frucht langer und mühevoller Arbeit«.

Ich möchte nicht, so nahe das auf unserem Kongreß läge, auf die Beziehungen dieser Quartette zu den Haydnschen Vorbildern ausführlich eingehen; das haben Robert Haas und Alfred Einstein auch bereits getan.⁴ Die verdienstvolle Arbeit von László Somfai über »Mozarts Haydn-Quartette« (in dem 1957 in Budapest erschienenen Mozart-Gedächtnis-Band) ist mir erst jetzt bekannt geworden. Daß es stilistische Berührungen und Verschiedenheiten zwischen Haydn und Mozart gibt, ist eine gern ausgewertete Tatsache, und sie konnte in diesem Falle besonders konkret und direkt nachgewiesen werden. Der Formaufbau und die motivisch-thematische Struktur haben ebenso zu reicher analytischer Tätigkeit gereizt, zumal hier die klassische Durchführungstechnik auf eine Stufe gehoben wurde, die einzig zu nennen ist. Dennoch muß die neue und durchaus eigene Qualität der Mozartschen Quartette in einigen präzisen (aber nicht nur technisch-analytischen) Kategorien greifbar werden können. Es geht mir um die Beantwortung der Frage: was ist, aufgrund der großen Vorbilder, aufgrund der eigenen Entwicklung Mozarts, die spezifische Aussage dieser Musik, soweit sie sich durch Worte andeuten läßt? Insbesondere, worin äußert sich der große *Musikdramatiker* Mozart? Mozart ist hier mit einer Ernsthaftigkeit, mit einer Zielstrebigkeit an die Arbeit gegangen, wie sie wohl nur aus dem ihm so hoffnungsreich erscheinenden Neubeginn in Wien zu erklären sind. Während er 1773 mehr die formalen Neuerrungenschaften Haydns, z. T. noch ohne das richtige Verständnis für dessen kompositorische Absichten, übernommen hatte, greift er jetzt nicht nur auf, sondern führt selbständig fort, entwickelt unabhängig weiter. Zunächst sind, im Vergleich zu Haydn, folgende typisch *Mozartsche* Kennzeichen, schon mit dem 1. Thema des G-Dur-Werks KV 387 beginnend, festzustellen:

1. Sehr ausgeprägt ist die Gegensätzlichkeit der Themen, und zwar in allen Sätzen, selbst im Menuett. Diese finden sich in Haydns späten Kammermusikwerken nur sehr selten, da er viel mehr eine *abgeleitete* Thematik liebt, sowohl innerhalb der Themenkomplexe selbst wie im Hinblick auf den gesamten Satzverlauf.⁵ Mozart neigt erst später, seit etwa 1786, zur Aufhebung der scharfen dualistischen Thematik (angedeutet im A-Dur-Quartett unseres Zyklus), geht aber als Dramatiker hierin nicht so weit wie Haydn. Das (schon seit etwa 1760 vorherrschende) Schema a b a b¹ ist bei Mozart zwar oft noch erkennbar, aber wird meist durch melodische Intensität und schnell aufschießende, scheinbar neue und selbständige Motive variiert, erweitert und durchbrochen.⁶ Die bei Haydn stark vom Motiv

⁴ Robert HAAS, *W. A. Mozart* (Potsdam 1950) S. 113ff. Alfred EINSTEIN, *Mozart. Sein Charakter, Sein Werk* (dt. Zürich, 1953) S. 212ff.

⁵ Vor allem ist das deutlich in op. 33, 2 und 3. Übrigens ist dieses C-Dur-Quartett in vielem Vorbild für Mozarts C-Dur-Quartett geworden.

⁶ Als Beispiel dafür kann das erste Allegro-Thema des C-Dur-Quartetts mit seinen sich ständig steigernden kantablen Bögen gelten; dieser melodische Aufbau ist übrigens allen großen Musikdramatikern von Händel bis Verdi eigen (vgl. mein Kurzreferat »Probleme der Verdi-Oper« im Konferenz-Bericht Köln 1958):

bestimmte Korrespondenzmelodik erhält eine, freilich oft sehr kontrastreiche, mehr kantable Linie.⁷ So erleben wir hier eine Variante der Dur-Moll-Thematik (das Anfangsmotiv wird auf der zweiten Stufe wiederholt: ein auch in späteren Haydnschen Werken beliebter Kunstgriff): innerhalb einer Melodie läßt Mozart die Phrase von c-Moll nach B-Dur herabgleiten und verbleibt dort, so beim 2. Thema des Kopfsatzes von KV 428.⁸

Beispiel 2



Im allgemeinen treten diese dramaturgischen Spannungen in den Kopfsätzen am häufigsten auf.

2. Die *langsamen Sätze* zeigen eine mit starken Akzenten arbeitende kantable Melodik; alles rein Figurative, auch des Primarius, wird zurückgedrängt, soweit es nicht Umspielung bzw. Auflösung oder virtuoser Gegensatz der Kernthematik ist. Auffallend ist die Vorliebe für die Arienkadenz großen Stils. Dafür ist die Einbeziehung melodischer Chromatik häufig, die klarer Diatonik scharf konfrontiert wird. In all diesem scheint sich zuweilen fast eine Wort-Ton-Beziehung widerzuspiegeln.

Beispiel 1



⁷ Bewundernswert ist aber bei Haydn, etwa im Finale von op. 33,3, das sich aus dem Ineinander und dem Streit kurzer Motive herauskristallisierende melodische Phänomen!

⁸ Das Gleiche läßt sich im Trio des Menuetts beobachten, das in c-Moll beginnt und in B-Dur schließt – eine vollkommen neuartige psychologische Melodiesprache! Eine allein Mozart gehörige Technik ist auch das Aufsetzen neuer Motive, die dem Ganzen oft eine geradezu philosophische Beleuchtung geben. Schon Haas bemerkt sie und sagt, »der Mozartsche kantable Schliff« sei »dabei voll gewahrt.« Aber diese Gegenmelodien sind keine nur satztechnische Errungenschaft, sondern Zeugnis einer neuen künstlerischen Haltung; sie sind nicht nur Kommentar, sondern die eigentliche Sinngebung. Mit Vorliebe treten sie im Finale, zur letzten Klärung, auf (vgl. die Codas von KV 428 und 464).

Bsp. 3 (Andante con moto aus KV 428, Takt 15—18)

Andante con moto

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The time signature is 6/8. The key signature has two flats (B-flat major). The tempo is 'Andante con moto'. The music starts with a piano (*p*) dynamic. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs. The bottom staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

3. Gegenüber dem Humor und der Naturnähe Haydns bevorzugt Mozart eine nachdenkliche oder dramatisch gespannte Stimmung in fast allen Sätzen. Selbst das *Menuett* ist meist ernst und zeigt nur entfernte Beziehungen zur Volksmusik, obwohl kraftvoll-fröhliche Stellen nicht fehlen.⁹ Die Berührungen mit und die Unterschiede zu Haydn sind gerade am Menuett am besten zu verfolgen. Eine so ausgebreitete und in sich differenzierte Melodielinie wie zu Beginn von KV 387 wäre in Haydns Menuett unmöglich; hier zeigt sich der große Charakterschilderer.

Bsp. 4 (Menuetto aus KV 387, Takt 1—10)

Menuetto
Allegretto

The musical score for Example 4 is a single staff in treble clef, 3/4 time, G major. The tempo is 'Allegretto'. The music begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of piano-forte (*pf*) accents. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

4. Das *Finale* bringt, wie bei Haydn, oft fugierte Strecken, zuweilen schon zu Beginn, häufiger noch im Verlauf oder in der stets sehr ausgeprägten Coda. Die Dramatik ist kämpferischer, der Humor gedämpfter. Das 1. und das 5. Quartett haben wehmütig-beschauliche, leise Schlüsse.¹⁰ Der kraftvolle Abschluß des 6. Quartetts korrespondiert seinem berühmten Anfang aufs glücklichste: jeder Abschlußsatz erhält eine sehr bewußte Finale-Bedeutung.

Auf jeden Fall werden die Finali im wachsenden Maße die selbstverständlichen Höhepunkte der Quartette — ganz entsprechend den Opernfinali. Freilich wird das nicht, wie bei Haydn, durch eine Intensivierung des tänzerischen Elements bewirkt, sondern durch dessen letzte Stilisierung, die sich oft schon in der locker-geistvollen Gegenüberstellung prägnanter

⁹ In späteren Jahren zeigt sich in Mozarts Kammermusik-Menuetten ein direkt sarkastisch-ironischer Zug — vielleicht unter dem Einfluß seiner Opernbeschäftigung.

¹⁰ Pianissimo-Schlüsse haben auch die ersten Sätze des G-Dur- und des C-Dur-Quartetts, die überhaupt korrespondieren.

und virtuos umspielter, kurzgegliederter buffomäßiger Charaktermelodik kundtut:

Bsp. 5 (Allegro vivace aus KV 428, Takt 1—16)

Allegro vivace

Der starke Eigenton eines jeden dieser Quartette, zugleich ihre gedanklich-motivische *Einheitlichkeit* erscheint als das wesentliche und Mozart eigentümliche Kennzeichen. Es ist ein echter, bewußt geplanter Zyklus, der nicht zufällig in der Zeit zwischen der »Entführung« und dem »Figaro« entstanden ist. Etwas Ähnliches auf dem Gebiete der Quartett-Komposition finden wir höchstens noch *bei den Rasumowsky-Quartetten* Beethovens. Das ist nicht nur eine stilistische Errungenschaft, sondern Ausdruck einer stark progressiven Haltung klassisch-humanistischer Prägung, die sich mit den Widersprüchen dieser Welt auseinanderzusetzen, sie zu überwinden sucht. Als wichtige Merkmale sind in dieser Beziehung zu nennen:

a) Die überlieferten Formtypen erhalten eine neue Charakterisierung. Das gilt vor allem für das Menuett, das eine bedeutende Erweiterung und Differenzierung erfährt. Schon die Erscheinung der vielen Moll-Trios, der chromatischen Belebung der Mittelstimmen, der fast vollkommenen Aufhebung des Tanztyps ist bezeichnend. Insbesondere zeigt sich Letzteres in KV 421 (d-Moll), wo jeder einzelne Satz von einem Tanztyp herkommt, ihn aber in ganz neuer Weise umdeutet: der erste Satz ist eine Art Ouvertüre im Grave-Tempo, der zweite ein serenadenmäßiges Andante, der dritte ein energisch-strenges Menuett mit einem eigenwilligen Ländler-Trio im lombardischen Rhythmus, der vierte ein sehr zugespitztes und dramatisiertes Siciliano; sie alle dienen dem Ausdruck drängender und doch verhaltener Leidenschaft. Entsprechendes finden wir in jedem anderen Quartett.

b) Die Themen sind mit einer ganz besonderen Sorgfalt ausgewählt und kontrastiert. Wir sehen in diesen scharf profilierten Gestalten, die keineswegs eine so lockere und selbstverständliche Erfindung wie in den meisten anderen Gattungen (oder auch wie die späteren Quartette) zeigen, eine bewußte und kraftvolle Auseinandersetzung mit der früheren, mehr unverbindlichen Themengestaltung; eine neue Charaktermelodik ist entstanden, die unmittelbar den Menschen meint, Ausdruck der Mozartschen Menschenkenntnis und Gesellschaftskritik ist. Für diese sind einerseits die

weitgespannten Themen aller langsamen Sätze, andererseits der Gestaltenreichtum der Finali (wie in der Oper) bezeichnend. Am konfliktreichsten sind freilich die Kopfsätze, am auffallendsten in ihrem gesellschaftlichen Anliegen die Menuette (mitsamt ihren sehr wichtigen Trios!).

c) Damit hängen zusammen die dämonischen, die Sturm- und Drang-Töne, der Freiheitsdrang und die aus manchen Krisen erstehenden Klänge des Friedens und der Heiterkeit, die echte Gelöstheit des Satzes, der thematischen Erfindung und Gestaltung, die eine neue Geistigkeit der Musik entwickelten. In keinem seiner Werke ist Mozart so hintergründig, nirgends ist er so vorwärtsweisend! Wir erleben eine Aufhebung des rein Musikalischen durch warme Menschlichkeit, die sich, ganz im Sinne der Oper, auch kritisch-ironisch äußern kann.

Es kann kein Zufall sein, daß Mozart das an dritter Stelle entstandene Quartett in der Sammlung zum vierten erklärte: der Abschied von Haydn ist bei KV 458 B-Dur stärker, während das Es-Dur-Quartett KV 428 bereits ganz die genannten Charaktermerkmale besitzt. Das heißt nicht, daß die Quartette 1—3 weniger echt mozartisch wirkten: auch bei ihnen, gerade bei ihnen, sind die dämonisch-kritischen Elemente, die Chromatik und die Vorliebe für plötzliche Molltrübungen besonders stark, besonders streithaft ausgeprägt. Aber die eigentliche Abklärung, die Reife und Weisheit, zugleich die neue humanistische Tendenz, die sich eben auch in einer neuen Technik meldet, finden wir erst in den drei anderen Werken. Auf jeden Fall sind die Haydn-Quartette die bedeutsamsten Stufen in der Herausbildung der Mozartschen *Charaktermelodik*, seines *dramatischen Ausdrucks*. Stellten die Klavierkonzerte die Auseinandersetzung mit dem höfischen Bereich der Tonkunst dar — sie sollten deshalb für die Gesellschaftszenen der Oper von Bedeutung werden! —, so sind die Haydn-Quartette die wichtigsten Etappen bei der Gewinnung des *Menschen*. Nicht zufällig sind sie sämtlich vor dem »Figaro« entstanden, der diese fortschreitende Kunst zuerst am sinnfälligsten offenbart. Das vollzieht sich fortschreitend, und die anschließend erfolgende Zuordnung der Quartette zu einzelnen Opern möge sowohl symbolisch wie konkret genommen werden. Natürlich werden die Opern hier nicht »vorgeahnt«. Aber diese Instrumentalwerke zeigen, in wie hohem Maße die späteren Operntypen und dramatischen Charaktere schon vorher bei Mozart musikalisch konkretisiert waren; sie beweisen die realistische Kraft der reinen Instrumentalmusik.

KV 387 G-Dur:

Der Charakter dieses sehr bedeutenden und zeitlich so eigenartig isoliert stehenden Werkes¹¹ ist von einer erstaunlichen Kantabilität, einem schwärmerischen Ausdrucksreichtum, einer jugendlichen Anmut, die selbst bei Mozart überraschen. Obwohl keine wörtlichen Entlehnungen vorliegen, erscheint dieses Quartett als instrumentales Gegenbild der »*Entführung*«

¹¹ Die nächsten beiden Quartette (KV 421 und 428) entstanden erst ein halbes Jahr später. Zwischen KV 428 und 458 liegt dann gar eine Pause von 16 Monaten, was den Austausch dieser beiden Werke noch auffallender macht.

aus dem *Serail*«. Belmontes Schwärmerei, Konstanzes Sehnsucht, Blondchens Schelmerei und Pedrillos frohe Laune, aber auch sein etwas ängstliches Gehabe sind nicht zu überhören. Osmin fehlt allerdings — er hatte sich in der D-Dur-Sinfonie KV 385 genugsam ausgelebt! Dafür ist der letzte Satz schon eine Art Vorarbeit für das Finale der Jupiter-Sinfonie.

