

Zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 29. Februar/1. März 2020:

1. JOSEPH HAYDN (Text: Baron GOTTFRIED BERNHARD VAN SWIETEN): ***Die Jahreszeiten***. Oratorium für Soli (Sopran, Tenor, Bass), Chor und Orchester (uraufgeführt am 24. April 1801) Hob XXI:3
2. ANTONIO VIVALDI (1678-1741): ***Le quattro stagioni***. Aus *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1725) 12 Concerti op. 8:
 - Nr. 1 *La Primavera* in E-Dur RV 269 (Allegro – Largo - Allegro)
 - Nr. 2 *L'Estate* in g-moll RV 315 (Allegro non molto – Adagio – Presto)
 - Nr. 3 *L'Autunno* in F-Dur RV 293 (Allegro – Adagio molto – Allegro)
 - Nr. 4 *L'Inverno* in f-moll RV 297 (Allegro non molto – Largo – Allegro)

Überblick

Bst. Ziff.	Inhalt	Rz.	S.
A	Einleitung: Der Jahreskreis in der Musik	1-3	2
B	Entwicklung der Musik zwischen 1600 und 1800: Entscheidende Neuerungen	4-8	2-4
C	ANTONIO VIVALDI der Komponist	9-34	4-
I	Lebensabriss	9-30	4-12
II	VIVALDIS Wirkungsfeld: Venedig	31-34	12-14
D	ANTONIO VIVALDI: <i>Die vier Jahreszeiten</i>	35-44	14-18
E	Einfluss ANTONIO VIVALDIS auch auf JOSEPH HAYDN	45-56	18-21
F	JOSEPH HAYDN der Komponist	57-99	21-35
I	„Papa HAYDN“ – „harmlos idyllisch“?	57-58	21-22
II	HAYDNS Herkunft, Kindheit und Jugend: Der Autodidakt	59-64	22-24
III	Erste Anstellung, erster Fehltritt, erster Neid. Symphonische Experimente	65-70	24-26
IV	HAYDN als Kapellmeister der Fürsten von Esterházy. Phase 1: Konventionelle Opern, symphonische Experimente und Suche nach der zwingenden Sonatenform	71-72	26-27
V	Phase 2: Erste Reform des Streichquartetts, neue symphonische Experimente, erste Exkurse in die Kirchenmusik und HAYDNS Beitrag zur Opernreform	73-76	27-29
VI	Phase 3: HAYDN gewinnt von Esterháza aus Spielraum in der Ferne für seine Experimentierlust	77-79	29-30
VII	Phase 4: Rückgewinn des physischen Freiraums: HAYDNS Altersblüte in Symphonik und Kammermusik	80-87	30-33
VIII	Zurück zuhause – endlich frei: HAYDNS Altersernte in der Kirchenmusik	88-95	33-34
IX	Erschöpfung und Finale	96-99	35
G	JOSEPH HAYDN: <i>Die Jahreszeiten</i>	100-147	36-48
I	HAYDNS abschätziges Urteil über sein weltliches Oratorium	100-102	36
II	Zunehmend belastete Zusammenarbeit zwischen Baron VAN SWIETEN und HAYDN	103-107	36-38
III	Auswirkungen politischer Wirren Europas auf HAYDNS Lebensgestaltung	108-111	38-39
IV	HAYDNS Schwierigkeiten mit Libretto und Partitur	111-122	39-42
V	Das Libretto: Inhalt, Herkunft, Überlieferungsgeschichte	123	42
VI	Die Jahreszeiten – Stiefkind HAYDNS unter seinen Oratorien?	124-130	43-44
VII	Grenzen von HAYDNS Absichten	131-136	44-46
VIII	Langzeitwirkungen der Altersoratorien HAYDNS	137-138	46-47
IX	Erste Aufführungen der <i>Jahreszeiten</i>	139-141	47
X	Aufnahme der <i>Jahreszeiten</i> durch die Kritik	142-147	48
H	Literatur	-	49-51

A Einleitung: Der Jahreskreis in der Musik

1 Der Singkreis Wohlen schickt sich an, ein Werk zu singen, das nach seines Schöpfers Urteil nie hätte geschrieben werden sollen ... Wer erarbeitet denn schon während Jahren ein Meisterwerk und sagt später davon, er hätte dieses nie schreiben sollen? FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809). Nachdem der Singkreis im Frühling 1995 unter CHRISTOPH WYSSERS Stabführung HAYDNS dritte grosse Messe (die 1798 komponierte *Missa in angustiis* = *Nelson-Messe* Hob. XXII:11), im Sommer 2007 unter PATRICK RYFS Leitung HAYDNS zweitletztes grösseres vollendetes Werk (die im Sommer 1801 entstandene *Schöpfungsmesse* Hob XXII:13)¹ und unter DIETER WAGNERS Dirigat 2009 HAYDNS frühes *Stabat mater* von 1769 (Hob XXa:1)² gesungen hatte, steht mit dem 1798-1801 geschaffenen Oratorium *Die Jahreszeiten* (Hob XXI:3) jetzt HAYDNS drittletztes grosses Werk zur Aufführung bevor.

2 Dazu erklingen aus ANTONIO VIVALDIS (1678-1741) *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8 von 1725 jene vier (ersten) der zwölf Concerti, die den Namen *Le quattro stagioni* tragen. Anders als der Begriff «Programm Musik» im Sinne der Romantik des 19. Jahrhunderts umschreibt VIVALDI in den *Vier Jahreszeiten* jedoch keine zusammenhängende Handlung. Die *Vier Jahreszeiten* sind jedoch die einzigen Konzerte, die VIVALDI so mit Worten «erklärt» hat, obwohl er insgesamt an die drei Dutzend Konzerte zur Beschreibung aussermusikalischer Bilder (beispielsweise Vogelgesang, Meeressturm oder Nacht) oder Gemüthaltungen komponiert hat. VIVALDIS *Quattro stagioni* sind Programm Musik im Sinne musikalischer Darstellung dessen, was ANTONIO VIVALDI in den begleitenden Sonetten umschrieben hat.³

3 Nicht zur Aufführung gelangen drei weitere Zyklen, in denen zwei Tondichter und eine Komponistin den Jahreskreis vertonten: Sowohl FANNY HENSEL MENDELSSOHN (1805-1847, *Das Jahr* H. 385 [1841]) als auch PETER ILLITSCH TSCHAIKOWSKI (1840-1893, *Les Saisons*. 12 morceaux caractéristiques op. 37^{bis} [1875/1876]) komponierten später einen Jahreszyklus für Klavier und unterteilten ihn nach Monaten. Andererseits knüpfte ASTOR PANTALEÓN PIAZZOLLA (1921-1992) im Konzert *Las Cuatro Estaciones porteñas* (1965-1970) für seine Tango-Version des musikalischen Themas direkt bei VIVALDIS *Quattro stagioni* an. HUGO DISTLER (1908-1942) hat 1933 zwar ein Werk mit ähnlicher Bezeichnung komponiert: *Der Jahreskreis* op. 5; doch besteht diese Komposition aus 52 zwei- und dreistimmigen Choral- und Schriftwortmotetten.

B Entwicklung der Musik zwischen 1600 und 1800: Entscheidende Neuerungen

4 Während im päpstlichen Rom vorwiegend das gravitatisch-prunkvolle *Concerto grosso* gepflegt wurde, entstand in Venedig zwischen 1700 und 1750 das luftig wirkende Solokonzert. Die Verminderung des Konzertes für mehrere Solisten und Orchester oder aber für zwei einander gegenüberstehende Orchester (dem *Concertino* genannten kleineren und dem *Ripieno* heissenden grösseren, die zuweilen zum *Tutti* zusammenfanden)⁴ auf ein bis drei Soloinstrumente mit Orchester liess die Musik viel schwereloser wirken. Dieser Effekt wurde nachhaltig verstärkt durch einen neuen Aufbau und eine neue Form des Konzertes.⁵ Die ersten entsprechenden Versuche in der Lagunenstadt stammen von TOMMASO ALBINONI.⁶

¹ Dazu WILI, *Schöpfungsmesse*.

² Dazu WILI, *Stabat mater*.

³ FEIL, 264f.

⁴ WERSIN, 111f.

⁵ Vgl. NESTLER, 234.

⁶ Keineswegs von ALBINONI stammt jedoch das beliebte *Adagio in g-moll* mit der über eine kleine Sext abwärts führenden Melodie, das eine 1958 komponierte Fälschung des ALBINONI-Biographen REMO

5 Um 1600 hatten durch das fortgeschrittene *Handwerk* der Kunst der monodische akkordische Satz die Mehrstimmigkeit und die Instrumentalmusik die Vokalmusik abzulösen begonnen. Dieser Stilumbruch (Wandel des Satzes) sollte ein Jahrhundert später durch einen *ideengesteuerten* Formwandlungsprozess ergänzt werden:

6 Was der in *Neapel* wirkende PIETRO ALESSANDRO GASPARE SCARLATTI (1660-1725) bei seinen weit über 100 Opern eingeführt hatte – die *Dreiteilung* der *Sinfonia* genannten Opernouvertüre – wurde in *Venedig* für das Solokonzert übernommen und löste die zyklische Viersätzigkeit (Langsam – Schnell – Langsam – Schnell) des *römischen Concerto grosso* ab. Diese Reduktion auf *drei* Sätze wurde für das Solokonzert über Jahrhunderte hinweg völlig stilbildend. Derweil die musikalischen Hauptformen (Kirchensonate, Kammeronate, Tanzsätze der Suite, Rezitativ und Arie, zuweilen auch die Arie selbst) des 17. Jahrhunderts zweiteilig waren und die dreiteiligen Formen (Ouvvertüre in der früheren Bedeutung, Fuge) keine Wiederholung des ersten Teils kannten, wurden die Formen an der Wende zum 18. Jahrhundert (Sonatensatz, Menuett und Scherzo, Da-capo-Arie, Liedformen) generell *dreiteilig*⁷ und neigten zur Abrundung in Form der Wiederholung des ersten Teils.⁸ Den Durchbruch verschaffte der Dreisätzigkeit des Solokonzertes ANTONIO VIVALDI. Dies ist kein Zufall: VIVALDI komponierte in seinen letzten drei Lebensjahrzehnten Opern und Konzerte derart konsequent gleichzeitig, dass die spezifisch auf Kontrast und Dramatik hin angelegten dreiteiligen Opernformen (*Sinfonia*, *Da capo-Arie*) auch sein Experimentieren mit kontrastierender Zuspitzung in der Konzertform prägen mussten.⁹ Unabhängig davon, dass der erste keine, der zweite nahezu gleich viele Opern wie VIVALDI schrieb: JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) in seinen sechs *Brandenburgischen Konzerten* BWV 1046-1051, seinen *Violinkonzerten* BWV 1041-1043 und seiner eigenen Erfindung, den *Cembalokonzerten* BWV 1052-1065 und GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) in seinen *Orgelkonzerten* HWV 289-300 und 304-311 sowie seinen *Oboekonzerten* HWV 287, 301 und 302 liessen sich von dieser neuen Form völlig überzeugen. Offensichtlich erschien die zyklische Dreisätzigkeit ohne eine Wiederholung in Verbindung mit der Wiederkehr des *Tutti*themas (dem *Ritornell*-Abschnitt) innerhalb eines Satzes als wohlklingend.

7 HAYDN schuf seine eigenen musikalischen Neuerungen an den Formen dieser jüngeren Tradition keineswegs aus dem Nichts. Alle Formen seiner Instrumentalmusik einschliesslich Streichquartett oder Symphonie entstammen der vorangegangenen Periode. Als JOHANN SEBASTIAN BACH 65jährig 1750 starb, war HAYDN 18jährig. Dennoch trennen Welten die Musik

GAZOTTO (1910-1998) ist: Die Fragmente der Triosonate, auf denen es beruhen soll, konnten bisher nirgends gefunden werden.

⁷ Dies gilt jedoch für die Sonate und die Symphonie nur vorübergehend: JOSEPH HAYDN komponierte rund die Hälfte seiner vor 1768 geschaffenen rund 30 Symphonien dreisätzig (Hob. I:1 in D-Dur [1759], Hob. I:2 in C-Dur [1760]; Hob. I:4 in D-Dur [1762]; Hob. I:9 in C-Dur [1762], Hob. I:10 in D-Dur [vor 1763], Hob. I:12 in E-Dur [1763], Hob. I:16 in B-Dur [1760/1763], Hob. I:17 in F-Dur [1762], Hob. I:18 in G-Dur [1762/1764], Hob. I:19 in D-Dur [1759/1760], Hob. I:25 in C-Dur [1761/1764], Hob. I:26 *Lamentationes* in d-moll [1768], Hob. I:27 in G-Dur [1760] und Hob. I:30 *Alleluja* in C-Dur [1765]) danach schuf er sie mit der einzigen Ausnahme der themabedingt sechssätzigem Symphonie Hob. I:60 in C-Dur *Il Distratto* (Der Zerstreute) durchgehend viersätzig. (Die *Sinfonia concertante* Hob. I:105 für Violine, Violoncello, Oboe, Fagott und Orchester in B-Dur folgt dem Dreisatzschema des *Konzertes*.) Seit LUDWIG VAN BEETHOVENS Symphonie Nr. 6 *Pastorale* in F-Dur op. 68 (1807/1808), ROBERT SCHUMANNs (1810-1856) *Rheinischer* Symphonie in Es-Dur op. 97 (1850) und GUSTAV MAHLERS (1860-1911) Sinfonien Nr. 2 in c-moll *Auferstehung* (1895), Nr. 5 in cis-moll (1904), Nr. 7 in e-moll (1908) und (fragmentarisch) Nr. 10 in fis-moll (1911) enthielten Symphonien zunehmend auch *fünf* Sätze, die Sinfonie Nr. 3 in d-moll (1902) gar deren *sechs*.

⁸ NESTLER, 234f.

⁹ ELLER, 1867.

der beiden Meister: Wo BACHS polyphoner Stil in der kirchenmusikalischen Tradition GUILLAUME DUFAYS (~1400-1474) steht, folgt HAYDNS Betonung des Ausdrucks, die sich dann auf Form und Stil auswirkt, dem vorklassischen Bestreben zu rühren, zu erschüttern, zu suggerieren und zu überzeugen: Die Dynamik (Rhythmus, Schärfe, Intensität, Klang) und ihr neuerdings *synchroner* Einsatz ermöglichte grösseren Nuancenreichtum bei der Darstellung aussermusikalischer Phänomene. Die Mittel wurden wirksamer eingesetzt, der Basso continuo entbehrlich, die Polyphonie vereinfacht, vertikale Elemente (Akkorde) gewannen zulasten horizontaler (Kontrapunkt) an Bedeutung. Was in der Fuge als Kontra-Subjekt enthalten war, wurde zum zweiten Thema der Sonatenform, und in der Gegenüberstellung wurde die Kontrastwirkung gegenüber der kontrapunktischen Überlagerung gesteigert.

8 Diese Entwicklung war in unterschiedlicher Ausprägung in Mannheim, Wien und Mailand 1740-1760 vorangetrieben worden:

- in *Mannheim* durch JOHANN WENZEL ANTON STAMITZ (1717-1757), CARL PHILIPP STAMITZ (1745-1801), FRANZ XAVER RICHTER (1709-1789) und CHRISTIAN CANNABICH (1731-1798),
- in *Wien* durch JOHANN JOSEPH FUX (~1660-1741), ANTONIO CALDARA (1670-1736)¹⁰, GEORG MATTHIAS MONN (1717-1750) und GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL (1715-1770) und
- in *Mailand* durch GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI (1701-1775)¹¹.

Im Anschluss daran konnte HAYDN nun seine Meisterschaft entfalten. Am stärksten erwies sich dabei der Einfluss der *Mannheimer* Schule, die durch die Qualität des Hoforchesters, die geographische Lage und die bereits sehr freiheitliche Gesellschaftsordnung die breitesten Kontakte auch nach Frankreich und England hatte und so den fruchtbarsten Austausch mit Musikströmungen anderer Zentren pflegen konnte.¹² Aber auch böhmische Einflüsse und eine grosse Verehrung für CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788) haben sich in JOSEPH HAYDNS Musiksprache niedergeschlagen.

C ANTONIO VIVALDI der Komponist

I. Lebensabriss

9 ANTONIO LUCIO VIVALDI kam am 4. März 1678 in Venedig als Erstgeborener GIOVANNI BATTISTA VIVALDIS (1655-1736) und von dessen Ehefrau CAMILA zur Welt und wurde am 6. März 1678 in der Kirche San Giovanni in Bragora getauft. Er erhielt noch neun Geschwister, von denen acht das Säuglingsalter überlebten. ANTONIO VIVALDI sollte selber zeitlebens an erheblichen Gesundheitsproblemen («strettezza di petto») leiden.¹³ VIVALDIS Vater war mit Mutter und Geschwistern nach dem Verlust seines Vaters 1665 aus Brescia nach Venedig gekommen, hatte zunächst als Barbier gearbeitet und 1676 die Schneiderstochter CAMILA CALICCHIO geheiratet. GIOVANNI BATTISTA VIVALDI verschrieb sich zunehmend dem Violinspiel und fand 1685 als Mitbegründer der Musikergilde *Sovvegno dei musicisti di Santa Cecilia* auch eine Anstellung in der Kapelle von *San Marco*. Ausserdem wurde er 1689 Orchestermittglied am *Teatro San Giovanni Crisostomo*, einer der damals nicht weniger als zehn Opernbühnen der Stadt.

¹⁰ Von CALDARA sang der Singkreis 1984 unter CHRISTOPH WYSSER das um 1725 komponierte *Stabat mater* für Soli, gemischten Chor und Orchester in g-moll und 1995 unter PATRICK RYF die 1735 entstandene *Missa dolorosa* in e-moll für Soli, Chor und Orchester

¹¹ Ihn nannte HAYDN freilich abschätzig einen «Schmierer»: BARBAUD, 17.

¹² Dazu vgl. BARBAUD, 10-19.

¹³ Vgl. hiernach, Rz. 11.

10 Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Vater GIOVANNI BATTISTA VIVALDI das Violinspiel nicht nur dem nachmaligen Florentiner Violinvirtuosen und Komponisten vieler Opern- und Oratorienpasticci¹⁴ MARTINETTO BITTI (~1660-1743), sondern ganz besonders auch seinem Ältesten beibrachte und ihn dabei nach Kräften förderte, hatte er sich doch selbst in Venedig als Geiger einen hervorragenden Ruf erworben. Den zehnjährigen ANTONIO brachte Vater VIVALDI bereits als seinen Stellvertreter und Nachfolger ins Orchester, und in Orgelspiel und Musiktheorie liess er ANTONIO vermutlich bis zu dessen Tod von GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690) unterrichten. Ob Vater VIVALDI unter einem Pseudonym (GIOVANNI BATTISTA ROSSI) auch als Opernkomponist¹⁵ tätig war, lässt sich trotz seines der Haartracht geschuldeten Übernamens *Il Rosso* bisher nicht sicher erweisen. Vater GIOVANNI BATTISTA und Sohn ANTONIO VIVALDI wurden 1713 in einer *Guida dei Forestieri in Venezia* öffentlich unter die besten Geiger der Serenissima gezählt.¹⁶ Seine Unterstützung erwies GIOVANNI BATTISTA VIVALDI seinem hochbegabten Sohn bis zu seinem eigenen Tod; so war er sich nicht zu schade, für ANTONIO VIVALDI und GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767) Werke abzuschreiben oder sich 1729 bei der Cappella Ducale in Venedig für ein Jahr beurlauben zu lassen, um seinen Sohn ANTONIO nach Deutschland zu begleiten.¹⁷

11 Trotz ANTONIOS bereits früh Aufsehen erregendem Violinspiel konnte Vater VIVALDI seinen Kindern freilich auch mit vielfältigem Engagement als Violinlehrer und Mitglied mehrerer Orchester unmöglich aus eigenen Mitteln ein Studium berappen. In katholischen Landen war es während Jahrhunderten üblich, dass die Kirche ein Studium grosszügig finanzierte, sofern sich der Student verpflichtete, Priester zu werden. Dies galt in erster Linie, aber nicht nur für das Theologiestudium. Dieser Weg war so auch ANTONIO VIVALDI vorgezeichnet: Als 15-Jähriger erhielt er 1703 die niederen Weihen und die Tonsur. An den Kirchen *San Geminiano* und *San Giovanni in Oleo* absolvierte er seine Ausbildung zum Priester. 1703 liess er sich ohne grosse Begeisterung zum Priester weihen. Danach las er während eines halben Jahres täglich seine Messe in der Kirche *San Giovanni in Oleo*, bis er im September 1703 an dem zur Kirche *Santa Maria della Pietà* gehörigen *Ospedale della Pietà* (einem von vier Mädchenwaisenhäusern der Lagunenstadt)¹⁸ auf Antrag des musikalischen Leiters FRANCESCO GASPARINI (1661-1727) zum *Maestro de violino* erkoren wurde. 1705 bereits stellte VIVALDI das Messelesen wegen seiner Gesundheitsprobleme völlig ein. Vielleicht hat eine nicht ganz freiwillig eingegangene Priesterweihe dabei ebenfalls eine Rolle gespielt. Allerdings hat ANTONIO VIVALDI 1737 als einzige Ursache seiner frühen Dispensierung von den priesterlichen Obliegenheiten ein seit Geburt bestehendes körperliches Leiden («*strettezza di petto*», mutmasslich angina pectoris oder Asthma) genannt. Er blieb freilich bis zu seinem Tode Weltpriester und erhielt ähnlich seinem Vater den Übernamen *Il prete rosso*. Gehaltsabrechnungen des Ospedale lassen darauf schliessen, dass VIVALDI dort alsbald auch Viola d'amore und Violoncello unterrichtete. Ausserdem muss er auch Cembalo gespielt haben.