KV 421 d-Moll:

Der besondere Charakter des einzigen Moll-Quartetts¹² besteht in der leidenschaftlichen, mit scharfen Gegensätzen arbeitenden Thematik und ihrer sehr ausgebreiteten Fortspinnungstendenz (dennoch ist dies Quartett das kürzeste!). Die einheitliche Motivik legt eine konkrete Programmatik nahe (die allerdings nicht durch Hinweise auf Konstanzes Wochenbett befriedigend erklärt wird). Nicht zu bezweifeln ist hier, wie in dem bald folgenden d-Moll-Klavierkonzert KV 466, die enge Beziehung zum »*Don Giovanni*«. Das liegt nicht nur an der Tonart, sondern vor allem an der teils energisch punktierten, teils unerbittlich anapästischen Rhythmik, die ein Kennzeichen der genannten Oper ist. Der chromatische Quartenzaß und die herausgeschleuderten Töne in allen Sätzen lassen immer wieder an den Steinernen Gast und seinen Gegenspieler denken.

Darüber hinaus weist die Innigkeit des Andante mit Deutlichkeit auf Zerlinas Schmeichelgesänge, während die etwas krampfhaftige Lustigkeit des Trios manche Extravaganzen des Titelhelden andeutet.

KV 458 B-Dur:

Dieses Quartett ist von stärkster Lebensfreude erfüllt, im Adagio von einer bis dahin unbekanntenen Innigkeit und Sehnsucht getragen, die, besonders in den langgezogenen Vorhaltsbildungen, schon auf Schumann hindeuten. So zeitlich fern sich die Werke stehen, so ist doch die Beziehung zu »*Così fan tutte*« unüberhörbar. Einzelne Melodien werden beinahe wörtlich vorweggenommen, andere klingen lieblich und innig vor. Dorabella¹³ und Fiordiligi¹⁴ in ihrer Koketterie und Schwärmerei hören wir in fast jedem Takt; der hintergründige Ensemblegeist der Oper ist vor allem in den prachtvoll kontrapunktlich gesteigerten Ecksätzen zu vernehmen.

Mit diesen drei Werken hatte Mozart sehr gegensätzliche Lebensbilder gestaltet. In den folgenden Werken erreicht er nun eine noch stärkere Differenzierung wie später kaum mehr.

KV 428 Es-Dur:

Erstmals ist hier, im Sinne der *Semiseria*, ein ernster Buffo-Ton zu hören. Die Chromatik wird charaktervoller, die Harmonik versponnener.

¹² Auch Haydns op. 33 hat nur *ein* Mollwerk, das an der Spitze stehende h-Moll-Quartett. Wie dieses Haydnsche, erscheint auch Mozarts d-Moll-Quartett als das am wenigsten überzeugende des Zyklus.

¹³ Vgl. ihre B-Dur-Arie, aber auch Despinas beide Stücke sowie das muntere D-Dur-Quartett.

¹⁴ Vgl. vor allem den Beginn der großen E-Dur-Arie mit dem Adagio des Quartetts.

Es treten melodisch-motivische Gegencharaktere auf, wie wir sie vorher nicht kannten. Auf den Vorklang der letzten Arie des Figaro im Kopfhema hat schon Abert hingewiesen; aber jeder Satz zeigt diese clair-obscur-Mischung, die für die genannte Oper, für ihre neue Charakterisierungskraft, so bezeichnend ist. Sicherlich sind solche Dämmerstellen, wie sie das Andante con moto bringt, nicht leicht sonst in Mozarts Gesamtwerk zu finden; wir können hier nur an die Gestalt der Gräfin (für die ja auch der warme Quart-Aufstieg bezeichnend ist) oder an Cherubino denken. Die keck hervorschießende Gegenmelodie bei der letzten Reprise des Finale ist ebenfalls so recht im Sinne der beiden großen Finali der Oper. Die Es-Dur-Tonart erhöht die Verwandtschaft.

KV 464 A-Dur :

Das ist wohl — trotz der hellen Tonart A-Dur — das abgeklärteste, weiseste, konsequenteste Stück Musik, das Mozart überhaupt geschrieben hat, dabei wieder so volkstümlich, so tänzerisch-anmutig wie kaum ein anderes. Diese scheinbar gegensätzlichen Kennzeichen stellen das Werk in die Nähe der »Zauberflöte«, obwohl kaum ein wörtliches Zitat zu vernehmen ist. Aber Mozart hat hier schon alles mit vier Instrumenten angedeutet, was er dann ganz am Ende seines Lebens auf der Bühne zu sagen mußte. Die verblüffenden motivischen Verbindungen zwischen allen Sätzen wurden schon verschiedentlich aufgedeckt; noch wichtiger erscheint mir die neue Art der harmonisch-kontrapunktischen, der chorischem-solistischen Satzweise, die den gesamten Kreis des Daseins umschließt. Übrigens ist dies Quartett auch dasjenige, in dem das Finale am eindeutigsten den Höhepunkt darstellt.¹⁵ Das Variations-Andante, dem Finale des d-Moll-Quartetts in allem dialektisch korrespondierend, ist der reinste Ausdruck des Zusammenklangs von Schwärmerei, Trotz, Melancholie und Heiterkeit. — Das Werk bedeutet eine höchste innere Steigerung gegenüber KV 428, zugleich den tonartlichen (Es-Dur/A-Dur) und melodischen Gegenpol (was wiederum die Mozartsche Reihenfolge bestätigt und erklärt). Die dort erreichte Technik ist auf dem Gipfel »absoluten« künstlerischen Ausdrucks gehoben.

KV 465 C-Dur :

Dies Werk bedeutet den Schritt zur letzten künstlerischen Meisterung des Lebens, das im A-Dur-Werk fast etwas verklärt erschien. Die Tonart des Triumphes und der Größe, aber auch die gesamte Haltung läßt bereits sehr klar den Geist der *Jupiter-Sinfonie* KV 551 (C-Dur) ahnen. Zugleich hören wir eine Menge Nach- und Vorklänge anderer Meisterwerke: den leidenschaftlich werbenden »Figaro«-Grafen im ersten Satz, das »Idomeneo«-

¹⁵ Das finden wir bei Mozart sonst nur noch in der großen C-Dur-Sinfonie und in den Opernfinali! Bekanntlich hat sich Beethoven gerade dies Quartett-Finale (das in seinen Tonleitermotiven auch Beziehungen zur »Don Giovanni«-Ouvertüre zeigt) eigenhändig abgeschrieben.

Abschieds-Terzett im Andante cantabile, aber auch manches Zärtliche und Trotzige aus »Così fan tutte« (Menuett) und »Don Giovanni« (Finale). Alles ist vereint, in die Strenge und die Lockerheit der reinen musikalischen Substanz geschlossen. Die Gestalten werden wieder lebendiger und leidenschaftlicher. Das dramatische Pathos ist gewachsen. In dieser Hinsicht knüpft Mozart hier an das erste Quartett (das ebenfalls schon auf die genannte Sinfonie vorausdeutete!) an, dessen Beantwortung das C-Dur-Werk darstellt. All das Neue, Lebendige, das Mozart uns zu sagen hatte, ist in diesen beiden Eckwerken am klarsten und eindringlichsten, am mannigfaltigsten ausgeprägt: die *menschliche Beziehung*, die *Charaktermelodik*. Was das C-Dur-Andante cantabile des ersten Quartetts verspricht und ersehnt, ist in dem unerhört reichen entsprechenden Satz des letzten erfüllt und gänzlich gemeistert. Die dort noch sehr gegensätzliche Melodik wird hier, bei allem Reichtum, vereinheitlicht, wobei der Weg der dazwischenliegenden Quartette natürlich wichtig war. Das herrliche Kaleidoskop des G-Dur-Quartetts ist zu einem großartigen Gemälde geworden, das alles in die Kraft der Gesamtmelodik, in die Eigenart der Kadenzierung (auch sie zeigt Verwandtschaft mit Operngestalten!), in den Charaktertyp der verschiedenen Sätze einbezieht. Dies Quartett ist das große Finale des gesamten Opus!

So ist eine wunderbare Einheit, ein erstaunlicher Beziehungsreichtum festzustellen: das sechste Quartett vollendet die Wünsche des ersten; dem zweiten Quartett in seiner leidenschaftlich unbefriedigten Klage entspricht das gelöste fünfte Werk; die widerspruchsvolle Korrelation der beiden mittleren Werke, des Es-Dur- und des B-Dur-Quartetts, wird von hier aus nochmals bedeutungsvoll. G-Dur /C-Dur, d-Moll/ A-Dur, B-Dur/Es-Dur: eine bewunderungswerte Kongruenz und Symmetrie, die durchaus nicht rein tonartlicher Natur ist! Sie ist kein Zufall, andererseits keine bloße Konstruktion, sondern eine zwar sehr bewußte, aber zugleich sehr organische Planung und Entwicklung, der gegenüber auch der Reichtum der letzten vier Quartette (die wiederum, übrigens viel direkter, zu vier Meisteroperen in Beziehung treten)¹⁶ sehr zurücktritt. Mozarts Haydn-Quartette sind ein durch Haydn (insbesondere seine humanitär-lebensvolle motivisch-thematische Gestaltung) stark inspirierter und doch sehr selbständiger, in sich meisterhaft organisierter Komplex, der eine neue, bedeutsame Stufe der künstlerischen Wiedergabe der Wirklichkeit und Deutung des Lebens darstellte und eine große Ausstrahlung sowohl seinerseits auf Haydn wie dann vor allem auf Beethovens Quartett-Kompositionen hatte.

Die deutlich spürbaren Beziehungen zu Mozarts Opern beweisen die Konkretheit, Erlebnishaftigkeit und den inneren Gestaltenreichtum gerade

¹⁶ KV 499, D-Dur: »Le nozze di Figaro«

KV 575, D-Dur: »Don Giovanni«

KV 589, B-Dur: »Die Entführung aus dem Serail«

KV 590, F-Dur: »Così fan tutte«

Das Klarinettenquintett KV 581 (A-Dur) ist edelster Vorklang der »Zauberflöte«. Die Tonartverhältnisse sind dabei weitgehend gewahrt. Was freilich diese Werke an motivischer Direktbezogenheit gegenüber den Haydn-Quartetten gewinnen, büßen sie an inhaltlicher Geschlossenheit und Differenzierung ein.

dieser Werke, die oft als »absolute« Kompositionen bezeichnet werden. Ihr organisch-rationaler Aufbau zeugt von der zielstrebigem Kompositionsweise und den wohlüberlegten Schaffensprinzipien des Meisters, der auf solche durchaus eigenwillige und von *Haydn* sich ziemlich entfernende Weise, und dennoch in enger Beziehung und Verbrüderung mit ihm, die große Zeit der Wiener Klassik miteroberte. Ihre ganz Mozart gehörigen Kennzeichen sind: Ausgewogenheit von Virtuosität und Thematik, von Spiel und Gemüt, Harmonie von Individuum und Gemeinschaft, schließlich und vor allem: dramatisch gespannte Darstellung menschlicher Charaktere in ihren Kontrasten und Konflikten (nicht mehr nur Wiedergabe von Stimmungen, Gefühlen und Leidenschaften in ihrer rein musikalischen Dialektik!).

Mit diesen Zielen und Ergebnissen steht Mozart auch in der Instrumentalmusik zwischen *Haydn* und *Beethoven* selbständig und unvergleichbar da als der große dramatische Realist!

ÜBER DIE BEDEUTUNG VON BEETHOVENS SKIZZEN ZUR IX. SYMPHONIE

Sehr verehrte Versammlung,

es sei mir vor allem gestattet, mich zu entschuldigen, daß ich auf einer, im Grunde genommen monothematischen Konferenz, die aus Anlaß des Jubiläums J. Haydns stattgefunden hat, über Beethovens Skizzen spreche. Die Anregung dazu gab mir eine ähnliche musikwissenschaftliche Tagung in Bratislava, die mit der Budapester Konferenz eigentlich ein Ganzes bildet und wo neben speziellen Referaten über Haydn auch Studien vorgetragen worden sind, die die breitere Problematik des musikalischen Klassizismus berührten. Es handelte sich dabei darum, zu grundlegenden ästhetischen und historischen Verallgemeinerungen zu gelangen, die neue Horizonte auch für die Haydnforschungen erschliessen könnten und zwar was das Heuristische, so auch das Methodologische — und ich zögere es nicht zu sagen — ebenfalls das Philosophische anbelangt. Wenn wir nämlich Beethovens Studien zur IX. Symphonie als Ganzes und nicht nur als Bruchteile studieren — wie es bis heutzutage geschah — erhalten wir ein wertvolles Material zur Erfassung der Übereinstimmungen sowie auch der Unterschiede zwischen dem Ausdruck und der kompositorischen schöpferischen Technik in den absoluten Gattungen einerseits (1—3. Satz) und in den programmatischen Gattungen andererseits (4. Satz).

Mit der Problematik des 1., 2. und 3. Satzes der IX. Symphonie befaße ich mich im Referat, welches ich für Bratislava vorbereitet habe. Die Ergebnisse dieses Referats brauche ich nicht zusammenzufassen, da sie im Wesentlichen in der Abhandlung über das Finale enthalten sein werden. Ich werde nämlich unbedingt die Stellung Beethovens zum Inhalt des 4. Satzes mit der Konzeption der ersten drei Sätze konfrontieren müssen. An dieser Stelle möchte ich nur erwähnen, was als der heuristisch bedeutendste Beitrag anzusehen ist, zu dem ich bei der Analyse des ersten Satzes gekommen bin. Es stellte sich heraus, daß in Beethovens Vorarbeiten nicht nur kleinere und umfassendere Fragmente vorhanden sind, wie man bisher angenommen hat, sondern daß man hier zwei zusammenhängende Skizzen des ganzen ersten Satzes finden kann, eine kürzere, welche die Seiten 2 bis 7 umfaßt, d. h. sechs Seiten, und eine zweite, sehr umfassende, welche mindestens 12 Seiten umfaßt, beginnend auf Seite 14 und endend auf Seite 38.

Ich werde nun zur eigentlichen Problematik dieses Referates übergehen, d. h. zur Festlegung ästhetischer Schlußfolgerungen aus der Analyse der Vorarbeiten zum Finale der IX. Symphonie. Diese Materiale umfassen in den Skizzen ungefähr die Seiten 39 bis 110, sie sind jedoch an einigen Stellen von Skizzen zum Scherzo und zum langsamen Satz, manchmal auch mehr Seiten, unterbrochen.