¹⁴ Pasticcio (Pastete) ist ein Musikwerk (Oper oder Oratorium), das aus Kompositionen verschiedener Tonsetzer gebildet wird. An solchen Pasticci haben neben vielen anderen auch etwa ANTONIO VIVALDI (1678-1741), GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759), WOLFGANG AMADEUS MOZART (bei der Oper *Der Stein des Weisen*), GIOVANNI PAISIELLO (1740-1816) oder CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714-1787) mitgearbeitet. Pasticci waren also keineswegs selten; sie erklären sich aus dem Umstand, dass zu dieser Zeit noch kein Urheberrecht existierte, dass weder Kopiergerät noch Fax existierte, dass Noten zu kopieren eine aufwändige Arbeit war, dass mangels rascher Verkehrswege die Risiken eines Auffliegens von Plagiaten minim waren und dass vor allem enormer Zeit- und Kostendruck sogar berühmte Komponisten nicht selten schlicht zu diesem Vorgehen nötigten.

¹⁵ Offen ist dies für die Oper *La fedeltà sfortunata* (1688).

¹⁶ ELLER, 1849.

¹⁷ Vgl. hiernach, Rz. 23.

¹⁸ Vgl. hiernach, Rz. 12.

12 Dass Venedig allein vier Mädchenwaisenhäuser besass, erklärt sich aus dem Umstand, dass die Lagunenstadt als grosser Handelsumschlagplatz – im 18. Jahrhundert waren Seewege mit Abstand die schnellsten und kostengünstigsten Handelsrouten – mit Meereshafen auch mit den typischen Nebenwirkungen flüchtiger Zufallsbekanntschaften und grassierender Prostitution konfrontiert war: Entsprechend hoch war die Anzahl ausserehelicher Geburten und ausgesetzter Waisenkinder. Diese wurden karitativen Institutionen der Kirche übergeben.¹⁹ Dies diente auch ausserehelich allzu potenten Fürsten der Serenissima: Die Anonymität der Vaterschaft blieb gesichert.

13 Frauen erhielten damals kaum Ausbildungsmöglichkeiten. Dies galt auch für ihre musikalische Betätigung.²⁰ In Kirchen hatten sie (nicht nur vokal) zu schweigen, wie der Klerus verbindlich wusste.²¹ Eine Ausnahme mochte es in Nonnenklöstern geben, wo ausser dem Zelebranten keine Männer Zutritt hatten. Und für vereinzelte andere Institute verlieh der Papst Dispensen und Privilegien. Durch ein Gitter vor unziemlichen Blicken geschützt, durften die Mädchen des Ospedale della Pietà und der anderen Mädchenwaisenhäuser sogar vor einer gemischten Gemeinde im Gottesdienst musizieren. Herausragende musikalische Leistungen sicherten diesen Institutionen denn auch grosse Spenden und gehörten daher auch zu deren Geschäftsmodell.²²

14 Als *maestro di violino e di viola all'inglese* (= Viola d'amore) hatte VIVALDI auch das Orchester des Ospedale della Pietà zu schulen. Dies bewerkstelligte er offensichtlich mit durchschlagendem Erfolg: Dass dieses Orchester aus lauter Frauen sich weit über die Stadtgrenzen der Serenissima hinaus einen hervorragenden Ruf erarbeiten konnte²³, verdient aus zwei Gründen besondere Beachtung:

15 Am 4. Mai 1686 hatte der grosse Nein-Sager (im römischen Volksmund daher «*Papa Mingo*») Papst INNOZENZ XI. (1676-1689) Frauen verboten, bei Männern Musikunterricht zu nehmen. Und Papst CLEMENS XI. (1700-1721) erneuerte diese Weisheit in einem Erlass vom 1. Februar 1703, in welchem er zumindest sämtlichen Klerikern verbot, Frauen Musikunterricht zu erteilen!²⁴ So betrachtet, sollte VIVALDIS Priesterleben also ein einziges Zuwiderhandeln gegen eine Anordnung seines obersten Vorgesetzten werden. Daher brauchte sich der

¹⁹ Vgl. dazu Näheres auch bei WILI, *Requiem*, S. 16f Rz. 27 Fn. 55, S. 20 Rz. 36, S. 21 Rz. 39 und S. 25 Rz. 47 mit Fn. 88.

²⁰ Vgl. dazu hiernach, Rzz. 15 und 16.

²¹ Grund dafür war weniger das angebliche Pauluswort 1 Kor 14,33f als v.a. der Sündenfall, der doch – siehe 1 Mose 2.16-3,6 – von Eva provoziert worden war ...

²² Es ist kein Zufall, dass an einem anderen der vier Mädchenwaisenhäuser, am Ospedale dei Mendicanti, an welchem GIUSEPPE TARTINI (1692-1770) unterrichtete, MADDALENA LAURA LOMBARDINI-SIRMEN (1745-1818), eine der bedeutendsten Komponistinnen von Streichquartetten und Violinkonzerten ausgebildet wurde. Sie konzertierte später in ganz Europa als Violinistin und Sopranistin. Einer Ehe armer Leute entsprossen, musste sie als Kind für die Aufnahme in das Ospedale einen Geigenwettbewerb gewinnen.

²³ ELLER, 1863: Der Enzyklopädist CHARLES DE BROSSES stufte die Präzision des Ospedale-Orchesters höher ein als jene des Pariser Opernorchesters. Und PETER TOSTALGO rapportierte 1668: «In Venedig gibt es Frauenklöster, deren Bewohner Orgel und verschiedene andere Instrumente spielen und auch singen, so schön, dass man nirgends auf der Welt so süsse und harmonische Musik findet. Deshalb kommt man von überall nach Venedig, um diese Engelsmusik zu hören ...» (hier zit. nach HARNONCOURT, 187).

²⁴ DENZLER, Papsttum II 268 unter Hinweis auf THEINER III 332. - Nüchtern analysiert, zeigen diese merkwürdigen päpstlichen Anordnungen ein Gemisch aus moralischer Entrüstung und ... marktverknappendem Kartellschutz für die sixtinischen Kirchensänger, welche siebenmal mehr verdienten als Sänger anderer Kirchen. Denn in musikalischen Fragen pflegten die Päpste ihre sixtinischen Sänger zu konsultieren, bevor sie Neues dekretierten: KAST, 715.

Maestro 1737 über das «Meer von Unglück» nicht zu wundern, welches ihm der örtlich zuständige Kirchenfürst dann zudachte.²⁵

16 Im unweit gelegenen Kirchenstaat hatte sich trotz dem Verbot der Kastration in Papst SIXTUS' V. Constitutio *Cum frequenter* vom 7. Juni 1587 seit seinem Nachfolger, Papst CLEMENS VIII. (1592-1605) an der sixtinischen Kapelle der aus Neapel übernommene Brauch der sog. *euphonischen Kastration* verbreitet, weil männliche Kastratenstimmen auch die hohen Lagen zu singen vermochten und so das von SIXTUS V. doch ebenfalls dekretierte Verbot des Auftretens von Frauen in Kirchen oder öffentlichen Theatern durchzusetzen halfen.²⁶ Erst nach ANTONIO VIVALDIS Tod sollte Papst BENEDIKT XIV. (1740-1758) diese euphonische Kastration (erfolglos) als Missbrauch verurteilen²⁷ und nur noch das Auftreten kirchlicher Sänger auf weltlichen Bühnen beanstanden.²⁸

17 In Venedig aber missachtete mit Maestro VIVALDI ausgerechnet ein *Priester* diese päpstlichen Anordnungen; und dazu schrieb er für seine Schülerinnen noch am laufenden Band attraktive Konzerte und Sonaten! Allein für seine Schülerin und nachmalige Geigenvirtuosin ANNA MARIA DAL VIOLIN (1696-1782) komponierte VIVALDI über zwei Dutzend Violinkonzerte. Aufgrund seiner Anstellung hatte er in der Tat im Wochenrhythmus ein neues Konzert zu komponieren, das er alsdann mit seinem Orchester zur Aufführung brachte. Diese Routine brachte VIVALDI nach eigenem Bekunden dazu, ein Werk schneller zu komponieren, als Kopisten es abzuschreiben vermochten.²⁹ Seine Autographe (Originalhandschriften) bestätigen dies: Der Maestro muss in einem wahren Rausch geschrieben haben und jeweils erst hinterher ausgestrichen haben, was er als überflüssig empfand.

18 Bereits zeitgleich zu seiner Dispensation vom Messelesen erschien 1705 in Venedig ANTONIO VIVALDIS Triosonatensammlung für zwei Violinen und Basso continuo op. 1, und 1709 nannte sich VIVALDI – just zu der Zeit, als er vorübergehend sogar seine Stelle am Ospedale verlor! - auf dem Druck seiner Sonatensammlung für Violine und Basso continuo op. 2 erstmals *Maestro de' Concerti del Pio Ospedale della Pietà di Venezia*, was er realiter dann erst 1716 wurde; 1711 wurde er nämlich als *Maestro di Violino* angestellt. Bereits 1710 waren VIVALDIS

²⁵ Vgl. hiernach, Rzz. 26 und 27.

²⁶ Freilich traten bei der Aufführung des *Amor pudico* im vatikanischen Palazzo della Cancelleria 1614 HIPPOLITA MAROTTA und CLERIA AGAZZARI auf; aber Papst INNOENZ XI. (1676-1689) schärfte das Auftrittsverbot für Frauen wieder ein: KAST, 716. Dazu Weiteres bei WILI, *Saul*, S. 2 Rz. 3 Fn. 9 und S. 6-8 Rz. 14-16 mit Fn. 25-29; WILI, *Requiem*, S. 133 Rz. 180 mit Fnn. 420f; DENZLER, *Lust* 190f; <http://www.srf.ch/kultur/musik/antonio-ivaldi-der-priester-mit-dem-maedchenorchester>; LEIBBRAND, 16f. Betr. JOSEPH HAYDN vgl. diesbezüglich hiernach, Rz. 63. Und GIOACHINO ROSSINI (1792-1868) war seiner Mutter zeitlebens dankbar, dass sie sich dem Ansinnen seines Onkels widersetzt hatte, ihn als Jungen seiner schönen Stimme wegen zu liturgischen Zwecken kastrieren zu lassen. Diese vatikanische Unsitte verschwand erst aufgrund der Vorschrift im Motu proprio de musica sacra *Inter plurimas* Papst PIUS' X. vom 22. November 1903 (Acta Apostolicae Sedis 36 [1903/1904] 387-395, abrufbar unter http://w2.vatican.va/content/pius-x/la/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html, Ziff. 13), zur Besetzung von Sopran- und Altstimmen einzig (unkastrierte) *Knaben* einzusetzen: „*Ex eodem principio sequitur ut cantores in ecclesia liturgico munere fungantur, ideoque mulieres, cum huius muneris non sint capaces, admitti non possint ad chorum vel ad musicos. Quod si igitur voce acutiore (soprani) vel acuta proxima (contralti) uti velimus, perantiquo ecclesiastico more a pueris hae voces edantur.*“ Dies kam einem Verbot der Beschäftigung von Kastraten in Kirchenchören gleich. So starb denn der letzte Kastrat im sixtinischen Chor 1920. Wie der Wortlaut der zitierten Bestimmung zeigt, hielt Papst PIUS X. Frauen für «unfähig», in einem Kirchenchor mitzusingen, weil dies eine – den Frauen eben versagte – gottesdienstliche Funktion sei.

²⁷ DENZLER, Papsttum II 273.

²⁸ KAST, 716.

²⁹ Auf der Partitur seiner Oper *Tito Manlio* RV 738 (1719) vermerkte VIVALDI: «musica del Vivaldi, fatta in 5 giorni!» ELLER, 1866.

frühe Konzerte in Deutschland, wenig später auch in Frankreich und England bekannt geworden, noch bevor in Amsterdam seine ersten Drucksammlungen von je 12 Violinkonzerten *L'Estro Armonico* op. 3 (1711) und *La stravaganza* op. 4 (1712) erschienen. Das Violinkonzert in D-Dur RV 212 *Per la Solennita della S. Lingua di S. Antonio in Padua* enthält die wohl erste Solokadenz der Musikgeschichte in einem Konzert.³⁰

19 VIVALDIS Konzertschaffen, seine Orchesterpflege und sein Virtuositentum als Geiger hatten ihn mittlerweile bereits europaweit bekannt werden lassen. Eine Folge davon war, dass er ab 1712 von andern Tonsetzern in Venedig besucht wurde; so suchte ihn neben anderen 1712 der in Ostdeutschland wirkende Komponist und Musiktheoretiker GOTTFRIED HEINRICH STÖLZEL (1690-1749) auf, und 1716 wurde der dann in Sachsen tätige Geiger und Komponist JOHANN GEORG PISENDEL (1687-1755) sein Schüler. PISENDEL machte VIVALDIS Werke ab 1717 an seinem Wirkungsort Dresden zu einem Schwerpunkt seiner Konzerttätigkeit, was manche deutschen Komponisten stark inspirieren sollte, nicht zuletzt JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) in seinen *Sechs Brandenburgischen Konzerten* BWV 1046-1051 (1721).³¹ VIVALDI seinerseits unterhielt in der Folge bis mindestens 1730 enge Kontakte zur Dresdener Hofkapelle.

20 Die internationalen Erfolge und der rasch wachsende Bekanntheitsgrad nötigten VIVALDI zunehmend, seine Arbeit am *Ospedale* zu unterbrechen: 1713 wurde sein Opernerstling *Ottone in villa* RV 729 in Vicenza aufgeführt, 1714-1718 erschienen in Venedig weitere acht Opern VIVALDIS. Bis zu seinem Tode sollten es rund vier Dutzend Bühnendramen werden. An Sant'Angelo wurde VIVALDI Opernimpresario – sein eigener Opernunternehmer mit allen Risiken und Chancen.³² Denn nach dem Weggang des seit 1701 wirkenden FRANCESCO GASPARINI lag die musikalische Gesamtleitung des *Ospedale* in den Händen eines kompositorischen Abstinenten. Dies eröffnete ANTONIO VIVALDI neue Entfaltungsmöglichkeiten. Diese nutzte er aber nicht nur für Opern; auch *grosse geistliche Werke* entstanden nun in kurzen Abständen: 1714 das heute verschollene Oratorium *Moyse* (RV 643), 1716 das Auftragswerk *Juditha Triumphans* (RV 644), das zur Feier des venezianischen Sieges vom gleichen Jahr über die Türken bei Korfu komponiert wurde und als einziges der vier Oratorien VIVALDIS noch erhalten ist: Mischung aus biblischer Geschichte und Patriotismus. Darunter litt aber VIVALDIS *instrumentales* Schaffen für sein ausschliesslich aus jungen Mädchen bestehendes Orchester keineswegs. Dies zeigen allein schon die unablässigen Musikdrucke aus VIVALDIS Feder 1716 in Amsterdam (Sonaten op. 5, Violin- und Oboenkonzerte opp. 6 und 7).

21 Ab 1718 wurden VIVALDIS Opern zunehmend auch ausserhalb Venedigs aufgeführt, so allein bis 1721 in Vicenza, Parma, Mailand, Florenz und München. Eine Folge davon war, dass VIVALDI in Mantua 1720-1722 in die Dienste des zum Katholizismus konvertierten Markgrafen PHILIPP VON HESSEN-DARMSTADT (1671-1736), des kaiserlichen Feldmarschalls und Gouverneurs von Mantua, eintrat; den Titel *Maestro di Capella di Camera* des Markgrafen durfte VIVALDI über diese Zeit hinaus bis zum Tode PHILIPPS 1736 weiterführen. Dieses Engagement sollte aber noch weitere anhaltende Folgen haben: Eine 16jährige ANNA GIRÒ (eigentlich GIRAUD, Künstlernamen ANNA MADDALENA TESIÈRE = TESSIERIS [~1710-nach 1748]), Tochter eines zugewanderten Mantovaner Perückenmachers wurde zunächst wohl VIVALDIS Schülerin, seit 1726 dann jedoch VIVALDIS bevorzugte Primadonna in seinen Opern. Als er im grossen Musikliebhaber Kardinal PIETRO OTTOBONI (1667-1740), einen Mäzen fand, der

³⁰ ELLER, 1861.

³¹ ELLER, 1862 und 1867: JOHANN SEBASTIAN BACH hatte PISENDEL 1717 just nach dessen Rückkehr aus Venedig in Dresden besucht.

³² „Ich bin ... ein freier Unternehmer, und ich begleihe aus meiner Tasche und nicht mit geliehenem Geld“, befand VIVALDI in einem Brief nicht ohne Stolz.

bereits ARCANGELO CORELLI (1653-1713) gefördert hatte, reiste VIVALDI ab 1722 ausserdem mehrmals nach Rom, konzertierte nach eigener Aussage zweimal vor dem Papst und wurde nun auch mit Aufträgen für Kirchenmusik überhäuft.

22 1723 kehrte VIVALDI zu deutlich verbesserten Arbeitsbedingungen ans *Ospedale della Pietà* in Venedig zurück: Er durfte fortan Opern schreiben und auch anderwärts aufführen, sofern er dem Ospedale della Pietà nur monatlich zwei Konzerte komponierte und deren Aufführungen ermöglichte. So schrieb VIVALDI fieberhaft Opern, wurde damit zunehmend berühmter und erhielt am laufenden Band externe Berufungen, Einladungen und Aufträge: Während der Karnevalsspielzeiten (Neujahr bis Aschermittwoch) pflegte er seit 1723 in Rom Opern zu inszenieren, die dem nachmaligen Berliner Komponisten und Flötisten JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697-1773) zufolge ihres «lombardischen Geschmacks» wegen Aufsehen erregten. Weitere Opern schrieb VIVALDI für Florenz und Reggio, die meisten freilich weiterhin für Venedig. Ab 1725 hatte er öfters auch für den französischen Hof zu komponieren, so ein *Gloria* für die Hochzeit König LUDWIGS XV. (1725) oder ein *Te Deum* (1727) für Festlichkeiten des französischen Gesandten. Darüber hinaus muss VIVALDI eigenen Äusserungen von 1737 zufolge seit 1723 «*in moltissime città d'Europa*» gereist sein.

23 Nach intensiven Gesprächen mit dem musikinteressierten Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation KARL VI. (FRANZ JOSEPH WENZEL BALTHASAR JOHANN ANTON IGNAZ) von 1728 in Triest widmete ihm VIVALDI ein *handschriftliches* Exemplar seiner 1727 in Amsterdam gedruckten Konzerte *La cetra* op. 9. Kurz zuvor war ANTONIO VIVALDIS Mutter gestorben. Im selben Jahr erschien in Amsterdam VIVALDIS op. 10 im Druck. 1729 dann reiste ANTONIO VIVALDI zusammen mit seinem nun verwitweten Vater, der sich hierfür hatte beurlauben lassen³³, und ANNA GIRAUD via Wien und vermutlich Prag nach Deutschland. Schliesslich erschienen in Amsterdam 1729 als letzte Werke VIVALDIS op. 11 und 12 im Druck. Wohin überall VIVALDI auf dieser Reise ging, ist nicht gesichert. Wie die mehrjährige Pause seiner Opernpremierer in Italien nahelegt, dürfte er aber kaum vor 1731 nach Venedig zurückgekehrt sein.