Die wichtigsten spezifischen Merkmale der Skizzen Beethovens zum 4. Satz der IX. Symphonie kommen fast auf den ersten Blick zum Vorschein — man verstehe: sobald es gelungen ist die Noteneintragungen und die textlichen Bemerkungen des Komponisten zu entziffern. Es besteht kein geringster Zweifel, daß hier Beethoven zielbewußt und systematisch, wenn auch nicht stets in jener Ordnung wie sie sich aus der Partitur ergibt, konkrete und ausgeprägte Sujets entfaltet, wogegen es in den vorausgehenden Sätzen nicht möglich war, einen prägnanten, konsequent sujetmäßig motivierten dramaturgischen Plan zu rekonstruieren. In dem ersten, zweiten und dritten Satz hat Beethoven mit den Themen frei experimentiert, er versuchte ihre verschiedensten Möglichkeiten zu erfassen, er ließ sich spontan von dem Strom seiner Phantasie tragen — wie sich ein Dichter in der Literatur von freier Vorstellungskraft und Angliederung von Vorstellungen tragen läßt — und dann hat er von allen Einfällen nur das Wesentlichste, das am meisten Adäquate, das Mitteilksamste ausgewählt. Im Finale sieht dieser Prozeß anders aus. Gleich vom Anfang an — bereits bei der Gestaltung des Themas — sucht er eine adäquate, entsprechende, passende Klangform zu vollkommen konkreten Gestalten, er läßt sich dabei nicht durch zufällige, noch so schöne und verlockende Einfälle zerstreuen. Es ist nicht schwer, die grundlegenden sujetmäßigen Motive, zu denen Beethoven stets von neuem zurückkehrt, aufzuzählen. Es sind vor allem:

1. die einleitende dramatische Fanfare des ganzen Orchesters, deren Werdegang Nottebohm bereits genügend ausgedeutet hat
2. das Rezitativ des Baritons
3. der Hymnus an die Freude — das Hauptthema
4. der als Ritornell bezeichnete orchestrale Marsch
5. der Choral »Seid umschlungen, Millionen«
6. der Mittelteil des Chorals, »Ihr stürzt nieder, Millionen«
7. die Verbindung des Chorals mit dem Thema der Freude,
8. der Gipfelpunkt des Freuden-Themas im Vers »Und der Cherub steht vor Gott«
9. der Gipfelpunkt des ganzen Finale mit der instrumentalen Steigerung in den Pikkoloflöten und besonders dann mit den Fanfaren im Maestoso. Nur eine in den Skizzen enthaltene musikalische Gestalt wurde zuletzt nicht in die Schlußfassung einbezogen: die Verbindung beider Choralstrophen »Seid umschlungen, Millionen« und »Ihr stürzt nieder, Millionen« in eine dialogisierte musikalische Gestalt, wie davon noch die Rede sein wird.

Den Kern des Sujets Beethovens, seinen Stützpunkt, bildet Schillers Ode »An die Freude«. Man kann sie nicht — wie es oft, bereits seit Czernys und Schindlers Zeiten, der Fall war — als eine zufällige Zugabe, als einen nicht besonders glücklichen und passenden vokalen Kommentar zu einem

rein instrumentalen Werk betrachten. Davon zeugt — neben der bekannten Anmerkung Beethovens in einem anderen Skizzenbuch »Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen« — die Aufzählung der wichtigsten, in den Skizzen enthaltenen Materiale, die ich gerade gegeben habe.

Andererseits kann man das Finale der IX. Symphonie jedoch nicht nur als eine bloße Vertonung von Schillers Gedicht ansehen. Die Grundkonzeption ist programmatisch und nicht vokal, sie hat einen rein instrumentalen Charakter, sie geht aus Beethovens eigenem ideellen Plan hervor. Es ist dem ungefähr so, als wenn z. B. ein Prosaiker einen anderen Autoren zitiert, um seine eigenen Gedanken zu beweisen.

Es ist kennzeichnend, daß in den Skizzen, sowie in der Schlußfassung des Finale die Genrecharakteristik, d. h. das Anknüpfen an konkrete, historisch kanonisierte musikalische Gattungen, besonders der angewandten Musik, eine bedeutsame Rolle spielt.

Eine Genrecharakteristik sind im Grunde genommen die Bariton-Rezitative, die aus der Tradition des *Concentus* im gregorianischen Choral und aus den in Bachs und Händels Oratorien vorkommenden dramatischen Monologen hervorgewachsen. Eine Genrecharakteristik ist auch das eigentliche Thema der Freude, von dem bereits überzeugend nachgewiesen wurde — z. B. bei Romain Rolland, — daß es aus bestimmten volkstümlichen Wurzeln wächst.

Besonders was diese Frage anbelangt, müssen drei Dokumente analysiert werden, die aus der Beethoven-Literatur bereits teilweise bekannt sind, denen jedoch nicht die ihnen gebührende Aufmerksamkeit gewidmet wurde.

Ich denke hier besonders an Seite 105 und dann an die Seite 107 des Skizzenbuches, mit dessen Analyse ich mich befasse. In der rechten oberen Ecke der Seite 105 hat Beethoven eine textliche Bemerkung »Mit türkischer Musik 6/8 (presto/ganz allein) die Posaune«. (S. Abbildung Nr. 1.) Vorher ist die Melodie mit dem Vers »Freude trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur« zu finden. In den letzten drei Systemen derselben Seite über der Noteneintragung im 6/8 Takt findet man erneut die Bemerkung »Mit türkischer Musik (Ritornell . . . trommel) Presto« und ein wenig weiter »Pauken«. Auf Seite 107 folgt dann nach der Beendigung der Skizze zum Vers »Und der Cherub steht vor Gott« die schroffe Bemerkung »Türkische Musik«. (S. Abbildung Nr. 2.) Einige ähnliche Bemerkungen führt, wie bekannt, auch Nottebohm an. Es ist unzweifelbar, daß sich alle diese Skizzen zum *Allegro assai vivace Alla marcia* beziehen, und daß sie die Absicht Beethovens verraten, sich soviel wie möglich zum geläufigen, volkstümlichen, angewandten Marsch anzunähern, der sich in jener Zeit besonders auf die Atmosphäre der französischen Revolution bezieht.

Das zweite Beispiel, das ich hier berühren möchte, ist ebenfalls auf Seite 101 bis 107: Beethoven verbindet hier die Strophen »Seid umschlungen Millionen« und »Ihr stürzt nieder, Millionen«, obwohl mit anderen, schematisch in Skalapassagen geführten Melodien, als es in der Schlußfassung der Fall ist. (S. Abbildung Nr. 3. und 4.) Aber gerade diese schematischen Melodien sind vom Standpunkt der Genrecharakteristik kennzeichnend: sie zeugen von der Absicht, sich bedeutendermaßen der archaischen

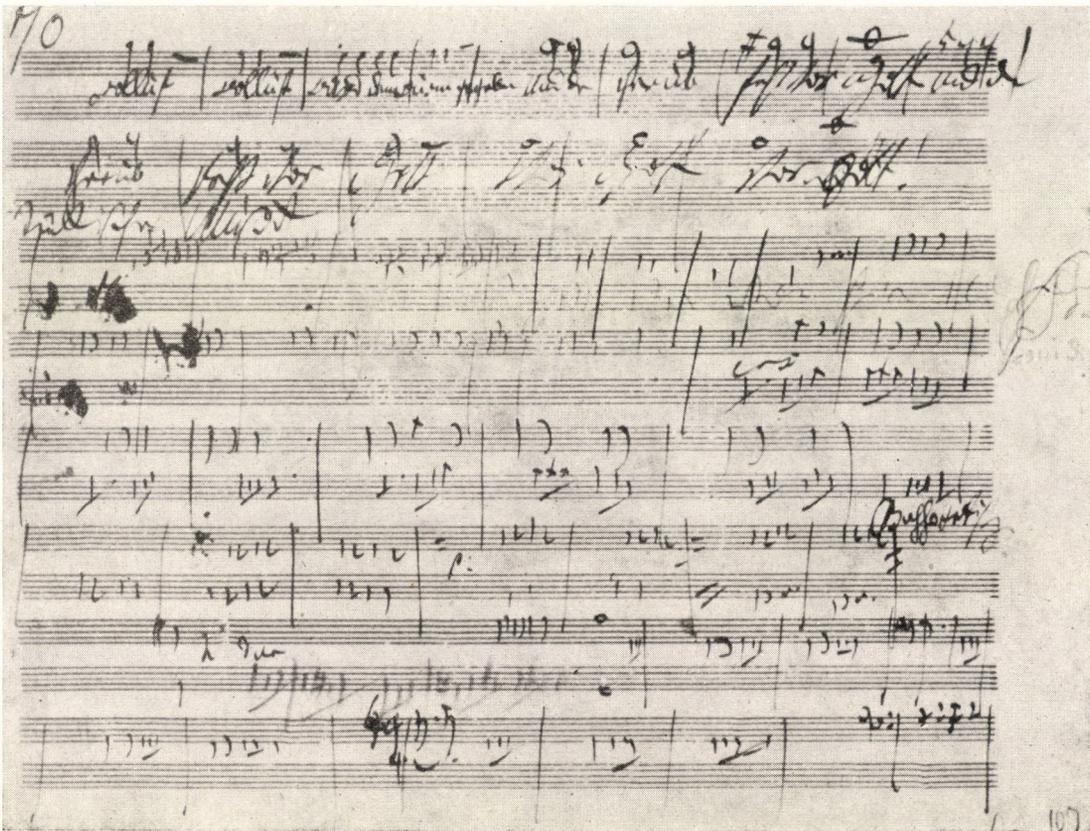


Abb. 2



Abb. 3

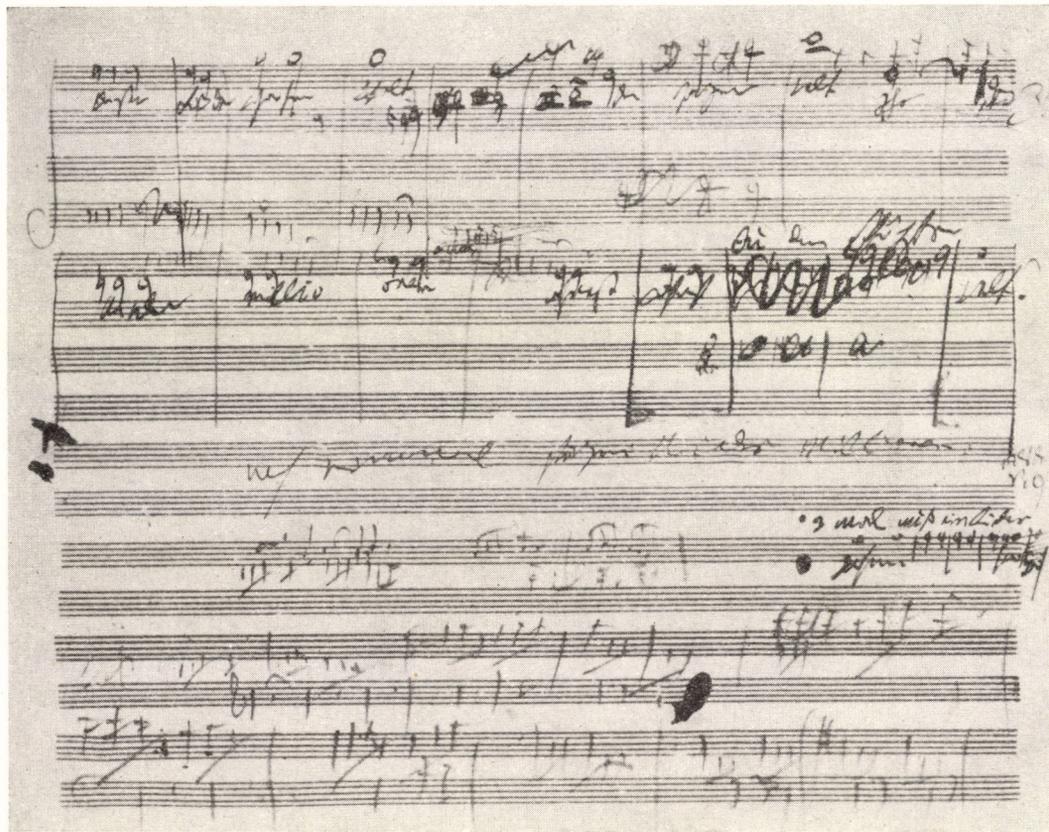


Abb. 4

Choralmelodik zu nähern, vielleicht durch die Form des Organum oder Discantus. Diese Prägung wird jedoch auch in der Schlußfassung beider Strophen beibehalten, obwohl die Melodie bereits reif geworden ist.

Zuletzt noch das dritte, vom Standpunkt der Konzeption des Finale der IX. Symphonie sehr typische Beispiel findet man auf Seite 89. Die musikalische Gestalt, der wir hier begegnen, kommt in dieser Form in der Schlußfassung der Partitur nirgends vor, obwohl sie ungemein plastisch und konkret durchgearbeitet ist. Es ist jedoch nicht schwer ihre Funktion festzustellen. Die dominierende Rolle spielen hier scharfe Staccati der Flöte und Piccolo, pathetische Skalapassagen und ausdrucksvolle Fanfaren der Blechbläser — in der Vokalpartie ist dann das Rezitativ auf einem Ton »Tochter aus Elysium« angedeutet. (S. Abbildung Nr. 5.) Daraus ergibt sich, daß es sich um eine ältere Redaktion des Maestoso aus der Koda des Finale handelt. Die Genrecharakteristik ist sehr ausdrucksvoll: den Rahmen bilden stark pathetisierte Fanfaren der Trompeten- und Flötenspieler, ebenso, wie es in der Schlußfassung der Fall ist. Und noch etwas ist hier interessant. Es kommt hier auch die Priorität des Inhalts zum Vorschein: Beethoven war der ganze inhaltlich ausdrucksmäßige Charakter der musikalischen Gestalt klar, aber seine Vorstellung realisierte er zuerst durch ein anderes thematisches Material — die definitive Form mußte erst gesucht werden. Auch die relative Selbständigkeit der Form kommt hier zum Vorschein: wie man sieht, hat der Komponist die Möglichkeit, die Form zu wählen, wenn er äquivalente Vorstellungen durch verschiedene Formen zum Ausdruck bringen kann, wenn auch selbstverständlich durch verwandte.