24 1726 bereits hatte ANTONIO VIVALDI für das Prager Theater des Kunstmäzens FRANZ ANTON Reichsgraf VON SPORCK (1662-1738) eine Oper komponiert, und an derselben Bühne wurden nun 1730-1732 weitere fünf Opern VIVALDIS aufgeführt. Mannigfache Zeugnisse belegen zumindest intensive Kontakte VIVALDIS nach Böhmen, so u.a. 1725 VIVALDIS Widmung seiner *Quattro stagioni* op. 8 an VENZESLAV Graf MORZIN (1676-1737) mit der Charakterisierung seiner Urheberschaft als MORZINS „*maestro di musica in Italia*“: Graf MORZIN, adliger Herrschaftsinhaber von Vrchlabí/Hohenelbe und Erbauer eines prächtigen Palastes in Prag, besass eine Kapelle hervorragender Prager Musiker, die VIVALDI sehr schätzte.³⁴ In der Kapelle von KARL JOSEPH FRANZ Graf von MORZIN, seines Neffen zweiten Grades sollte später FRANZ JOSEPH HAYDN seine erste Anstellung finden.³⁵

25 Ab 1731 erschienen neue Opern VIVALDIS in Verona, ab 1733 dann auch wieder in Venedig, und VIVALDI gastierte in Ancona, Reggio und Ferrara. Seit 1735 wirkte *Il prete rosso* auch wieder am *Ospedale della Pietà* in Venedig. 1736 verlor der Maestro seinen Vater, der ihn so stark unterstützt hatte. Ab diesem Zeitpunkt begann VIVALDIS Stern zu sinken. Trotz vermehrter Verwendung kantabler Melodien auch in Ritornellteilen und zunehmend

³³ Vgl. hiervor, Rz. 10.

³⁴ Vgl. KAPSA, KOLNEDER, 341-345 und VOLEK/SKALICKÁ, 64-72.

³⁵ Vgl. hiernach, Rz. 65. Daraus erklären sich dann auch musikalische Bezüge zwischen HAYDNS frühen *Tageszeiten-Symphonien* Hob. I:6 bis Hob. I:8 und VIVALDIS *Quattro stagioni*: vgl. HASELBÖCK, 183-192, zusammengefasst hiernach Rzz. 45-56.

homophoner Satzstruktur in seinen späten Konzerten³⁶ hatte VIVALDI während seiner Ortsabwesenheit den einsetzenden Wandel zum *galanten Stil* zu wenig registriert und in seine Kunst eingebaut. Bei jüngeren Komponisten gewannen Sanglichkeit und Melodie gegenüber barocker Formenstrenge rascher an Bedeutung, Tanzformen rückten in den Vordergrund, und ritterliche Liebesromantik nahm den Publikumsgeschmack zunehmend ein. VIVALDIS jahrzehntelanges Zusammenspiel mit den immer gleichen hochvirtuosen Klangkörpern liess ihn in Solokonzerten mit enormer Variationsbreite experimentieren, scheint aber umgekehrt seine Wachsamkeit für einen erneuten Stilwandel zunehmend behindert zu haben.

26 Offensichtlich hatte sich inzwischen aber auch das Verhältnis zwischen ANTONIO VIVALDI und seinen kirchlichen Vorgesetzten abgekühlt³⁷: Erzbischof TOMMASO Kardinal RUFFO (1663-1753) verbot 1737 in Ferrara, einer kleinen Stadt im *Kirchenstaat*, unter Hinweis auf VIVALDIS Freundschaft zu ANNA GIRAUD und auf seine Weigerung, als Priester Messen zu lesen, die Aufführung einer bereits einstudierten neuen Oper VIVALDIS. Hierfür hatte VIVALDI als Impresario Verträge für 6000 Dukaten abgeschlossen, die nun ohne Gegenleistung zu begleichen waren. Neben diesem finanziellen Schaden verletzte den Komponisten der insinuierte Vorwurf einer illegitimen Beziehung zu ANNA GIRAUD, sodass er sich in einem Brief vom 16. November 1737 an seinen Patron, den für den örtlichen Opernbetrieb zuständigen Marchese GUIDO BENTIVOGLIO D'ARAGONA einlässlich verteidigte. Dieser Brief enthält denn auch viele wertvolle autobiographische Angaben. BENTIVOGLIO versuchte den Kardinal vergeblich umzustimmen. RUFFO genoss es, mit einem «Meer an Unglück» (so VIVALDI) am Komponisten stellvertretend für die karnevalsverliebte Venezianer Geistlichkeit ein Exempel zu statuieren³⁸ und sich damit selbst als Kulturbanause zu verewigen.

27 Das Desaster von Ferrara war für den überaus geschäftstüchtigen ANTONIO VIVALDI finanziell umso stärker spürbar, als seit 1735 bereits seine Einnahmen aus dem Engagement in Mantua weggefallen waren. Ausserdem war die aufkommende *Opera buffa* VIVALDIS Sache nicht; als Meister der *Opera seria* bekam er zu spüren, dass sie nun rasch aus der Mode kam. Sowohl als Impresario mit seinen eigenen Opern als auch mit seinen Aktivitäten als Kapellmeister hatte VIVALDI nämlich ein Mehrfaches dessen verdient, was ihm die Lehrtätigkeit am *Ospedale della Pietà* in Venedig eintrug. Und nachdem ihn die Notendrucke seiner Werke op. 3-12 bis 1729 erst einmal europaweit hatten berühmt werden lassen, stellte er die Drucklegung weiterer Werke ein, um den Nachfrageüberhang nach den notgedrungen raren, aber auch viel leichter kontrollierbaren Abschriften der Kompositionen für individuelle Preissteigerungen zu nutzen. Pro Konzert – für ihn oft kaum mehr als ein Tag Arbeit – löste VIVALDI eine Guinee, was heute ca. € 150.— entspräche. Das Geschäftsmodell hatte hervorragend funktioniert, solange sein Vater als Leiter der Kopisten für Überblick und Kontrolle hatte sorgen können.

28 Von der Stadt Amsterdam zur Hundertjahrfeier des Theaters der *Stadtschouwburg* eingeladen, leitete VIVALDI dort am 7. Januar 1738 ein ausgedehntes Festprogramm, das mit seinem Konzert in D-Dur für Violine, zwei Oboen, zwei Hörner, Pauken, Streicher und Basso continuo RV 562a begann. Und bald darauf führten Sängerinnen und Orchester des *Ospedale della Pietà* für FERDINAND VON BAYERN, den Bruder des Kurfürsten, VIVALDIS Kantate *Il Mopso* RV 691 auf. Im März 1740 schliesslich krönte VIVALDI ein glanzvolles Fest für den sächsischen Kurprinzen mit der Aufführung seiner Konzerte RV 540, 552 und 739.

³⁶ ELLER, 1863.

³⁷ Vgl. nämlich hiervor, Rzz. 16 und 29!

³⁸ Vielleicht aber auch nur ganz *ad personam* Vergeltung zu üben am *Prete rosso*, der Mädchen für kirchlich doch verpönte öffentliche Musikkarrieren ausbildete. Vgl. nämlich hiervor, Rzz. 13-15.

29 Dazu kontrastierte nach dem Tod des Vaters freilich ein rascher Abfall der Wertschätzung, die VIVALDI in Venedig selbst entgegengebracht wurde, wie der Enzyklopädist CHARLES DE BROSSES (1709-1777) in einem Brief 1739 verwundert feststellte. Im gleichen Jahr wurde letztmals eine Oper des Meisters in Venedig uraufgeführt, und im Jahr darauf verkaufte VIVALDI einen Grossteil seiner Konzerte an das *Ospedale*. Mit einiger Wahrscheinlichkeit plante er mit dem Erlös eine weitere Reise nach Wien. Über VIVALDIS letztes Lebensjahr schweigen freilich alle Quellen bis zum Eintrag seiner Bestattung im Totenbuch von St. Stephan in Wien. Eine Erklärung für diese Lücke bieten der Hinschied Kaiser KARLS VI. 1740 und der unmittelbar danach einsetzende *Österreichische Erbfolgekrieg*, welche anstelle von Kulturinvestitionen die Kriegsausgaben emporschnellen liessen. Der Tod und am selben Tag ein ärmliches Begräbnis auf dem Spittaler Gottsacker vor dem Kärntner Tor beschlossen am 28. Juli 1741 ein äusserlich oftmals glanzvolles Leben und lassen darauf schliessen, dass Geschäftstüchtigkeit VIVALDI am Lebensende nicht vor Verarmung bewahrt hat.

30 Obwohl Grossmeister wie JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) Werke ANTONIO VIVALDIS gekannt, gespielt, parodiert und bearbeitet haben³⁹, wurde der *Prete rosso* abgesehen von seinem formal stilbildenden Einfluss auf die Konzertform nach seinem Tod für Jahrhunderte weitgehend vergessen und verkannt. STRAWINSKIS sarkastische «Würdigung», VIVALDI habe Hunderte Male dasselbe Konzert geschrieben⁴⁰, steht für diese Fehleinschätzung. VIVALDI wurde erst im 20. Jahrhundert in seiner Bedeutung erkannt. Entscheidend hierfür war nach einem Verkaufsangebot der Salesianermönche von Monferrat die Wiederentdeckung der Bestände (zum grössten Teil autographe Partituren zu 12 Opern, 29 Kantaten und 140 Instrumentalkompositionen) durch die Nationalbibliothek in Turin 1926-1930, die die Kenntnis des *Oeuvres* VIVALDIS vervierfachten, und die Ergänzung riesiger Werklücken aus dem Fund beim Neffen des Genueser Marchese MARCELLO DURAZZO, eines Nachfahren des italienischen Diplomaten und Kunstmäzens, Graf GIACOMO DURAZZO (1717-

³⁹ Allein aus dem Instrumentalen Oeuvre sind dies zumindest:

- a. VIVALDI: Konzert zwei Violinen, Streicher und Basso continuo (Cembalo) in a-moll op. 3 Nr. 8 (RV 522) (1711) > BACH: Konzert Nr. 2 für Orgel solo in a-moll nach ANTONIO VIVALDI op. 3 Nr. 8, BWV 593;
- b. VIVALDI: Konzert für vier Violinen, Violoncello, Streicher und Basso continuo in h-moll op. 3 Nr. 10 (RV 580, PV 148, F 4/10) (vor 1711) > BACH: Konzert für vier Cembali, Streicher und Basso continuo in a-moll BWV 1065 (um 1730-1733);
- c. VIVALDI: Konzert für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo (Cembalo) in d-moll op. 3 Nr. 11 (RV 565) (1711) > BACH: Konzert Nr. 5 für Orgel solo in d-moll nach ANTONIO VIVALDI op. 3 Nr. 11 BWV 596 und BACH: Kantate Nr. 21 Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21 (1714) Nr. 2 Eingangsschor *Ich hatte viel Bekümmernis*;
- d. VIVALDI: Konzert in D-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo (Cembalo) op. 3 Nr. 9 RV 230 > BACH: Konzert für Klavier Nr. 1 in D-Dur nach ANTONIO VIVALDI BWV 972 (1713/1714);
- e. VIVALDI: Konzert in G-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo RV 299 > BACH: Konzert für Klavier oder Cembalo Nr. 2 in G-Dur nach ANTONIO VIVALDI BWV 973 (1713/1714);
- f. VIVALDI: Konzert in g-moll für Violine, Streicher und Basso continuo RV 316 > BACH: Konzert für Klavier oder Cembalo Nr. 4 in g-moll nach ANTONIO VIVALDI BWV 975 (1713/1714);
- g. VIVALDI: Konzert in E-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo (Cembalo) op. 3 Nr. 12 RV 265 > BACH: Konzert für Klavier oder Cembalo Nr. 5 in C-Dur nach ANTONIO VIVALDI BWV 976 (1713/1714);
- h. VIVALDI: Konzert in G-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo (Cembalo oder Orgel) in G-Dur op. 3 Nr. 3 RV 310 > BACH: Konzert für Klavier oder Cembalo Nr. 7 in F-Dur nach ANTONIO VIVALDI BWV 978 (1713/1714);
- i. VIVALDI (1678-1741): Konzert in b-moll für Violine, Streicher und Basso continuo RV 381 > BACH: Konzert für Klavier oder Cembalo Nr. 9 in G-Dur nach ANTONIO VIVALDI BWV 980 (1713/1714).

Zu allem vgl. auch FINSCHER, 13.

⁴⁰ «VIVALDI wird sehr überschätzt, ein langweiliger Mensch, der ein und dasselbe Konzert 600 Mal hintereinander komponieren konnte.»

1794), des bedeutendsten Sammlers von Autographen VIVALDIS in Oesterreich zur Mitte des 18. Jahrhunderts⁴¹. Damit erst wurde der Blick frei für die Breite und die Qualität seines Schaffens. Nach dem II. Weltkrieg erst wurde VIVALDIS Werk dann durch verschiedene Forscher (v.a. MARIO RINALDI 1945, MARC PINCHERLE 1948, PETER RYOM 1974 und ANTONIO FANNA 1986) und ihre Verzeichnisse wissenschaftlich und systematisch erschlossen. Vereinzelt indessen werden Werke VIVALDIS noch bis ins jetzige Jahrhundert ausgegraben, weshalb keiner der verschiedenen Werkkataloge ohne mannigfache Einschaltnummern auskommt.

II. VIVALDIS Wirkungsfeld: Venedig

31 ANTONIO VIVALDI mag der bedeutendste Komponist der Lagunenstadt sein; allein steht er aber keineswegs. Über eineinhalb Dutzend Tonsetzer von Weltbedeutung hat Venedig allein in den zweieinhalb Jahrhunderten zwischen der Reformation und der Französischen Revolution beherbergt.

Venezianische Komponist*innen

Tabelle 1 (Anfang)

Geb.	Gest.	Name und Vorname	Musikschwerpunkt	Bemerkungen
1532/ 1533	1585	GABRIELI ANDREA	Messen, Motetten, Madrigale	Onkel GIOVANNI GABRIELIS
1557	1612	GABRIELI GIOVANNI	Symphoniae sacrae, Madrigale, Canzoni e sonate	Neffe ANDREA GABRIELIS
1567	1643	MONTEVERDI CLAUDIO ZUAN ANTONIO	Opern, Madrigale, Vespere, Messen	
1585	1672	SCHÜTZ HEINRICH	Oratorien, Exequien, Symphoniae sacrae	Schüler GIOVANNI GABRIELIS
1602	1676	CAVALLI PIER-FRANCESCO	Opern, Duette, Instrumentalmusik	eigentlich CALETTI-BRUNI PIER FRANCESCO
1619	1677	STROZZI BARBARA	Madrigale, Kantaten, Arien	
1626	1690	LEGRENZI GIOVANNI	Opern, Oratorien, Konzerte	
1653	1723	POLLAROLO CARLO FRANCESCO	85 Opern, 7 Oratorien, Fugen, Kantaten	

⁴¹ HASELBÖCK, 184; dazu hiernach, Rz. 45.

Venezianische Komponist*innen

Tabelle 1 (Schluss)

Geb.	Gest.	Name und Vorname	Musikschwerpunkt	Bemerkungen
1655	1736	VIVALDI GIOVANNI BATTISTA	Violinist und Barbier	Vater ANTONIO VIVALDIS
1661	1727	GASPARINI FRANCESCO	Oratorien, Opern	1701-1713 in Venedig
~1667	1740	LOTTI ANTONIO	Opern, Kantaten, Oratorien	
1670	1736	CALDARA ANTONIO	Oratorien, Opern, Sonaten, Kantaten	Der Singkreis sang 1984 das Stabat mater und 1995 die Missa dolorosa
1671	1751	ALBINONI TOMMASO GIOVANNI	Opern, Sonaten, Konzerte	
1673	1747	MARCELLO ALESSANDRO IGNAZIO	Instrumentalmusik	Bruder BENEDETTO MARCELLOS
1678	1741	VIVALDI ANTONIO	Konzerte, Opern, Oratorien	Sohn GIOVANNI BATTISTA VIVALDIS
1686	1739	MARCELLO BENEDETTO GIACOMO	Oratorien, Opern, Sonaten, Messen	Bruder ALESSANDRO MARCELLOS
1699	1783	HASSE JOHANN ADOLPH	Opern, Oratorien, Kantaten	Verheiratet mit der Opernsängerin FAUSTINA BORDONI (1697-1781) aus Venedig
1706	1785	GALUPPI BALDASSARE	Opern	
~1710	1746	ALBERTI DOMENICO	Instrumental- und Vokalmusik	Erfinder des ALBERTI-Basses; Ahne EUGÈNE D'ALBERTS (1864-1932)

32 VIVALDIS Wirkungsort war für geniale Komponisten somit ein fruchtbarer Boden: Venedig, wo Onkel und Neffe GABRIELI und MONTEVERDI gewirkt haben, wo SCHÜTZ gelernt hatte, eine Handelsweltmacht mit Meeranstoss und günstigen Verkehrswegen nach Wien, der Metropole des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, sowie zu den seit der Schlacht von Legnano 1176 mächtigen lombardischen Städten, und überdies dem Kirchenstaat nahe gelegen. Noch heute zeugen ungezählte Prachtbauten und monumentale Kirchen vom Reichtum jener Zeiten, in denen mangels Eisenbahn, Automobilen und Flugzeugen die Wasserwege mit Abstand die schnellste und günstigste Fortbewegungsgrundlage boten. Nicht zufällig war die Lagunenstadt bis zum Italienfeldzug NAPOLÉON I. BONAPARTES 1798 eigenständige souveräne Republik. Der Dogenpalast ebenso wie der Markusdom stehen noch heute für den unermesslichen Reichtum aus vergangenen Zeiten. Dies erlaubte auch genialen Künstlern, von ihrer Kunst zu leben. Dass mehrere der weltberühmten Venezianer Komponisten auch praktizierende Juristen (BENEDETTO MARCELLO), Unternehmer (TOMMASO ALBINONI) oder Priester (CLAUDIO MONTEVERDI, GIOVANNI LEGRENZI, ANTONIO VIVALDI) waren, steht dazu keineswegs im Widerspruch.

33 ANTONIO VIVALDI pflegte in den Ecksätzen seiner Konzerte *drei* modulierende Solo-Episoden durch *vier* Tutti-Ritornelle auf den Hauptstufen der Tonart oder aber (seltener) fünf Solo-Episoden durch sechs Tutti-Ritornelle zu umrahmen, wobei die konzertierenden Soloteile entweder eigene Melodien haben oder aber thematisch aus den Tuttistellen gewonnen werden.⁴² Dieser Aufbau verleiht VIVALDIS Konzerten Leichtigkeit.⁴³ Gewonnen worden sein dürfte diese Form aus der früheren hochbarocken *Ritornell-Arie*. Diese von VIVALDI nur selten

⁴² WERSIN, 111f.

⁴³ NESTLER, 236.

durchbrochene Form schuf eine feste Norm mit grosser Binnenflexibilität für Variationen des Soloinstruments bis hin zu Überlagerungen von Tutti-Ritornell und Soloepisoden. Doppelgriffe, Läufe und Akkordaufteilungen erlauben dem Soloinstrument zu brillieren.

34 Spezifisch venezianisches Lokalkolorit verlieh VIVALDI seinen Konzerten in den Mittelsätzen durch zarte Melodien, zuweilen Orchesterpizzicati und Rhythmen, die an Gondolieri erinnern. Diese zarten Mittelsätze scheinen sich aus der Tradition der venezianischen *Lamento-Arie* zu nähren, die sich in Italien seit CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643) grösster Beliebtheit erfreute. Nur in der Form, nicht in den Themen entsprechen die Final- den Kopfsätzen.⁴⁴

D ANTONIO VIVALDI: *Die vier Jahreszeiten*

35 ANTONIO VIVALDI hat insgesamt weit mehr als vierhundert Konzerte geschrieben, vor allem für folgende Soloinstrumente:⁴⁵

- a. Querflöte (RV 426-440, 783, 784 und 805),
- b. Piccolo (RV 443-445),
- c. Altblockflöte (RV 441 und 442),
- d. Oboe (RV 446-465),
- e. Fagott (RV 466-504),
- f. Violine (RV 170-391, 581-583, 752, 761-763, 768-773, 790, 792, 794 und 813),
- g. zwei Violinen (RV 505-530, 764 und 765),
- h. drei und vier Violinen (RV 549-553),
- i. Viola d'amore (RV 392-397),
- j. ein oder zwei Violoncelli (RV 398-424, 787 und 788 bzw. RV 531-539),
- k. Mandoline (RV 425) und
- l. weitere Soloinstrumente (RV 87, 89-108, 540-548, 584, 585, 751, 766, 767, 774, 775, 793, 808 und 812)

36 VIVALDI hat rund 30 Werke mit Programmtiteln komponiert.⁴⁶ *Le quattro stagioni* fallen aber auch in dieser Kategorie besonders auf: Können in anderen Werken Programmbezeichnungen zuweilen bis zum einzelnen Satz auftauchen, so enthalten die vier ersten Konzerte von VIVALDIS *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8 nämlich darüber hinaus sogar Hinweise auf einzelne *Motive* und *Satzabschnitte*, ohne aber die Konzertform in Zyklus oder Einzelsatz zu sprengen. Tutti-Ritornell und Solo-Episoden dienen der Charakterisierung von Grundsituation und Detailschilderung.⁴⁷ Zieht man Meissens Nähe zu Dresden und VIVALDIS langjährige intensive Kontakte nach Dresden in Betracht, so scheint es beachtenswert, dass die *Vier Jahreszeiten* ein beliebtes Thema der Park- und Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts insbesondere der Meissener Manufakturen aufnehmen.⁴⁸

Einleitende Sonette VIVALDIS zu seinen 4 Jahreszeitenkonzerten *Tabelle 2 (Anfang)* aus *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1725) **12 Concerti op. 8**

⁴⁴ NESTLER, 236.