Die Feststellung, daß sich Beethoven darum bemüht, die Dramaturgie des Finale der IX. Symphonie auf einer Genrecharakteristik aufzubauen, besonders auf bestimmten Gattungen der angewandten Musik, ist von großer Bedeutung. Die Gattungen, besonders dann diejenigen der angewandten Musik haben nämlich den Vorteil, daß sie sich direkt in der gesellschaftlichen Praxis des Alltags bewähren mußten, daß sie konkrete Situationen begleiten und mit ausgeprägten Funktionen verbunden sind. Deshalb verbinden sie die Zuhörer auch mit vollkommen konkreten Vorstellungskreisen, mit konkreten Emotionen und Ideen. Überall dort, wo der Komponist ein Sujet, eine Szene, eine Kulisse gestalten, dort, wo er eine bestimmte Atmosphäre hervorrufen, eine Anregung zu konkreten Vorstellungen und Erlebnissen geben will, stützt er sich in solchen Fällen stets auf die Genrecharakteristik. Das gilt auch von den Haydn-Finales, wie darüber gestern Professor Bessler gesprochen hat, obwohl hier die Genrecharakteristik nicht so zielbewußt wie bei Beethoven ist. Im Finale der IX. Symphonie zeugt das Überwiegen der Genrecharakteristik davon, daß Beethoven bei der Gestaltung des Sujets die Musik so viel wie möglich selbständig machen wollte, daß er nicht die Absicht hatte, daß sie nur eine Textergänzung sei, sondern, im Gegenteil, daß er sich darum bemühte, daß der Text von der Musik getragen werde.

Vom Standpunkt der Konzeption des Sujets im Finale der IX. Symphonie sind die instrumentalen Rezitative der Satzanfänge und die vokalen Rezitative, sowie die Textbemerkungen, die ihnen Beethoven in seinen Skizzen hinzufügt, besonders lehrreich. Über dieses Problem hat

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various symbols, clefs, and annotations. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are several vertical lines and brackets across the staves, possibly indicating phrasing or structural divisions. The word "weiter" is written in cursive across the fifth staff. The number "12" is written on the sixth staff. The score concludes with a double bar line and a sharp sign (#) on the tenth staff. The paper shows signs of age and wear.

Abb. 6

man schon vieles geschrieben. Trotzdem — im Zusammenhang mit allen anderen Deutungen — sind noch einige grundlegende Worte hinzuzufügen. Vor allem möchte ich betonen, daß das, was man besonders auf Seite 71 bis 72 des Beethoven-Skizzenbuches findet, nicht etwa ein *wahrhaftiges* (ernstes) Suchen eines passenden Textes zum Finale der IX. Symphonie ist. Es handelt sich hier vielmehr um eine typische *Autostilisierung* Beethovens, um eine musikalische Gestalt dessen, wie der Mensch Freude sucht. (S. Abbildung Nr. 6. und 7.) Zweitens. In den Skizzen der Instrumentalrezitative und der Texte, mit denen sie Beethoven begleitete, ist das Verhältnis, die Beziehungen zwischen Musik und Wort sehr interessant. Beethoven bemüht sich hier darum, einen adäquaten Ausdruck in rein instrumentaler Musik zu erreichen, d. h. einen Ausdruck, der die Ablehnung einzelner Themen aus den vorausgehenden Sätzen mittels *Gestaltung der Sprache*, ihrer typischen Intonationen erfaßt. Drittens. Durch die instrumentalen Rezitative, die an die Reminiszenzen aus den ersten drei Sätzen anknüpfen, gliedert Beethoven *nachträglich* auch die ursprünglich absolut konzipierten musikalischen Gestalten in den programmatischen dramaturgischen Plan ein.

Ich gelange zum Abschluß meines Referats. Aus allem, was hier gesagt worden ist, ergibt sich, daß es zwischen den ersten drei Sätzen und dem Finale der IX. Symphonie zu einer Umgestaltung der für die absoluten Gattungen typischen Denkart in eine andere Denkart gekommen ist, die wiederum für die programmatischen Gattungen typisch ist. In den ersten drei Sätzen kann von einer Rekonstruktion des Sujets nicht die Rede sein — die Invention des Komponisten hat einen spontanen Verlauf, sie ist nur von einer freien Entwicklung und Angliederung von Vorstellungen getragen. Die Idee der ersten drei Sätze ist erst durch den Gesamtkontext jedes einzelnen gegeben, ähnlich, wie in der literarischen Lyrik. Dagegen dient im Finale *das Sujet* als Ausgangspunkt, es ist das Ziel und ein ständiges Korrektiv des Komponisten. Einzelne Szenen sind bedeutendermaßen selbständig und sie werden durch den Gesamtkontext nur noch gesteigert.

Es erübrigt sich die Frage, ob dieser Bruch von der absoluten zur programmatischen Musik vielleicht nicht eine formelle und inhaltliche Unlogik, eine stilmäßige Disproportion zu Folge haben wird. Die Antwort ist eindeutig. Es ist nicht der Fall. Erstens darum, da auch im Finale der Schwerpunkt in einer rein instrumentalen Konzeption liegt, daß der dramaturgische Plan von einer Genrecharakteristik, d. h. von einer ausgesprochen musikalischen und nicht außermusikalischen Konzeption getragen wird. Zweitens. Die ersten drei Sätze sind so konzipiert, daß sie die Vorstellungskraft der Zuhörer durch reichhaltige emotionelle und Vorstellungsimpulse mit Sicherheit führen — und dadurch bereiten sie auch die Entfaltung des Sujets im Finale vor.

Im Ganzen hat vielleicht auch diese kurze Information gezeigt, daß auch das Studium von Beethovens Skizzen vom Gesichtspunkt der inhaltlichen Deutung fruchtbar ist und daß die Ergebnisse, zu denen dieses Studium führt, nicht nur mit Beethoven zu tun haben, sondern auch eine viel allgemeinere Bedeutung haben.

HAYDN UND DIE UNGARISCHE MUSIK

Jede musikwissenschaftliche Untersuchung, die sich je die Erforschung des Haydnschen Stils zur Aufgabe setzte, mußte sich notwendigerweise mit dem Problem der fremden Elemente dieser Musik befassen. Die Frage ist natürlich von keiner primären Bedeutung: die Schöpferpersönlichkeit Joseph Haydns ist so gewaltig, sein Stil, seine Musiksprache trägt so bezwingend das Merkmal einer großen, persönlichen Entwicklung, daß seine stilistischen Entlehnungen nicht viel mehr bedeuten, als dekorative Farben oder Würzen, welche im Laufe der Jahre die Kunst des Meisters bereicherten; jene Rolle der tiefgreifenden Impulse, wie sie hundert Jahre nach Haydn in der Musik von Johannes Brahms spielen sollten, kommt ihnen hier noch nicht zu. Aber, ganz abgesehen von der persönlichen Entwicklung Joseph Haydns können sie in zweierlei Beziehung von Bedeutung sein. Sie können Wichtiges zur Frage beitragen, welche nationale Elemente die Wiener Klassik in sich aufzog, durch welche volkshaften Elemente diese klassische Kunst genährt wurde; außerdem können sie für die Musikgeschichte der betreffenden Völker selbst richtunggebend sein, da diese bekannterweise nur sehr spärliche schriftliche Musikdokumente aus dieser Zeit aufweisen können. Die Frage kann also auch für uns Ungarn von Bedeutung werden, da wir gerade aus Haydns Zeit, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ersten Dokumente unserer neuzeitlichen instrumentalen Tanzmusik besitzen. Was also in Haydns Musik sich als ungarisch erweist, was den Widerschein ungarischer Musik spiegelt, kann uns zu wichtigen Folgerungen bezüglich der ungarischen und überhaupt osteuropäischen Musik der Zeit führen.

Wir haben mit Nachdruck das Wort »osteuropäisch« neben »ungarisch« gesetzt. Es wird nämlich immer klarer, daß für Haydn und seine Zeitgenossen die ungarische, slawische, zigeunerische, rumänische, türkische Musik einen einzigen — gemischten, aber kaum ins einzelne auflösbaren — Komplex bildete. (Bekanntlich mischen sich auch bei Mozart auf ähnliche Weise »Turcismus« und »Hungarismus«, z. B. im Finale des A-Dur Violinkonzerts und des letzten Streichquartetts.) Am Ende des vergangenen Jahrhunderts hat ein kroatischer und ein englischer Musikforscher: Franjo Žaver *Kuhač* und William H. *Hadow* versucht, in Haydns Musik die südslawischen, namentlich kroatischen Elemente nachzuweisen und ihn selbst auf solchem Grunde, mit Hinweis auf die national stark gemischte Bevölke-

rung seines Geburtsortes, als kroatischen Komponisten gelten zu lassen.¹ An ihrer Seite und ihnen gegenüber traten dann andere Musikforscher auf, die die ungarische, ja sogar zigeunerische Herkunft des Komponisten zu beweisen suchten. Solche Übertreibungen sind unseres Erachtens nunmehr sinnlos und überholt: Joseph Haydn, den großen österreichischen Komponisten wird offenbar kein Mensch, Musikforscher oder Nicht-Musikforscher, seinem Volke streitig machen wollen. Umso wichtiger erscheint es aber, daß die erwähnten Werke auf gewisse slawische oder »slawisierende« Elemente in Haydns Musik tatsächlich hinweisen konnten. Wir Ungarn sind mit derartigen Untersuchungen lange Zeit schuldig geblieben, obwohl die »Ongarese« und »Zingarese« Aufschriften der verschiedenen Haydn-Sätze gerade uns in erhöhtem Maße auf die Notwendigkeit einer solchen Arbeit verweisen mußten. Auf diesem Gebiete leistete bisher Erwin Major das Wichtigste, als er in einer, in ungarischer und deutscher Sprache erschienenen Studie die Quellen von Haydns »Rondo all'Ongarese« im berühmten Klavier-Trio G-Dur nachwies, anderweitig aber sonstige ungarische Beziehungen des Meisters zu Worte brachte.² Der vorliegende Versuch möchte diese Spuren weiter verfolgen und in etwas breiterem Kreise die nach Ungarn weisenden Fäden der Haydnschen Musik aufzeigen und untersuchen.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Literatur der Frage. Die Fachliteratur des Auslandes, der wir wichtige und fruchtbare Fingerzeige verdanken, konnten bisher — mangels diesbezüglichen, für Vergleichungszwecke brauchbaren, zuverlässigen Materials — nichts anderes tun, als auf die tatsächlichen oder vermeintlichen ungarischen Beziehungen andeutungsweise oder hypothetisch hinzuweisen. So tat u. a. Alfred Schnerich und Ernst Fritz Schmid, als sie in einem Flötenuhrstück den ungarischen Charakter entdeckten;³ so Karl Geiringer und Leopold Nowak, wenn sie auf die ungarisch-zigeunerischen Züge im Menuett und im Finale des Streichquartetts op. 20. No. 4., im Schlußsatz von op. 76. No. 2. und im ersten Satz von op. 76. No. 3. aufmerksam machten;⁴ oder neulich Robbins Landon, wenn er im Menuett der Symphonie No. 28., im Triosatz der Symphonie No. 46., im Finale der Symphonie No. 47. solche Elemente entdeckt und die balkanisch-slawisch-magyarischen Eigentümlichkeiten der Sym-

¹ FR. KUHAČ: *Josip Haydn i hrvatske narodne pöpiewke*, Zagreb 1880. — W. H. HADOW: *A Croatian Composer*, Notes towards the study of Joseph Haydn, London 1897. S. auch H. CONRAT: *Joseph Haydn und das kroatische Volkslied*, Die Musik XIV. 1904—5, und W. RITTER: *Haydn et la musique populaire slave*, Revue de la SIM 1910.

² E. MAJOR: *Ungarische Tanzmelodien in Haydns Bearbeitung*, Zeitschr. f. Musikwissenschaft 1929. — Ders.: *Haydn in Ofen* (ungarisch), Zenei Szemle 1928. — Ders.: *Ungarische Elemente in der europäischen Musik des 18—19. Jh.-s* (ungarisch), Magyar Muzsika Könyve, Budapest 1936.

³ ALFRED SCHNERICH: *Joseph Haydn und seine Sendung*, Wien 1922. 76, 204. — ERNST FRITZ SCHMID: *Haydn und die Flötenuhr*, Zeitschr. f. Musikwiss. XIV. (1932) 210. — J. Haydn, Werke für das Laufwerk (Flötenuhr), für Klavier zu zwei Händen übertragen und erstmalig herausgegeben von ERNST FRITZ SCHMID. Durchgesehene und ergänzte Neuauflage, Kassel 1954. Nr. 14.

⁴ KARL GEIRINGER: *Joseph Haydn*, Potsdam 1932. 50. Vgl. auch L. NOWAKS Bemerkung über op. 76. in seinem Haydn-Buch, Zürich—Leipzig—Wien 1951. 475.

phonie No. 60. zur Erwähnung bringt.⁵ Es versteht sich fast von selbst, daß keinem von ihnen authentisches ungarisches Volksliedmaterial oder ungarische Musikdokumente der Zeit zu Gebote standen; so etwas konnte ja die internationale Musikforschung nur von ungarischen Musikologen erwarten. Schade nur, daß sie ziemlich lange vergebens warten mußte. Diese Tatsache ist schwer zu rechtfertigen, selbst dann, wenn wir die relative Jugend unserer Wissenschaft in Betracht ziehen. Das Ausbleiben der Haydn-Literatur ist geradezu unerklärlich in einem Lande, wo der Meister drei Jahrzehnte seines Lebens verbrachte, wo die Führer des geistigen Lebens, Dichter und Denker des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jh.-s, wie Bessenyei, Csokonai, Sándor Kisfaludy, Ferenc Kőlesey u. a., zu den ersten Verehrern seiner Kunst gehörten; wo die Schmiegsamkeit der ungarischen Sprache bereits um 1790 an der Übersetzung Haydnscher Liedertexte bewiesen wurde, wo Führer geistiger Reformbestrebungen, wie Ferenc Kazinczy, in Haydn ein Symbol der europäischen Kunst erblickten; wo seit 1780 Haydn'sche Symphonien zum eisernen Bestand jeglichen Konzertrepertoirs gehörten, und Städte der Provinz, wie Győr, Sopron und Pozsony (Raab, Ödenburg, Preßburg) seit 1820 in der Aufführung Haydnscher Oratorien in ständigem Wettbewerb standen! Haydns Musik ist — ähnlich der Mozarts und Beethovens — fast zum Bestandteil unserer Nationaltradition geworden, — umso rätselhafter erscheint also die Öde, welche um ihn in literarischer Hinsicht entstand. Die armselige ungarische Haydn-Literatur brachte zwar 1932, zum 200sten Geburtstag des Meisters eine verdienstvolle bibliographische Publikation, die des Lajos Koch hervor,⁶ aber von dieser abgesehen konnte sie sich bis heute, also bis zum jetzigen Jubiläumsjahr, und namentlich bis zur Erscheinung des schönen Haydn-Büchleins von György Sölyom, allein auf den höchst bescheidenen Versuch von Viktor Papp berufen. Natürlich gab es einzelne Artikel und kleinere Studien; in diesen jedoch, und namentlich in solchen, die Haydns Beziehung zu Ungarn und zur ungarischen Musik behandeln (Sándor Bertha, Bertalan Fabó, Albert Siklós u. a.), suchen wir ganz umsonst nach einer eingehenden stilistischen Prüfung seiner »Hungarismen« oder nach einem Vergleich mit der zeitgenössischen ungarischen Musik. Dagegen wimmelt es von naiven Annahmen, welche — nach der Art Kuhačs oder gar als Polemik mit ihm — verschiedene Werke und Werkteile Haydns kategorisch als ungarisch bezeichnen. Bedauerlicherweise sind die Denkmäler der ungarischen Musik des 18. Jahrhunderts noch selbst in unseren Tagen größtenteils unveröffentlicht und schwer zugänglich, was diesen Mangel an Kritik und wissenschaftlichem Verfahren zumindest verständlich macht. In den folgenden Ausführungen können wir oft selbst nicht anders vorgehen als unter Berufung an den musikalischen »Konsensus« im Ungarn des 19. Jahrhunderts und mit Zuhilfenahme desselben, — was in manchen Fällen wohl kaum als hinlänglicher Beweis gelten kann.

⁵ H. C. ROBBINS LANDON: *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955. 264—65, 339, 350—52.

⁶ Joseph Haydn 1732—1932. Festgabe der Budapester Stadtbibliothek, Budapest 1932.

Den Hungarismen Joseph Haydns verleihen zwei Umstände besonderen historischen Wert: der erste ist, daß sie — gleichwie ob es sich um vollständige Themen oder um Themenfragmente handelt — mit der Musik gleichzeitig auch ihre Vortragsweise festlegen; der andere, daß sie zumeist früheste Aufzeichnungen bieten, also — mögen sie Entlehnungen oder Nachahmungen, Anklänge oder Zitate sein — die erste schriftliche Form einer Melodiewelt vorstellen, einer Melodiewelt, welche damals anderweitig noch nicht aufgezeichnet oder noch nicht veröffentlicht wurde; sie sind demnach die ersten Boten eines eigentümlichen osteuropäischen Musik- und Vortragswesens für das europäische Musikbewußtsein. Und daß diese Botenrolle hier von einer außerordentlichen schöpferischen Persönlichkeit übernommen wurde, verleiht dem ganzen Vorgang eine erhöhte Bedeutung. Über die Frage der Quellen wird einiges noch zu sagen sein.

Vor allem versuchen wir, die Chronologie und den Umfang dieser »Stilexkurse« festzustellen. Wenn wir mit Robbins Landon annehmen, daß Haydn sich schon seit der Mitte der 1750-er Jahre mit slawischen Motiven befaßte,⁷ können wir auch darin nichts Unwahrscheinliches erblicken, daß zehn Jahre später, in den 1760-er Jahren, als er auf den Residenzen des alten Westungarns: in Eisenstadt und namentlich in Eszterháza arbeitete, die ersten Hungarismen in seinen Werken auftauchen. Wahrhaftig, der erste Satz des Klaviertrios in G-Moll (um 1765) scheint schon in diese Reihe zu gehören. Allerdings trägt er starken Versuchscharakter, mit verschwommenen Umrissen; das Flötenuhrstück in F, diese polnisch-ungarische Stilprobe dagegen (1772? nach Prof. E. F. Schmidts neuesten Feststellungen 1789) vertritt bereits den Typus des selbständigen, geschlossenen Charakter- oder »Genre«-Stückes. Die weiteren scheinen dann zunächst diese zwei Typen weiterzuentwickeln. Noch das Jahr 1772 bringt das »Zingarese«-Menuett des Streichquartetts op. 20. No. 4., diese ironische Paraphrase einer eigentümlichen Vortragsmanier und zugleich einer populären Melodie; und das Schlußthema im Finale desselben Werkes reiht einen dritten Typus an die Seite der bisher erwähnten, nämlich die ungarisch-zeigenerische Episode. In den Werken der 80-er und 90-er Jahre kommt es nun zu einer höheren künstlerischen Entfaltung all dieser Möglichkeiten. In der Klaviersonate D-Dur a. d. J. 1780 folgt auf die »Stilprobe« des langsamen Mittelsatzes eine ungarisierende Episode im Finale, im Schlußsatz des »Vogelquartetts« (1781) und der C-Dur Sonate v. J. 1789 blitzt ebenfalls eine ungarische Episode auf, das Klavierkonzert in D-Dur und das »große« Klaviertrio in G-Dur schließen mit ganzen Ongarese-Sätzen, als geschlossenen Charakterstücken. Ein ähnliches Charakterstück erblicken wir im halb »polnisch«, halb »ungarisch« verfaßten Polonaisensatz des Klaviertrios Nr. 13. in A-Dur; und während das Klaviertrio No. 17. in G-Moll (um 1790), der langsame Satz der »Paukenwirbel«-Symphonie und das Streichquartett in G-Dur a. d. J. 1799 (op. 77. No. 1.) magyarisch-slawische Themen an ihre Spitze setzen, während in den großen späten Streichquartetten opus 74. und 76. (namentlich in den Schlußsätzen von opus 74. Nr. 1. und opus 76. Nr. 2, ferner im 1. Satz von opus 76. Nr. 3) bedeutende »Anklänge an

⁷ ROBBINS LANDON a. a. 0.179, 263—65.

Zigeunerrhythmen« (Nowak) ertönen, erscheint 1802 im »Hungarischen Nationalmarsch« noch zuletzt die Möglichkeit des Charakterstückes. In der Zwischenzeit, 1799 wird im Notenhandel auch eine »Zingarese«-Folge unter dem Namen Joseph Haydns angeboten, diese aber scheint nicht so sehr über Haydns Kunst als über ihre Quellen Auskunft zu geben; sie enthält nämlich authentische, primitiv aufgezeichnete ungarische Tänze, wie sie vermutlich auch in anderen Sammlungen im Besitze des Komponisten vorhanden waren. Wenn wir nun auf Grund des bisher Gesagten eine chronologische Reihe von Haydns Hungarismen zusammenstellen, ergibt sich ungefähr das folgende Bild:

Klaviertrio G-Moll	I. Satz	—1766	Hobokens Verzeichnis	XV. 1.
Flötenuhrstück F-Dur		1772?	„	XIX. 2.
		(1789)	„	„
Streichquartett D-Dur				
op. 20. No. 4.	II, III, IV.	1772	„	III. 54.
Klaversonate D-Dur	II, III.	—1780	„	XVI. 37.
Klaversonate G-Dur	I. Satz		„	
	(Episode)	—1780	„	XVI. 39.
Streichquartett C-Dur				
op. 33. No. 3.	IV.	—1781	„	III. 39.
Klavierkonzert D-Dur	III.	—1782	„	XVIII. 11.
Klaversonate C-Dur	II. Satz		„	
	(Episode)	—1789	„	XVI. 48.
Streichquartett C-Dur				
op. 74. No. 1	IV. Satz	1793	„	III. 72.
Klaviertrio A-Dur	III.	—1794	„	XV. 18.
Klaviertrio G-Moll	I.	—1794	„	XV. 19.
Klaviertrio G-Dur	III.	—1795	„	XV. 25.
Symphonie Es-Dur				
(No. 103)	II.	1795	„	I. 103.
Streichquartett D-Moll				
op. 76. No. 2.	IV.	1797	„	III. 76.
Streichquartett C-Dur				
op. 76. No. 3.	I.	1797	„	III. 77.
(8 »Zingarese« f. Klavier		1799	„	IX. 28.)
Streichquartett G-Dur				
op. 77. No. 1.	I.	1799	„	III. 81.
»Hungarischer National-				
marsch«		1802	„	VIII. 4.

Dieses flüchtig zusammengestellte chronologische Verzeichnis — welches zweifellos noch mit gewissen »Turcismen« der Haydn-Opern (Lo speziale 1768, L'incontro improvviso 1775) zu ergänzen wäre — umfaßt mehr als 36 Jahre; 36 Jahre nicht nur aus dem Leben Haydns, sondern auch aus der Entwicklungsgeschichte der ungarischen Tanzmusik. Aus dieser Tatsache ergeben sich klar unsere weiteren Fragen: welchen Stil oder welche Stile vertreten diese Werke? was mag es gewesen sein, was Haydn vernahm und stilisierte? und hatte er überhaupt konkrete Quellen, was mochte sein Verhältnis zu diesen Quellen sein? Schließlich: können wir in jener lebendigen Musikpraxis, von welcher er die Inspiration zu seinen slawisch-zigeunerisch-ungarischen Stücken empfing, in der Zeit zwischen 1760 und 1800 eine Veränderung, vielleicht eine Entwicklung feststellen? Dies sind die Fragen, welche der Forscher bei der Betrachtung der Haydn-schen Hungarismen ins Auge fassen muß.

Über die ungarische Tanzmusik der Zeit um 1760 können wir erst neulich ein annäherndes Bild gewinnen, auf Grund jener fünf kurzen Tanzstücke, welche der ungarische Folklorist Pál Péter *Domokos* kürzlich in einer 1757 zusammengestellten siebenbürgischen Handschrift entdeckte. Der ältere ungarische Tanzmusikstil, der des 17. Jahrhunderts, ist um 1750 teils verschwunden, teils in Auflösung begriffen; ein neuer strebt hier empor. Diese Stücke sind ziemlich primitiv, zeigen entschiedene Merkmale des bäuerlichen, ja zigeunermäßigen Musizierens und wurden in ihrer naiven, unmittelbaren Frische vom unbekanntem Skriptor der Handschrift offenbar *zuerst* festgehalten; ohne jede Spur der späteren Stilisierung, können sie als erste Vorboten der sog. Verbunkos-(Werbungs)-Musik gelten. Dagegen vertragen schon die nächsten aufgezeichneten Tänze, die aus den 1780-er Jahren, eine viel stärkere Neigung zur Stilisierung und zugleich das Aufkommen einer bewegten, figurativ, ja dekorativ gerichteten instrumentalen Richtung (Bengraf, Hammer); und diese Richtung nimmt in den Veröffentlichungen der 1790-er Jahre sichtbar zu (Kauer, Bengraf, Tost). Ende der 90-er Jahre und in der Zeit zwischen 1800—1810 erscheinen allerdings auch einige solche Sammlungen von Tanzstücken, welche an Seite der stilisierten und immer mehr artistischen, immer mehr als Kunstmusik geltenden »Verbunkos«-Richtung die volkstümlich-einfachen Tanzweisen zu Worte kommen lassen. Zu diesen zählt ein Teil der Haydn zugeschriebenen »Zingarese«-Folge, zu ihnen zählen die sich auf die Zigeuner von Galánta berufenden Hefte (1804) und die »22« bzw. »24 Originelle Ungarische Nationaltänze« (1807—1810).⁸ Haydn war sicher im Besitze solcher Tanzfolgen, — wie E. Major erwähnt, figuriert noch selbst im 1858 aufgenommenen Fürstlich Esterházy'schen Inventar eine, im Haydn'schen Nachlaß verbliebene, »Ungarische Nationaltänze« betitelte Publikation.⁹ Noch wahrscheinlicher ist es aber, daß solche Aufzeichnungen in mehr oder weniger primitiver, *handschriftlicher* Form zu ihm gelangten und was er sich nicht selbst nach dem Spiel der Zigeuner merkte oder notierte, das schöpfte er vermutlich aus solchen Aufzeichnungen. Es ist bekannt, daß die ungarischen Zigeunerbanden des 18. Jahrhunderts über ein ziemlich mannigfaltiges Repertoire und über eine farbenreiche Vortragsweise verfügten; der Dichter József Gvadányi berichtet uns z. B. in einem scherzhaften Gedicht vom Jahre 1787 (»Pöstényi förödés«, Eine Badekur in Pöstyén), daß ein Konzert von Dittersdorf und die alte ungarische Rákócziweise von einer Zigeunerbande aus Szered gleichermaßen gut aufgeführt wurde. Es gehört nur mittelbar zu unserem Thema, muß aber ebenfalls hier erwähnt werden, daß zu dieser Zeit auch die neuere ungarische Liedliteratur die ersten Lebenszeichen gibt; seit 1760 reihen sich die handschriftlichen Studentenliederbücher, die sog. Melodiaria aneinander und in ihnen tritt hie und da auch das echte Volkslied zum Vorschein.¹⁰

⁸ E. MAJOR: *Volkstied und Werbungstanz* (ungarisch), Kodály-Festschrift (Zenetudományi Tanulmányok I.), Budapest 1953. 231, 233. — 25 Tanzstücke aus den Jahren 1757—1810 wurden im Heft SZABOLCSI-BÓNIS, *Ungarische Tänze aus Haydn's Zeit*, Budapest 1959 veröffentlicht.

⁹ Zenei Szemle 1928. 116. Magyar Muzsika Könyve 1936. 10.

¹⁰ B. SZABOLCSI: *Die ungarische Kollegienmusik des 18. Jh.-s* (ungarisch), Zenei Szemle 1929. 177—78.

Was mochte es also gewesen sein, was Haydn in Eisenstadt, in Eszterháza, in Pozsony, Buda (Preßburg, Ofen) und Vereb zu hören bekam? Zweifellos vor allem Instrumentalmusik, Tanzmusik, Zigeunermusik (zum Teile wohl in provinzial-primitivem, teilweise aber wohl in virtuos-glänzendem Vortrag), außerdem wohl eine Art Gesangsmusik, — blieben ja doch in den Haydn'schen Werken wenn auch nicht zahlreiche, so doch vereinzelte Spuren ungarischer *Liedweisen* erhalten. (Es sei hier erwähnt, daß Volksmusik und Volkstanz — laut dem Zeugnis deskriptiver Zeitungsberichte und Huldigungsgedichte aus den 70-er und 80-er Jahren — gerade in Eszterháza nicht als Seltenheit galten. So lesen wir in der »Pressburger Zeitung« vom September 1770, daß bei einer Festlichkeit zu Eszterháza *»eine grosse Menge dasiger Landbauern und Bäuerinnen ganz unvermuthet zum Vorschein kam, welche durch ihre Bauerentänze, ihre ländlichen Gesänge, und ihre grosse Freude ... zur Belustigung der hohen Gesellschaft nicht wenig beytrugen...«*) Also Lied- und Tanzmusik in verschiedenen Formen; die Schwierigkeit für eine Vergleichung besteht nur darin, daß zwischen den Haydn'schen Hungarismen und ihren nachweisbaren, gleichzeitigen ungarischen Analogien eine gewisse Diskrepanz herrscht. Ein Teil von ihnen ist tatsächlich vergleichbar, ja identifizierbar mit der stilisierten »Verbunkos«-Musik der 1790-er Jahre; ein anderer Teil jedoch erweist sich als primitiver, und eine dritte Gruppe als bedeutend entwickelter, so sehr entwickelt, daß wir ihn vergleichen nur aus bedeutend späterer Zeit, in den Aufzeichnungen des 19. Jahrhunderts kennen; die altertümlichen, primitiven Melodien mußten sogar bis zur allerneuesten Zeit auf die Aufzeichnung warten. Von einer historischen Authentizität der »Gleichzeitigkeit« kann also in diesen Fällen nicht mehr die Rede sein, obwohl nach unserer Überzeugung die Volksüberlieferung sich fast immer authentischer in der Aufbewahrung eines alten Stils erweist, als die gleichzeitige, unbeholfen notierte Form. (Dieser Umstand berechtigt uns natürlich ganz und gar nicht zur willkürlichen Zurückdatierung traditionsmäßig überlieferter Melodien in vergangene Jahrhunderte.) Wie es dem auch sei, eines ist sicher *nicht* anzunehmen: daß nämlich aus Haydn's Motiven — im Sinne der Theorie von den »gesunkenen Kulturgütern« — eine ungarische Tanzmusik entstanden wäre.