⁴⁵ Vgl. dazu STRAWINSKIS sarkastische Würdigung hiervor, Rz. 30.

⁴⁶ ELLER, 1862. Beispiele: *La Tempesta di Mare*. Konzert in F-Dur für Querflöte, Oboe, Violine, Fagott und Basso continuo RV 98 (1717); *La Notte*. Konzert in g-moll für Querflöte, 2 Violinen, Fagott und Basso continuo RV 104 = 439 (1720 = 1729); *Al Santo Sepolcro*. Sonate in Es-Dur für Streicher und Basso continuo RV 130; *La Notte*. Konzert in B-Dur für Fagott, Streicher und Basso continuo RV 501 (1724).

⁴⁷ Zum Ganzen ELLER, 1862.

⁴⁸ NESTLER, 236.

Italienisch	Satz	Deutsch (HUSMANN II, 242-245)
La Primavera		Der Frühling
Giunt' è la Primavera e festosetti La salutan gl' Augei con lieto canto, E i fonti spirar de' Zeffiretti Con dolce mormorio scorrono intanto: Vengon' coprendo l'aer di nero amanto E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti. Indi, tacendo questi, gl' Augeletti; Tornan' di nuovo al lor canoro incanto	1	Frühling ist gekommen. Schon begrüßen fröhlich alle Vögel mit hellen Stimmen. Zärtlich in des Zephyrs ⁴⁹ süssen Atem murmeln silbern schon die Quellen. Wenn den Himmel schwarze Wolken decken, Blitz und Donner daraus niederfahren, schweigen alle Vögel vor Erschrecken, bis die Sonne wieder lacht am klaren
E quindi sul fiorito ameno prato Al caro mormorio di fronde e piante Dorme 'l Caprar col fido can' à lato	2	Himmel. Auf dem lichten Wiesenraine, in der Blüten lieblichem Gewimmel schläft der Schäfer. Doch sein Hund wacht. Leise
Di pastoral Zampogna al suon festante Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato Di primavera all' apparir brillante.	3	hört man eines Dudelsackes Weise: Hirt und Nympe tanzen im Vereine unter leuchtend blauem Frühlingshimmel.
L'Estate		Der Sommer
Sotto dura staggion dal sole accesa Langue L'huom, langue 'l gregge, ed arde il Pino; Scioglie il Cucco la voce, e tosto intesa Canta la Tortorella e 'l gardelino. Zeffiro dolce spira, mà contesa Muove Borea improvviso al suo vicino; E piange il Pastorel, perche sospesa Teme fiera borasca, e 'l suo destino;	1	Während in der heissen Glut der Sonne Mensch und Vieh nur Qualen leiden, ruft im Wald der Kuckuck voller Wonne, singen Fink und Stieglitz nur von Freunden. Zephyr säuselt. Doch auf einmal blasen Winde kalt Dich an aus hohem Norden. Schäfer bangt: Den Herden ist das Rasen der Natur oft zum Geschick geworden.
Toglie alle membra lasse il suo riposo: Il timore de' Lampi, e tuoni fieri E de mosche, e mosconi il stuol furioso!	2	Nachts der Müde keine Ruhe findet, sei's aus Furcht vor des Gewitters Tücken, sei's der Plage wegen mit den Mücken.
Ah che pur troppo i suoi timor son veri Tuona e fulmina il Ciel e grandinoso Tronca il capo alle spiche e a' grani alteri.	3	Ach, die Sorge ist nur zu begründet: Dürre, Hagel, Blitz und Sturm vernichten Halm und Frucht. Was kann der Mensch da richten?

⁴⁹ Zephyr von griechisch Ζεφυρος = Bergwind, milder Westwind, saattreibender Frühlingswind: vgl. HESIOD: *Theogonie* 378-380 und 869-871:

378-380	Ἀστραίῳ δ' Ἡὸς ἀνέμους τέκε καρτεροθύμους, ἀργέστην Ζέφυρον Βορέην τ' αἰψηροκέλευθον καὶ Νότον, ἐν φιλότῃ θεᾷ θεῶ εὐνηθεῖσα.	Eos wieder gebar dem Astraios unbändige Winde, Klarsicht fegend den Zephyros, Boreas, stürmisch enteilend, ferner den Notos, die jene erzeugt in des Gottes Umarmung.
869-871	ἐκ δὲ Τυφωέος ἔστ' ἀνέμων μένος ὑγρὸν ἀέντων, νόσφι Νότου Βορέω τε καὶ ἀργέστεω Ζεφύροιο: οἳ γε μὲν ἐκ θεόφιν γενεῆ, θνητοῖς μέγ' ὄνειαρ:	Von dem Typhoeus stammt die Gewalt feuchthauchender Winde, ausser dem Boreas, Notos, dem Zephyros, der klare Sicht fegt; denn sie sind von den Göttern entstammt, zum Segen der Menschen.

Einleitende Sonette VIVALDIS zu seinen 4 Jahreszeitenkonzerten Tabelle 2 (Schluss)
aus *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1725) 12 Concerti op. 8

L'Autunno		Der Herbst
Celebra il vilanel con balli e Canti Del felice raccolto il bel piacere. E del liquor di Bacco accesi tanti Finiscono col sonno il lor godere. Fà ch' ogn' uno tralasci e balli e canti L' aria che temperata dà piacere, E la Staggion ch' invita tanti e tanti	1	Die Bauern feiern fröhlich Erntedank mit derbem Tanz und schallendem Gesang, und haben sie genug vom süssen Wein, so schlummern auf der Bank sie einfach ein. Zu Ende geht nun bald die Zeit der unbeschwerten Ausgelassenheit; des Herbstes ruhigerer Teil beginnt,
D' un dolcissimo sonno al ben godere.	2	in dem man nichts tut oder sinnt und spinnt.
I cacciator alla nov' alba à caccia Con corni, schioppi, e canni escono fuore Fugge la belva, e seguono la traccia; Già sbigottita, e lassa al gran rumore De' schioppi e canni ferita minaccia Languida di fuggir, mà oppressa muore.	3	Das Tagesgrauen sieht die Jäger bald: Mit Hörnern und mit Flinten geht's zum Wald. Das Wild entflieht, doch man verfolgt die Spur, erschreckt vom Ruf der Hörner, und vom Schuss der Flinten schon verwundet, bleibt ihm nur die Flucht, die doch im Tode enden muss.
L'Inverno		Der Winter
Agghiacciato tremar tra nevi argenti' Al severo spirar d'orrido vento, Correr battendo i piedi ogni momento; E per soverchio gel batter i denti,	1	Schneebedeckt der Wintermorgen graut; eisig kalt der Wind vorüberfegt: Wärme sucht, was überhaupt sich regt; Zähne klappern, Hacken schlagen laut.
Passar al foco i di quieti e contenti Mentre la poggia fuor bagna ben cento ' Caminar sopra 'l ghiaccio, e passo lento Per timor di cader persene intenti	2	Alles um den warmen Ofen hockt, vor dem Fenster die verschneite Welt. Zwar der See zum Schlittschuhlaufen lockt, doch man weiss nicht, ob das Eis schon hält.
Gir forte sdruzzioiar, cader a terra Di nuovo gir sopra 'l ghiaccio correr forte Sin ch' il ghiaccio si rompe e si dissera; Sentir uscir dalle serrate porte Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra Quest' è 'l verno, mà tal, che gioja apporte.	3	Man probiert es, stolpert und rutscht aus, krachend bricht das Eis, und will's das Pech, humpelt nass und frierend man nach Haus. Im Kaminrohr tobt Boreas ⁵⁰ frech mit Schirocco – Frühling ist noch weit. Das sind Freud und Leid der Winterzeit.

37 Aber hat VIVALDI damit auch *Programmmusik* geschrieben? Die Bezeichnung Programmmusik meint seit HECTOR BERLIOZ (1803-1869) den Gegensatz zu „*absoluter Musik*“ und bezeichnet damit die musikalische Darstellung eines „*aussemusikalischen Programms*“ in Form von Bildern oder Geschichten, das durch Titel oder Kommentare vor- und beigegeben ist. Mit seiner *Symphonie fantastique. Épisode de la vie d'un artiste* op. 14 (1830) oder *Harold en Italie* op. 16 (1834) gilt BERLIOZ als Erfinder des Genres, obwohl neben vielen andern schon anderthalb Jahrhunderte vor ihm MARIN MARAIS (1656-1728) beispielsweise eine medizinische Operation vertont hatte (*Le Tableau de l'Opération de la Taille*).