Schon das erste Stück unseres Verzeichnisses, das Klaviertrio in G-Moll aus der Mitte der 1760-er Jahre läßt einen Tonfall, einen Musikstil erkennen, der für die schriftlichen Dokumente der Zeit unbekannt blieb und dessen Verwandtschaft nur in der Musik des 19. Jahrhunderts zum Vorschein kommen wird; hier bedeutet er nichts weiter als eine Art Exotikum, deren Erklärung und »Ausweis« für den exklusiven Bekenner der Schriftmäßigkeit mehrere Jahrzehnte lang auf sich warten läßt.



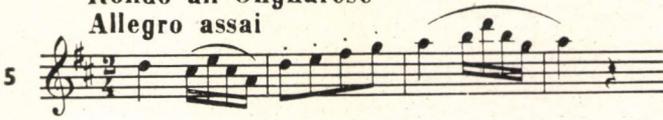
Dasselbe kann vom Mittelsatz der Klaviersonate in D-Dur aus dem Jahre 1780 gesagt werden, vielleicht mit dem einzigen Unterschied, daß eine derartige Musik schon in den lyrischen Stücken der 1810-er Jahre, in den Werken eines Bihari, Csermák und Ruzitska, erklingt; aber wie viel entwickelter, wie viel *später* dieser Stil uns anmutet, als der der mit Haydns Sonate gleichzeitigen ungarischen Aufzeichnungen! Gewiß, was die Aufzeichnung anbelangt, — aber nicht was die Praxis selbst betrifft, denn diese kommt, wenigstens im alten Ungarn, stets jener zuvor.

Largo e sostenuto

Ein anderer Fall ist der der Charakterstücke, welche einen gewissen Stil, eine bestimmte Motivik vom Anfang bis zum Ende konsequent, wie unter Anführungszeichen, beibehalten und ihren Rohstoff oft aus authentischen Quellen, aus den Aufzeichnungen Haydns oder anderer, also aus der wirklichen ungarischen, polnischen, kroatischen oder türkischen Volksmusik schöpfen. Diese Stücke sind die bekanntesten von allen: zu ihnen gehört das Flötenuhrstück (eine Art ungarischer Polonaise), der ebenfalls polonaisenartige Schlußsatz des Klaviertrios in A-Dur, ferner die ungarischen Rondos des D-Dur Klavierkonzerts und des G-Dur Klaviertrios. (Was die »ungarischen Polonaise«-en betrifft, sei erwähnt, daß derartige sonderbare Mischstücke sich hie und da auch in ungarischen Handschriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts finden.)

Allegro

Rondo all' Ongharese
Allegro assai



Rondo all' Ongharese
Presto



Nun können jene Episodenthemen folgen, welche uns aus den Schlußsätzen der bereits angeführten Klaviersonate in D-Dur und des ebenfalls angeführten »Vogelquartetts« bekannt sind; beide entstanden am Anfang der 80-er Jahre und beanspruchen als »frühe Dokumente« durch die Reife ihres Stils eine gewisse Sonderstellung.

(Presto, ma non troppo)



(Presto)



Was nun die Episodenthemen anbelangt, möge hier auch ein drittes angeführt werden. Es handelt sich um das bekannte ungarische Rondo des Klavierkonzerts in D-Dur, in dessen Mitte eine sonderbar primitive, gar nicht tanzmäßige Melodie als »Minore« den Hörer überrascht. In der zeitgenössischen ungarischen Musik finden wir nichts ihresgleichen, dagegen erscheint sie 30 Jahre später in textierter Form, leise verwandelt, als halbkomisches Zigeunerlied, im Singspiel »Csernyi György« (Georg Csernyi) des jugendlichen Komponisten und späteren Musikforschers Gábor Mátray (1812).¹¹ Es dürfte eine höchst beachtenswerte Tatsache sein, daß Haydn hier auch derartige »barbarisch«-primitiven Melodien offenbar vokalen Ursprungs kennen lernte. Während die bisher aufgezählten Werke fast ausnahmslos aus jener instrumentalen Musik schöpfen, welche wir unter dem Sammelnamen »Verbunkos« zusammenzufassen pflegen, tritt uns hier

¹¹ Veröffentlicht von P. VÁRNASI, Zenetudományi Tanulmányok II. Budapest 1954. 304. Auch hier ist eine nachträgliche Entlehnung aus Haydns Werk kaum anzunehmen; das Konzert ist zwar 1784 in Wien erschienen, gelangte aber in Ungarn erst viel später zur öffentlichen Aufführung.

augenscheinlich ein Reflex des ungarischen Vokalrepertoirs der Zeit entgegen:

Minore

9a 

Andante maestoso

b  (Mát-ray, 1812)

Oh! Szegény fejem már mit tsinál jak ezek el-pusztít-



nak tán még a nagy-pám sem volt soha is ily nagy ve-szély be-ta-lán.

Selbst die Hungarismen instrumentaler Art können keineswegs als Vertreter einer einzigen Kategorie gelten; an Seite gewisser »vorweggenommenen«, frühen romantischen Hungarismen bildete ja die stilisierte »ungarisch-polnische« Musik der Genrestücke eine besondere Gruppe. Zu diesen letzteren sei hinzugefügt, daß sie auch den Haydnschen »Turcismen« ziemlich nahe stehen; jenes, durch Terz- und Quintsprünge gekennzeichnete Motiv z. B., welches wir neulich in Mozarts Musik zu untersuchen Gelegenheit hatten,¹² und dessen Verwandtschaft bei Haydn und Mozart zuletzt von Dénes Bartha untersucht wurde,¹³ galt in den Ohren der westlichen Musikhörer des 18. Jh-s zweifellos als gemeinsamer Charakterzug der »halbwilden« orientalischen und osteuropäischen Musik. Umso beachtenswerter ist die Tatsache, daß es nur in dieser Gruppe, in der »genrehaften«, spielerischen Kategorie der Haydnschen Hungarismen, also stets »unter Anführungszeichen« zu Worte kommt, anderswo und anderswie (vielleicht ausgenommen op. 76. Nr. 3.) überhaupt nicht.

Aber auch über die Gesangsmusik muß noch etwas gesagt werden. Noch einen Sonderfall gibt es hier, die Transfiguration einer, wenn auch nicht zigeunerischen, so doch ungarischen Liedweise, obwohl mit der Bezeichnung »alla Zingarese«. Wir denken an das Menüett des Streichquartetts op. 20. No. 4., welches die humoristisch-ironische Entstellung einer populären Melodie und ihrer Vortragsweise enthält. Hinter ihr steckt

¹² Die »Exotismen« Mozarts. Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts, Praha 27—31. Mai 1956. Bericht herausg. vom Verband Tschechoslowakischer Komponisten (1958) 181—88. — Es sei hier erwähnt, daß vom »Rondo all'Ongarese« des Klaviertrios in G-Dur bereits der ungarische Musikforscher István Bartalus feststellen konnte: »so ziemlich nach ungarischem Geschmack, aber stellenweise eher türkisch« (Budapesti Hírlap 1859 VI. 22.).

¹³ Mozart et le folklore musical de l'Europe centrale. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique: Les influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart. Paris, 10—13. Octobre 1956 (1958).

eine auch heute landläufige ungarische Melodie wahrscheinlich westlichen Ursprungs, — in ihrer frühesten Abwandlung, als Studentenlied mit lateinischem Text, bereits um die Entstehungszeit des Haydn'schen Streichquartetts aufgezeichnet, später aber, im 19. Jahrhundert, in zahlreichen Volksliedsammlungen vertreten.¹⁴

Menuet alla Zingarese

a: Haydn's Fassung, b: rekonstruierte Form, c: landläufige, gesungene Form.

Es ist kaum ein Zufall, daß sich im langsamen Satz desselben Streichquartetts (*Un poco adagio, affettuoso*), welches auch sonst, motivisch in einer gewissen Beziehung zum nachfolgenden »*Allegretto alla Zingarese*« zu stehen scheint, ebenfalls ungarische Züge andeuten, wiederum solche, welche für uns durch die volkstümliche Kunstmusik des 19. Jh-s beglau-

¹⁴ S. die Anmerkung D. BARTHAS zur 230. Melodie der »Viereinhalbhundert Gesänge« (*Ötödfélszáz Énekek*) von A. Horváth von Pálóc, in der Neuausgabe des Werkes, Budapest 1953. — Bemerkenswert sind die Anklänge des »*Menuetto alla Zingarese*« an die »*Zigeunertänze*« der sog. Linusschen Handschrift um 1780 (veröffentlicht von Z. FALVY in *Zenetudományi Tanulmányok VI.* 1957, 423.) und an das *Menüett* der »*Kleinen Nachtmusik*« von Mozart (1787). — Zu Mozarts »*Turcismen*« sei hier ergänzend bemerkt, daß er sich um 1788-90, zur Zeit des österreichisch-türkischen Krieges, mit erneutem Interesse der türkischen »*Exotik*« zuwandte. So schließt er den auf die Belagerung Belgrads geschriebenen Kontertanz »*La bataille*«, K. V. 535, mit einem »*türkischen Marsch*« und läßt im Tanzstück »*Der Sieg vom Helden Koburg*« K. V. 587, eine »*türkische*« Episode erklingen; das *Menüett* K. V. 568, Nr. 11, hat ein orientalisierendes Trio, ein anderes *Menüett* (K. V. 571, Nr. 6.) wurde »*alla turca*« instrumentiert. An diese Stücke schließt sich der Schlußsatz vom Streichquartett K. V. 590, organisch an.

Two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a complex melodic line featuring many slurs and accents, and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The second system continues this style, with the treble staff showing a similar melodic pattern and the bass staff providing harmonic support.

e) Haydn op. 76. 3. I.

Three systems of musical notation for Haydn's Sonata in C major, Op. 76, No. 3, I. Each system has a treble and bass staff. The treble staff features a highly rhythmic and technically demanding melody with frequent slurs and accents. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The first system includes dynamic markings such as *fz* (forzando) and *f* (forte).

Dasselbe kann von jenen drei Anfangsthemen, die wir hier zum Schluß anführen, gesagt werden. Auch diese Themen sind nicht dazu angelegt, ganzen Sätzen einen »osteuropäischen« Charakter zu geben. Zwei von ihnen: im ersten Satz des späten Klaviertrios in G-Moll und im langsamen Satz der »Paukenwirbel-Symphonie«:

Andante

13

Andante più tosto Allegretto

14

gehören zur Familie jener punktierter Tanzrhythmen, die in ihrer Melodik den Aufstieg von der Unterdominante, über Tonika, Mollterz und irgendeine chromatische Alteration zur Quinte oder Sexte bevorzugen und einen pathetisch-repräsentativen Charakter tragen.

Das dritte Kopfthema: dasjenige des Streichquartetts in G-Dur op. 77. No. 1. (auch als Violinsonate wohlbekannt), stilisiert eine, aus der alten Cambiata entstandene typische Kadenzformel der Werbungsmusik, den sog. »ungarischen bokázó«, und läßt das sonst vollkommen klassische Wesen des Satzes ebenso unberührt, wie die vorigen:



Was nun das berühmte C-Moll Thema der »Paukenwirbel-Symphonie« anbelangt, haben wir es schon vorhin erwähnt, daß Kuhač, Hadow und andere Forscher, auf Grund jugoslawischer Volksweisen, seine kroatische Herkunft für erwiesen halten; Sándor Bertha und andere ungarische Schriftsteller dagegen reklamierten es für die ungarische Musik. Wie ich es von polnischen, serbischen, bulgarischen und türkischen Kollegen zu erfahren Gelegenheit hatte, erheben auch diese Nationen einen Anspruch auf die Melodie, und so scheint es am richtigsten, wenn wir in diesem Falle von einem Melodietypus osteuropäischer Färbung sprechen, ohne ihn an ein bestimmtes Volk binden zu wollen. Schließlich können ja alle diese Völker stolz darauf sein, daß Osteuropas reiche Melodievegetation jenen wunder-vollen Satz Joseph Haydns voll künstlerischer Reife und menschlicher Würde inspirierte.

Und nun noch einige Worte über die Haydn zugeschriebene »Zingaresen«-Folge. Wenn sich die acht, äußerst interessanten Klavierstücke, welche 1930 von O. E. *Deutsch* aus einer, in der Bibliothek der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde aufbewahrten Handschrift veröffentlicht wurden, tatsächlich identisch mit jener Tanzfolge erweisen, die der Wiener Verleger Traeg 1799 in seinem Verlagsverzeichnis unter Haydns Namen angezeigt hat, so muß gesagt werden, daß diese Stücke für uns als authentische Aufzeichnungen von Verbunkos-Stücken einen besonderen Wert haben, in ihrer Beziehung zu Haydn aber nur insofern, daß sie in seinem Besitz gewesen sein dürften, also von ihm gekannt und vielleicht benützt wurden. Sie sind auch darum von Bedeutung, weil ein Teil von ihnen zweifellos lebendige Volksmusik mitteilt, während ein anderer Teil bereits die mehr fortgeschrittene und mehr stilisierte Entwicklungsetappe der Werbungsmusik vertritt. Eines von ihnen, das erste Stück der Tanzfolge, wurde von Ervin Major in einem Heft der später erschienenen »24 Originellen Ungarischen Nationaltänze« aufgefunden, eben dort, wo Major auch die Quelle zweier Melodien des G-Dur Rondos »all' Ongarese« entdeckte. Welch eine lebendige, bis heute wirksame Volks- und Tanzmusik hier in Notenschrift gebannt wurde, bezeugt am besten ein Vergleich der besonders geglückten, lebenssprühenden No. 8. der Zingaresenfolge mit einer erst neulich aufgezeichneten, durch den Folkloristen Lajos *Kiss* veröffentlichten Werbungstanzmelodie der Székler aus der Bukowina.¹⁵



¹⁵ L. KISS: *Die Tanzmusik der Székler aus der Bukowina* (ungarisch), *Táncudományi Tanulmányok*, Budapest 1958. 75–76. — In den beiden Stücken ist nicht nur die Figuration, sondern auch das Prinzip der »ruckhaften Senkung« verwandt.



Verbunk $\text{♩} = 124$
(Violine)



Einer kurzen Erwähnung harret noch die Motivik des bis heute unveröffentlichten »Hungarischen Nationalmarsches«. Dieses Stück kann jedoch wenig Anspruch auf Interesse erheben. Es tritt nämlich so gut wie nirgends aus dem schablonehaften Rahmen der österreichischen Militärmusik um 1800 heraus. Es war die Zeit der napoleonischen Kriege (1802); es ist überhaupt fraglich, ob Haydn imstande gewesen wäre, in einem für praktischen Gebrauch bestimmten Parademarsch der österreichischen Armee Lokal- und Nationalkolorit anzubringen. In seiner Bedeutung kann der Marsch sich keineswegs mit den übrigen Hungarismen Haydns messen.

*

Ob nun etwas Allgemeines, Prinzipielles über diese so sehr disparate Literatur, über Haydns ungarische Stilproben und Versuche gesagt werden kann? Gewiß kaum mehr, als wir es in unserer Einleitung versprochen haben. Wir konnten einen kleinen Abschnitt, eine Episode der klassischen Musik, der gewaltigen europäischen Synthese an uns vorüberziehen lassen, ein Zeugnis für das vielseitige Interesse, für den alles in sich aufnehmenden Reichtum jener, auf dem Zenith ihrer Kräfte stehenden Kunst. Wir gebrauchen das Wort »Klassik« oft nur in rein formalem Sinne, ohne zu bedenken, daß der Begriff zugleich einen ungeheueren historischen Prozeß bedeutet: *die Demokratisierung der europäischen Musiksprache*. Und gerade dieser, mit Haydn einsetzende oder sogar schon kulminierende Prozeß bedurfte zugleich der nationalen Ausweitung der Musiksprache, der Einbeziehung neuer, fremder Volkselemente in den Bereich der hohen Kunst, ganz im Sinne der Herderschen Ideen. Gewiß: für den Künstler selbst bedeutet ein solcher Exkurs einstweilen kaum mehr, als die Bereicherung seiner Palette mit einem leicht-exotischen Lokalkolorit. Aber während er mit diesem Kolorit sein freies Spiel treibt, während er sich einen fremdartigen Tonfall nachzuahmen bemüht, gibt er für die ganze musikalische Welt

Kunde von einer unbekanntem, blühenden melodischen Vegetation; von einer Welt, wo die naive »goldene Zeit« der Musik noch in voller Blüte steht, wo die Musik selbst, im »barbarisch«-fruchtbaren Strom der volklichen Improvisation, noch unaufhörlich »geboren wird«, wo noch kaum ein Unterschied zwischen Invention und Interpretation besteht, wo der Ausführender noch Mitschöpfer des Werkes ist. Einst war es gewiß auch im ganzen Westen so — Haydns Tanzmusik bezeugt es ja *selbst* für das österreichisch-süd-deutsche Volksgut —, doch fiel es notwendigerweise am Ende des 18. Jh.-s schon halb der Vergessenheit anheim, während Haydn hier, im ungebildet-naiven Osteuropa, sich und seine Kunst noch in jenem verjüngenden Strom unerschlossener Volkskulturen, in der unverbrauchten Musikalität »neuer« Völker versenken und erneuern kann. Selbstverständlich wird eine solche Begegnung nur dann und dort wirklich fruchtbar, wo sie — jenseits aller Stilproben und Exkurse — im tiefsten Wesen des Künstlers eine verwandte, elementar-ungezügelte, dem Volk verwandte, alte und zugleich neue Stimme wach und frei werden läßt. (Wie im Falle von Brahms, hundert Jahre später.) — Soviel über die Bedeutung solcher Begegnungen für den rezeptiven und neuschaffenden Künstler. Was hat sie aber für uns Ungarn zu sagen, die wir in einem seltenen, großartigen Augenblick endlich auch der Welt zu geben und nicht nur von ihr zu empfangen vermochten? Zweifellos bedeuten diese Werke auch für uns eine Botschaft. Sie bringen uns von unserem in Entstehung begriffenen Nationalstil Kunde, aus einer Zeit, aus welcher wir gerade für diese Entstehung, für dieses Aufblühen sehr spärliche und mangelhafte Dokumente besitzen. Es ist wohl kaum ein Zufall, daß wir in Haydns Hungarismen verschiedene Kategorien zu erkennen vermochten; diese Kategorien können für uns die Etappen jener großen Umwälzung, jenes für uns unbekannt gebliebenen Entwicklungsweges vertreten, und sind eben deshalb von so großer Bedeutung, weil sie von einem großen und feinhörigen Künstler belauscht, mit historischer Treue festgehalten und in seiner farbenreichen Kunst kongenial heraufbeschwört wurden. Jenes alte Ungarnland, dessen Leben der Meister Joseph Haydn drei Jahrzehnte hindurch teilte: das Land der festlich beleuchteten Residenzen und der im Dunklen schlafenden Dörfer, war eine fast vegetative, halbbewußte, sich schwer besinnende Welt. In seinem allmählichen Erwachen jedoch erkannte es im fremden Gast den großen Verbündeten und fühlte eine Regung der Dankbarkeit dem brüderlichen Geiste gegenüber. Ja mehr als Dankbarkeit: die Gewißheit jenes Zusammengehörens, welches den wahren Genius mit dem Volke zu jeder Zeit und über jegliche Schranken hinweg zusammenführt und vereint.

DER EINFLUSS HAYDNS AUF DIE RUMÄNISCHEN KOMPONISTEN DES 19. JAHRHUNDERTS

In den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts fanden in den beiden rumänischen Fürstentümern, Moldau und Walachei, tiefwirkende politische und ökonomische Veränderungen statt, die den schnellen Aufstieg einer bürgerlichen Gesellschaftsschicht ermöglichten und dadurch auch die Bedingungen zum Entstehen einer bürgerlichen Kultur schufen.

Die herrschende Klasse der feudalen Großgrundbesitzer — Bojaren — nahm während der Regierung der von der ottomanischen Pforte eingesetzten griechischen Fürsten, türkische und griechische Lebensformen an und pflegte neugriechische Literatur und türkische Musik; die Chroniken des 18. Jahrhunderts haben die Namen einiger rumänischen Bojaren aufgezeichnet, die nicht nur die Kemane (türkisches Saiteninstrument, gitarrenförmig) ausgezeichnet handhabten, sondern auch in türkischem Stil gehaltene Liebeslieder (pestref) komponierten. Aus diesem Grunde konnte diese auf die breiten Schichten fremd wirkende Musik — die in ihrer Einstimmigkeit auch sonst keine Bereicherung gegenüber der rumänischen, zu dieser Zeit auch noch nur einstimmigen städtischen Volksmusik bedeutete, — nicht als Ausgangspunkt für die Entwicklung einer rumänischen Kunstmusik dienen.

Als nach der Erleichterung des politischen und ökonomischen Druckes seitens des ottomanischen Reiches die beiden Fürstentümer über eine größere Bewegungsfreiheit verfügten und stärkere Handelsbeziehungen mit den übrigen europäischen Ländern pflegten, wurde auch der kulturelle Einfluß des Westens bedeutender. Im Jahre 1818 kam nach Bukarest — als erste dieser Art in Rumänien — die vorher in Siebenbürgen gastierende Operntruppe des Wiener Unternehmers Gerger, die einige Jahre regelmäßig Opernstagionis unterhielt. Es folgten nachher auch andere Wiener und italienische Operntruppen, die in Bukarest und Jassy, den Hauptstädten der beiden Fürstentümer, fast bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts eine Art von Monopol der Operaufführungen besaßen. Das Repertoire war das zur Zeit übliche; neben italienischen Werken wurden auch einige Opern von Mozart und mehrere Wiener Singspiele aufgeführt. Durch diese Operaufführungen und durch die von den Militär- und Zigeunerkapellen verbreiteten Opernpotpourris, konnten weite Schichten der Stadtbevölkerung die Bekanntschaft mit der fremden Kunst machen, welche das Bedürfnis für eine entwickeltere Musik erweckte, als diejenige der monodischen Volksmusik.

Diesem Bedürfnis entsprach das Wirken der aus Österreich-Ungarn stammenden Komponisten: Helene Tayber, Alexander Flechtenmacher und Johann Andreas Wachmann, deren kompositorische Tätigkeit den Beginn rumänischer Kunstmusik bedeutet.

Der materielle Erfolg der fremden Opernunternehmungen spornte nämlich auch Rumänen an, Theatertruppen zu gründen, da aber diese mit den einheimischen Kräften die Opernaufführungen der Fremden nicht konkurrieren konnten, verlegten sie sich auf die leichter zugängliche Gattung des Singspiels und der Operette, deren Zugkraft noch durch die politische Aktualität der Textbücher erhöht wurde. Das rumänische Publikum wollte aber in der Musik dieser Theaterstücke seine eigene Sprache zu hören bekommen, und da die ersten schüchternen Versuche dieser Art einen großen Erfolg hatten, wurden die drei oben genannten Komponisten zu einer Vertiefung des rumänischen volksmusikalischen Elementes aufgemuntert.

Den Anfang dieser nationalen Richtung bedeuten die Begleitmusik und Einlagen der Helene Tayber, die sie zu den Theaterstücken ihres Mannes komponierte.¹

Helene Tayber konnte sich, wie schon erwähnt, auf keine rumänische Tradition stützen, deshalb nahm sie sich als Muster das Wiener Singspiel, das ihr nach Abstammung und musikalischer Bildung am nächsten stand. Ihr Bestreben — durch die Verbindung von rumänischen volksmusikalischen Elementen mit westeuropäischer harmonischer Denkungsart einen nationalen Stil zu schaffen — wurde von den bedeutend begabteren und auch technisch fähigeren Nachfolgern A. Flechtenmacher² und J. A. Wachmann,³ weitergeführt.

Wenngleich die genannten Komponisten in der Verwirklichung eines autochtonen Singspielstils sich mehr oder weniger auf die Singspielliteratur der Zeit stützen konnten (es scheint, daß die diesbezüglichen Werke des in Siebenbürgen an der bischöflichen Residenz zu Großwardein wirkenden Dittersdorf, hauptsächlich dem aus Budapest eingewanderten Wachmann nicht unbekannt waren), so war doch das Beispiel Haydns ausschlag-

¹ Die aus Wien stammende Helene Tayber war Tochter des dortigen Klavierfabrikanten Tayber, und kam als Erzieherin der Kinder des Fürsten Sturza nach Jassy; später heiratete sie einen fortschrittlich gesinnten und schriftstellerisch tätigen Bojaren namens George Asachi und komponierte zu den Theaterstücken ihres Mannes die Begleitmusik.

² Alexander Flechtenmacher (1823—1898) war der in Jassy geborene Sohn des aus Wien eingewanderten Juristen namens Christian Flechtenmacher, der für den Moldauer Fürsten Calimachi das österreichische Zivilrecht ins Rumänische übersetzte. A. Flechtenmacher studierte bei K. Böhm in Wien Geige und theoretische Fächer der Musik.

³ Der dritte aus der Fremde stammende Komponist, der in seiner Wahlheimat — die Hauptstadt des Fürstentums der Walachei, Bukarest — dieselben großen Verdienste in der Entwicklung der rumänischen Kunstmusik hat, ist der aus Budapest stammende, 1830 in die Walachei ausgewanderte Deutsch-Ungar Johannes Andreas Wachmann. In seinen Theaternusiken ahmt er anfangs dasselbe Wiener Singspiel nach, wie seine Moldauer Kollegen, nur daß er in seinen viel später komponierten Werken den Eigentümlichkeiten rumänischer Volksmusik einen größeren Spielraum läßt. In den zwischen den Jahren 1830 und 1840 geschriebenen Werken ist der Einfluß Haydnscher Musik unverkennbar.

gebend, dessen ungarische, zigeunerische und slawische Melodien verarbeitende Werke als Muster dienten.

Das Muster Haydnscher Musik bekundet sich nicht nur im harmonischen Satze, in der Art wie die auf andere harmonische Funktionen aufgebauten (städtischen) Volksmelodien in die klassische Kadenz eingepreßt wurden, sondern auch in der Haydns Stil nahestehenden Schlichtheit der musikalischen Ausdrucksweise überhaupt, die mit dem Stil der von dem damaligen rumänischen Publikum so sehr beliebten italienischen Opern auf das auffallendste kontrastiert.

Die rumänische städtische Volksmusik jener Zeit ist reich an Melismatik. Die ersten Repräsentanten der rumänischen Kunstmusik schalteten in ihren Werken diese reiche Verzierung aus und behielten nur die Hauptstützpunkte des melodischen Gerüsts. Der »rumänische« Charakter ihrer Musik beschränkt sich eigentlich nur auf das häufige Benützen einiger der Volksmusik entlehnten stereotypen melodischen Wendungen. Im Falle Wachmanns ist diese Art der Stilisierung in Melodik und Gebrauch des einfachsten harmonischen Satzes um so auffallender, weil er in seinen im Jahre 1851 erschienenen vier Heften »Wallachische Lieder und Tänze« von jeder Stilisierung absieht, in der Wiedergabe des Originals Genauigkeit erstrebt und auch in der Harmonik teilweise zu anderen Ergebnissen kommt, wie in seinen eigenen Werken.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entstehen auch andere Zweige der rumänischen Kunstmusik. Neben einer reichen Chormusik entwickelt sich auch eine symphonische und Kammermusik. Trotz des immer stärker werdenden Einflusses der Musik des 19. Jahrhunderts, der deutschen Romantik und der Musik der russischen und tschechischen nationalen Schulen⁴, deren Beispiel die rumänischen Komponisten noch mehr zur Schaffung einer selbstständigen nationalen Musiksprache anspornen, verleugnen einige der für die rumänische Musik wichtigen Komponisten dieser Zeit — wie Eduard Caudella, George Stephănescu und Constantin Dimitrescu — nicht das klassische Wiener Ideal, und trachten auf einer künstlerisch höher stehenden Art wie zur Zeit der Vorgänger, eine aus der rumänischen Volksmusik abgeleitete Melodik mit der Harmonik und Formbildung der Wiener Klassiker nahestehenden Art zu vereinen. Auch in diesem Falle war Haydn als Muster ausschlaggebend; eine Kompromißlösung solcher Art aber, nämlich süd-osteuropäische volksmusikalische Elemente mit klassischer Harmonik zu vermählen, führte notwendigerweise auch in einer technisch reiferen Art zum selben problematischen künstlerischen Resultat, wie bei den Vorgängern. Was nämlich bei Haydn ein Sonderfall war, die gelegentliche — dem harmonischen Grundstil nicht widerstrebende — Anwendung von »Hungarismen« und slawisch anklingender Melodik, wurde in den Werken einiger rumänischer Komponisten, in der Benützung einheimischen, dieser Art von Harmonik widerstrebenden Volksliedmaterials, *führendes Prinzip*. Man muß trotzdem zugeben, daß wenigstens teil-

⁴ Im Jahre 1880 wurde in Bukarest das erste ständige Symphonieorchester gegründet, das regelmäßig Konzerte veranstaltete, deren Programme die Entwicklung der europäischen Musik des 19. Jahrhunderts ziemlich treu widerspiegeln.

weise, auch diesen Komponisten manch glücklicher Wurf gelungen ist. So hat zum Beispiel die im Jahre 1871 von Stephănescu, in Anlehnung an die Wiener Klassiker, hauptsächlich Haydn, geschriebene Symphonie (besonders das Scherzo) seine Frische bewahrt, und so haben auch manche Teile der 5 Streichquartette Constantin Dimitrescus — bei denen die Anlehnung ihres Schöpfers auch an Haydn'sche Muster unverkennbar ist — noch einen gewissen Reiz; hingegen sind die zwei Violinkonzerte Caudellas, die in ihren Rondo-Finalen — das erste eine »Hongarese«, das zweite eine »Zingarese« — »à la manière de Haydn« Melodien bearbeiten, völlig verblaßt. Was nämlich schon am Anfang der Entwicklung der rumänischen Kunstmusik eine fragwürdige, historisch aber eine vielleicht unvermeidliche Lösung war, konnte um so weniger gegen Ende des 19. Jahrhunderts gültig sein.

Das Anlehnen der süd-osteuropäischen Schulen des 19. Jahrhunderts an die Wiener Klassik, war für die Entwicklung einer, den Geist dieser Nationen widerspiegelnden eigenen Musiksprache wenig förderlich; sie spielte trotzdem eine nicht zu unterschätzende erzieherische Rolle, indem sie den Komponisten dieser Schulen als ein, wenn auch unerreichbares, so doch als erstrebenswertes künstlerisches Ideal vorschwebte.

SCHLUSSWORT

Unsere hochverehrten Gäste!

Wir sind an das Ende der ersten musikwissenschaftlichen Konferenz der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gelangt. Unsere Zusammenkünfte haben die gegenseitige Verständigung verschiedener Völker gefördert. Wir haben Gelegenheit gehabt, uns durch das Wissen und Können der Referenten zu bereichern.

Im Mittelpunkt unserer Konferenz stand das Schaffen Joseph Haydns, des österreichischen Komponisten, der einen beträchtlichen Teil seines Lebens in Ungarn verbrachte. Da er im Dienste der Fürsten Esterházy stand, hatte er kaum irgendwelche Berührung mit dem Volke unseres Landes. Doch wie Professor Szabolcsi in dem heutigen letzten Vortrag sehr anschaulich dargestellt hat, gelangte Haydn, trotz seines Dienstes im fürstlichen Hause, doch in Berührung mit der ungarischen Musik seiner Zeit.

Der heutige Vortrag von Professor Szabolcsi vereinigt zwei wichtige Zweige der musikwissenschaftlichen Arbeit. Diese sind einerseits die Quellenforschung, indem die ungarischen Elemente in Haydns Musik nachgewiesen werden, andererseits eine Stilforschung, indem der Einbau dieser Elemente in Haydns persönlichen Musikstil dargestellt wurde.

Obwohl das Meiste des Haydnschen Schaffens heute zum Gemeingut der musikalischen Welt gehört, trotzdem sind noch immer Quellen- und Stilforschungen notwendig.

Unsere Konferenz hat auf dem Gebiete dieser Quellenforschungen wichtige Resultate zu verzeichnen. Mr. Landon berichtete uns von seinen Forschungen in der Tschechoslowakei, M. de Nys machte uns mit der Problematik eines Fundes in Würzburg bekannt, und der Vortrag von Professor Geiringer wurde hauptsächlich auf Quellen aus Eisenstadt gegründet. Professor Ernst Fritz Schmid machte uns mit seiner belangreichen Vergleichsarbeit bezüglich der verzierten Gesangsstimme einer Arie aus Haydns Tobias-Oratorium bekannt.

Die durch unseren Kollegen Dénes Bartha geleitete Quellenforschung ergab bei der archivalischen Untersuchung der aus der ehemalig Fürst Esterházy'schen Notensammlung stammenden Handschriften Haydnscher Werke neue und ganz überraschende Ergebnisse. Einerseits steht dadurch Haydns Tätigkeit als Opernkomponist und Operndirigent in einem völlig

neuen Lichte vor uns; andererseits wurde die Notenschrift achtzehn verschiedener Kopisten und die Wasserzeichen des von Haydn und von seinen Kopisten verwendeten Notenpapiere festgestellt. Somit ist der Schlüssel zur Entscheidung der Echtheit vieler handschriftlich überlieferten und Haydn zugeschriebenen Kompositionen in die Hand gegeben. Die Ergebnisse dieser Forschungen müssen sowohl von der einheimischen wie auch von der ausländischen Haydn-Forschung als grundlegend beachtet werden. Wir hoffen, daß diese Ergebnisse durch die Ungarische Akademie der Wissenschaften ebenso zur Veröffentlichung gelangen, wie der soeben erschienene Katalog der hiesigen Haydn-Manuskripte.

Bezüglich der stilistischen Zusammenhänge der Musik Haydns brachte der Vortrag von Professor Siegmund-Schultze eine interessante Vergleichung der Kompositionsart von Haydn und Mozart an Hand der Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette des um vierundzwanzig Jahre jüngeren Komponisten. Die vergleichende Arbeit von Professor Siegmund-Schultze wies nicht nur auf die gemeinsamen Züge, sondern auch auf die unterscheidenden Merkmale des Stiles beider Meister hin. Mozarts Musik ist dramatischer, diejenige Haydns liedmäßiger.

Sollte es wahr sein, was der Franzose sagt: »Le style c'est l'homme«, so gehört die eindrucksvolle und geistreiche Analyse der charakterologischen Merkmale Haydns und Mozarts durch Professor Anton Molnár mit Recht ebenfalls ins Gebiet der Stilforschung. Das Referat von Professor Fellerer gab ein festes und großzügiges Bild von den Messenkompositionen Haydns.

Bisher wurde das Menuett allgemein für den einzigen Satz tänzerischen Charakters in der klassischen Sinfonie- und Serenadenliteratur gehalten. Professor Bessler wies in seinem aufschlußreichen Referat auf die Zusammenhänge hin, die zwischen dem Kontratanz-Typus und gewissen Schlußsatz-Typen der klassischen Wiener Sinfonik besteht. Diese Erkenntnis trägt einerseits zur Erklärung der bekannten Unterschiede bezüglich der Ausmaßen der Formeinheiten (hauptsächlich der Periodenbildung) in Haydns Musik bei, andererseits sollte es einer richtigeren Tempobestimmung der Schlußsätze seiner Sinfonien dienlich sein.

Sowohl die Vergleichsarbeit unseres Kollegen Poštolka bezüglich der Sinfonien Haydns und Koželuhs, wie auch das eindrucksvolle Referat von Professor Paul Mies über die Kanons von Joseph Haydn ergaben neue Züge zum Gesamtbild von seinem Stile. Der Vortrag des Kollegen Sychra über Beethovens Skizzen zu seiner Neunten Sinfonie schnitt sowohl quellenkundliche als auch stilkundliche Probleme an.

Neben diesen neuen und beachtenswerten Ergebnissen der Quellen- und Stilforschung galt unser Interesse auch jenen Referaten, in denen von der Pflege des Haydn'schen Schaffens die Rede war. Es steht fest, was Professor Zoltán Kodály in seiner Eröffnungsrede aussprach: Haydns Musik hat den Weg nicht nur zum Herzen seines Volkes, sondern zu allen Völkern gefunden. So machte uns M. Lesure mit dem frühen Haydn-Kultus in Frankreich, Professorin Liwanowa mit demselben in Rußland bekannt. Kollege Hořejš warf das Problem einer zeitgemäßen Wertung der Musik Haydns auf. Kollege Kremljew hingegen gab eine übersichtliche Zusammen-

fassung von der Beurteilung Haydnscher Musik in Rußland bis einschließlich der Ästhetik unserer Tage. Ein frühes Produkt der Haydn-Literatur, nämlich die Biographie von Dies wurde durch den Kollegen Seeger zeitgemäß beleuchtet. Schließlich hörten wir heute vom Kollegen Vancea, wie die Anfänge der rumänischen Kunstmusik ebenfalls mit der dortigen Pflege Haydnscher Musik verbunden waren.

Unser aufrichtiger Dank gebührt allen denen, die die neuen Ergebnisse ihrer musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit gerade in unserer Haydn-Konferenz veröffentlicht haben. Wir danken auch herzlich jenen Kollegen, die in der Leitung unserer Sitzungen beteiligt waren und hierdurch sich willig gezeigt haben zu einer freundlichen internationalen wissenschaftlichen Zusammenarbeit.

Die grundlegende Erkenntnis unserer Konferenz hat meines Erachtens am treffendsten M. de Nys in seiner spontanen Äußerung ausgedrückt, indem er sagte, daß die Forschungsarbeit nicht so sehr der Musikwissenschaft zuliebe, sondern um der Musik selbst willen fortzusetzen wäre. In der Tat sollte man die musikwissenschaftliche Arbeit stets im Zeichen der Förderung der Musikpflege unserer Zeit betreiben. So wird die Einheit von Theorie und Praxis auf dem Gebiet der Musik angestrebt.

Daß die Musik Haydns in dieser Beziehung von hervorragender Bedeutung ist, darauf möchte ich jetzt abschliessend mit den Worten von Professor Paul Mies hinweisen, daß nämlich das Lehrhafte und das Beispielhafte mit zum Grundcharakter dieser Musik gehört. Haydn darf mit Recht zu den großen Lehrmeistern der Menschheit gezählt werden. Auch in diesem Sinne ist Haydns Schaffen eine klassische Kunst.

WORTE ZUM ABSCHIED

Als einer der Gäste möchte ich um Erlaubnis bitten, für diese schönen Tage einige Worte des Dankes aussprechen zu dürfen. Ich kann nicht sagen, daß ich im Namen aller eingeladenen Gäste spreche, denn ich habe kein Mandat dafür, aber ich glaube, daß ich alle hinter mir habe, wenn ich meinen Dank ausspreche.

Zuerst möchte ich der Ungarischen Akademie der Wissenschaften dafür danken, daß sie die Initiative zu dieser Konferenz ergriffen hat. Für uns Haydnforscher ist sie *die* groß angelegte Haydn-Ehrung des Jahres 1959 geworden. Und wir danken dem Haydn-Komitee, mit den Professoren Szabolcsi und Bartha und ihren guten Helfern, für die so gelungene Organisation der Konferenz. Ich glaube, wir sind alle mit großen Erwartungen hingekommen, und wir sind nicht enttäuscht worden!

Für mich, wie für andere der Gäste, war es das erste Wiedersehen von Budapest seit den 1930-er Jahren. Ich gestehe, daß ich etwas Angst hatte, ich würde die schöne Stadt, die ich gekannt habe, allzu verändert wiedersehen. Es hat sich gewiß in dem äußeren Bild von Budapest vieles geändert, aber das Wesen, die Seele dieser Stadt meine ich wiedergefunden zu haben. Und da möchte ich auf etwas besonderes hinweisen, was mir früher, und auch diesmal aufgefallen ist: auf die nie versagende Hilfsbereitschaft gegenüber Fremden. Wie oft ist es mir schon damals passiert, daß ich mit der Sprache zu kurz kam, und wie oft hat sich sofort jemand gefunden, der bereit war, Hilfe zu leisten. Und diese Hilfsbereitschaft scheint nicht müde geworden zu sein. Dabei gedenken wir nicht zuletzt auch unserer freundlichen Dolmetscher und praktischen Helfer.

Im Laufe der Konferenz sind uns viele wertvolle Beiträge zu den verschiedensten Fragen der Haydnforschung vorgelegt worden. Ästhetische, biographische, aufführungstechnische Fragen, sowie Fragen der Haydnpflege in verschiedenen Ländern, Fragen der Stilkritik, Echtheitsfragen und nicht zuletzt Fragen der Quellenforschung sind zur Sprache gekommen. Ich möchte mir erlauben, hier nur auf zwei Vorträge hinzuweisen, die von verschiedenen Ausgangspunkten aus in die Probleme der Haydnforschung tief gebohrt haben: den eindrucksvollen Vortrag Prof. Szabolcsi, den wir eben gehört haben, und die fesselnde Darstellung von Prof. Bartha, die uns über die bedeutungsvollen, von ihm und Herrn Somfai durchgeführten Untersuchungen berichtete.

Wenn auch die Referate den Schwerpunkt der Konferenz gebildet haben, so wäre es keine wirkliche Haydn-Feier geworden, wenn nicht auch Haydns Werke zum Klingen gebracht worden wären. Eine ganze Reihe schöner Musikaufführungen ist uns dargeboten worden. Auch hier möchte ich bloß zwei erwähnen, die als Gegenpole stehen können: das sehr fein zusammengestellte und musizierte Kammermusikkonzert als Vertreter des intimen Musizierens, und die schöne Aufführung der »Jahreszeiten« in Eszterháza, die uns Haydns Vereinigung von großer Kunst und großer Volkstümlichkeit in einer Aufführung im großen Stil anschaulich vorführte.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich sage, daß für uns alle der Sonntagsausflug nach Fertőd-Eszterháza den Höhepunkt dieser Tage wurde. Unvergeßlich bleibt der gewaltige Eindruck dieses schönen Schlosses, das nicht nur rein ästhetisch auf uns wirken mußte, sondern wo wir das Gefühl hatten, Haydn näher zu kommen, als es an irgendeinem anderen Ort möglich ist. Ich gestehe es gerne, daß ich Herzklopfen bekam, als wir uns dem Schloß näherten, und daß ich in den schönen Räumen im Schloß fast wie in einem Fieber herumgewandert bin.

Es ist von der Möglichkeit gesprochen worden, an diesem Ort in Zukunft Musikwochen zu organisieren. Es wäre wunderbar, wenn dies zu Stande kommen könnte, und ich wünsche den ungarischen Kollegen Glück zu einer Realisierung dieses schönen Gedankens.

Darf ich abschließend für alle Freundlichkeit gegen uns, für großzügige Gastfreundschaft, und für unvergeßliche Erlebnisse nochmals danken. Der Sinn einer Konferenz dieser Art erschöpft sich ja nicht in fachlichen und künstlerischen Eindrücken, sondern jede solche Konferenz hat nicht zuletzt die Aufgabe, die Vertreter der verschiedenen Länder einander näher zu bringen, Gegensätze zu überbrücken, gegenseitiges Vertrauen aufzubauen. Das ist in dieser Konferenz in der schönsten Weise gelungen. Und dafür möchte ich unseren ungarischen Kollegen und Freunden ganz besonders danken.

Für die Ausgabe verantwortlich
GYÖRGY BERNÁT
Direktor
des Verlages der Ungarischen Akademie der Wissenschaften

✕

Verantwortlicher Redakteur
HENRIK HORVÁTH

✕

Technischer Redakteur
ANTAL FÜLÖP

✕

Umfang 16·45 (A/5) Papierbogen

✕

Druckerei der Ungarischen Akademie der Wissenschaften
GYÖRGY BERNÁT

✕

Printed in Hungary