38 In der Barockmusik freilich sind Programmmusik und «absolute» Musik noch nicht voneinander zu trennen; es gibt nur dramatisches Geschehen mit offenem Ausgang, das mit Mitteln der Rhetorik dargestellt wird. Manche Stilepochen und mehrere Stilbereiche versuchen den Wortsinn in der Musik durch melodische Figuren zu verstärken oder Körperbewegungen

⁵⁰ Griechisch Βορέας = Nordwind, Winterwind; vgl. HESIOD: *Theogonie* 378-380 und 869-871 (zit. In der vorangegangenen Fussnote); HOMER: *Ilias* XX 224 (τάων καὶ Βορέης ἠράσσατο βοσκομένων = Boreas selbst, von den Reizen entbrannt der weidenden Stuten).

auszudrücken. CLAUDIO MONTEVERDI entwickelte genau in Venedig aus der dramatischen Monodie, in der der Ton einzig die Aussagekraft der Rede intensivieren sollte, im 17. Jahrhundert die Oper. Die Musik sollte keinesfalls vom allein wesentlichen Text ablenken.⁵¹ Aus dieser Entwicklung entstand eine Sammlung musikalischer Figuren: bestimmten Gefühlen und gleichen Wortfolgen wurden rhythmisch und melodisch ähnliche Musikbausteine zugeordnet, die in den Hörenden alsbald auch ohne Text die der Aussage entsprechenden Gedanken wachriefen. Diese Entwicklung war zu VIVALDIS Zeiten bereits hundertjährig. So lag es nahe, diese längst verinnerlichte Ausdrucksweise auch in die reine Instrumentalmusik zu überführen, wo sie zur «abstrakten dramatischen Klangrede» wurde.⁵²

39 Ganz speziell in der Heimat des Barock – Italien – wurde die Instrumentalmusik grösstenteils theatralisch, «indem Naturereignisse, Seelenzustände, Affekte dargestellt und rhetorisch zueinander in Konflikt gebracht werden»⁵³. VIVALDI muss *Le quattro stagioni* bereits Jahre vor der Veröffentlichung 1725 komponiert haben, denn in seiner Widmungsvorrede an Graf MORZIN spielt der Komponist darauf an, dass der Widmungsträger sie ja bereits aus seiner Zeit in Italien kenne und dass einzig die begleitenden Sonette neu daran seien.⁵⁴

40 Der Kopfsatz des *Concerto I (La Primavera)* kombiniert Ritornelle in Dur auf der I., V. und in Moll auf der vi. Stufe, letztere beide nur auf Ausschnitte beschränkt; allein das Ritornell auf der vi. Stufe – der Tonikaparallele – moduliert (cis-moll/H-Dur); die kontrastierenden Soloteile haben weder Bassfundament noch Modulationen, weil sie derweil programmatische Aufgaben erfüllen und Quellen, Gewitter und Vogelgezwitscher darstellen.⁵⁵ Von der Bratschenstimme («Alto viola») verlangt VIVALDI im Mittelsatz, sie müsse stets sehr laut und abgerissen erklingen («*Largo, si deve suonare sempre molto forte, e strappato*») und vermerkt zu einer nach Hundegebell tönenden Bratschenstelle «*Il cane chi grida*» (bellender Hund), derweil der Schlusssatz den Vermerk trägt «*Allegro Danza Pastorale*».⁵⁶

41 Im *Concerto II (L'Estate)* trägt der Kopfsatz die Präzisierung «*Languidezza per il caldo*» (Schmachten vor Hitze). Und der Schlusssatz ist in allen Stimmen präzisierend überschrieben mit «*Tempo impetuoso d'Estate*» (stürmisches Sommerwetter).⁵⁷

42 *Concerto III (L'Autunno)* charakterisiert VIVALDI bei der Bratschenstimme «*Ballo e canto de' Villanelli*» (Tanz und Gesang der Bauern), bei Takt 41 präzisiert er «*L'Ubrichi*» (die Trunkenen), und folgerichtig im Mittelsatz dann «*Dormienti Ubrichi*» (Schlafende Betrunkene), derweil im Schlusssatz bei Takt 83 die Bemerkung «*Scioppi e cani*» (Schüsse und Hunde) die herbstliche Jagd thematisiert.⁵⁸

43 Wie aber gelangte VIVALDI dazu, in *Concerto IV (L'Inverno)* den Winter derart als klirrende Kälte (man beachte die Triller und die Wirkungen des Zupfens am Steg der Instrumente) darzustellen? Venedig liegt doch am Wärme speichernden Meer und profitiert so

⁵¹ 1786 unterlag WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) in einem Wettbewerb über Operneinakter mit seiner Komödie mit Musik *Der Schauspieldirektor* KV 486 ANTONIO SALIERIS (1750-1825) *Divertimento teatrale Prima la Musica, poi le Parole*, dessen Titel noch explizit auf diese alte Auseinandersetzung hinweist. Dem entspricht auch der Titel von VIVALDIS op. 8, dessen erste vier Konzerte *Le quattro stagioni* bilden: *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione: Der Wettstreit zwischen Klang und Geist*.

⁵² HARNONCOURT, 185f.

⁵³ HARNONCOURT, 186.

⁵⁴ HARNONCOURT, 188.

⁵⁵ Detailliert HASELBÖCK, 184f.

⁵⁶ HARNONCOURT, 189; HUSMANN, 240-242.

⁵⁷ HARNONCOURT, 189.

⁵⁸ HARNONCOURT, 189f; HUSMANN, 244.

zumeist von einem milden Klima. Denkbar ist, dass VIVALDI Erinnerungen an einen kalten Winter an einem Ort in den oder nördlich der Alpen wiedergab, oder aber, dass er bei der Komposition an den aussergewöhnlichen venezianischen Kälteeinbruch im Winter 1708/1709 dachte. Im Mittelsatz vergegenwärtigt das Pizzicato der Violinen fallende Regentropfen.

44 HARNONCOURT weist darauf hin, dass die „Tempobezeichnungen“ italienischer Komponisten des Barock und der Frühklassik als primär umgangssprachliche Ausdrücke nicht im Sinne musikalischer Termini, sondern als *Affekt*bezeichnungen verwendet wurden. Daher bedeutet beispielsweise Allegro genuin weit eher „lustig, heiter“ denn ein bestimmtes Tempo.⁵⁹ Auch bezeichnet VIVALDI in den *Quattro stagioni* die verschiedenen Stimmen dynamisch ausgesprochen individuell. Als Beispiel hat im Mittelsatz des *Concerto I (La Primavera)* einzig die Bratsche „molto forte“ (sehr laut) zu spielen, wohingegen die beiden Geigen des Orchesters „sempre pianissimo“ erklingen sollen und die Sologeige ohne Bezeichnung – mithin in mittlerer Lautstärke fortfährt. Im Mittelsatz des *Concerto IV (L’Inverno)* bleibt die Solovioline erneut bei ihrer mittleren Lautstärke; für die Begleitinstrumente des Orchesters aber gilt die Dynamik gerade umgekehrt: das Violoncello „sempre molto forte“, die Viola „pianissimo“ und die Orchestergeigen „pizzicato“. Und überaus variantenreich waren VIVALDIS eigenhändige Artikulationszeichen.⁶⁰

E Einfluss ANTONIO VIVALDIS auch auf JOSEPH HAYDN

45 Kaum war JOSEPH HAYDN, neunjähriges Kind noch, aus Rohrau in die Reichsmetropole Wien gekommen, um als Sängerknabe im Stephansdom bei den vielen wöchentlichen Gottesdiensten mitzuwirken, starb dort verarmt ANTONIO VIVALDI. Einerlei, ob sie einander einmal zufällig begegnet seien: Keiner der beiden konnte dabei erahnen, dass hier zwei Titanen der Musikgeschichte zusammentrafen. Hingegen ist es keineswegs unwahrscheinlich, dass der junge JOSEPH HAYDN ein Jahrzehnt später in Wien Kompositionen ANTONIO VIVALDIS begegnete: Seit 1749 lebte der bedeutendste Sammler von VIVALDI-Autographen, Graf GIOVANNI DURAZZO, als italienischer Diplomat in Wien, förderte dort CHRISTOPH WILLIBALD GLUCKS (1714-1787) Opernreform und trat als Veranstalter öffentlicher Konzerte hervor.

46 Dass JOSEPH HAYDN seine erste Anstellung als Hofkapellmeister und Kammerkomponist dann 1759 ausgerechnet am Hofe eines Grafen aus der Dynastie MORZIN fand⁶¹, macht es durchaus denkbar, dass HAYDN sich dort intensiver mit VIVALDIS Kompositionen auseinandersetzte: VIVALDI hatte in Böhmen musikalisch grossen Einfluss gewonnen⁶²; und hatte VIVALDI seine 1725 gedruckten *Concerti Il cimento dell’armonia e dell’invenzione* mit den vier ersten Konzerten *Le Quattro stagioni* nicht Graf VENZESLAV MORZIN, dem Onkel zweiten Grades von HAYDNS neuem Dienstherrn gewidmet?⁶³ Ob HAYDN als Hofkapellmeister diese gedruckten Noten VIVALDIS in Lukavice zu Gesicht bekommen haben mag? Dass VIVALDIS *Quattro stagioni* auch im 1740 angelegten *thematischen Katalog* des grossen Liebhabers italienischer Barockmusik Prinz PAUL ANTON ESTERHÁZY aufgeführt werden, macht es noch wahrscheinlicher, dass HAYDN den *Jahreszeiten* VIVALDIS auch später während seines jahrzehntelangen Wirkens auf Schloss Esterháza (wieder) begegnete.⁶⁴

⁵⁹ HARNONCOURT, 190.

⁶⁰ HARNONCOURT, 190f.

⁶¹ Vgl. hiervor, Rz. 24 und hiernach, Rz. 65; dazu HASELBÖCK, 184!

⁶² Vgl. hiervor, Rz. 22-24.

⁶³ Vgl. hiervor, Rz. 23 und hiernach, Rz. 65.

⁶⁴ Zum ganzen detailliert: HASELBÖCK, 184. Dazu hiervor, Rz. 24.

47 HASELBÖCK macht darauf aufmerksam, wie intensiv JOSEPH HAYDN in seinen frühen Werken – neben Orgelkonzerten das in Lukavice entstandene Concertino für Cembalo und Streicher Hob. XIV:11 und die in Esterháza für die virtuoson Mitglieder der örtlichen Hofkapelle komponierten Konzerte für Violine und Orchester in C-Dur Hob. VIIa:1, für Violoncello und Orchester in C-Dur Hob. VIIb:1 und für Horn und Orchester D-Dur Hob. VIId:3 – zwischen 1760 und 1770 gerade *Konzertantes* erarbeitete und wie konsequent er – anders als MATTHIAS GEORG MONN (1717-1750) und GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL (1715-1777) – wie vordem ANTONIO VIVALDI *drei* Soloepisoden zwischen *vier* Ritornelle platziert.⁶⁵ VIVALDI ähnlich kombiniert HAYDNS Orgelkonzert in C-Dur Hob. XVIII:1 acht Motivgruppen à je zwei bis zehn Takte zu einem Tutti-Ritornell, und die Ritornelle zwischen Soloepisoden intonieren lediglich einen Ausschnitt dieser Themen – ganz ähnlich wie die Binnenritornelle des Kopfsatzes aus VIVALDIS *La Primavera*.⁶⁶

48 Diese Orientierung an VIVALDIS Errungenschaften hindern aber HAYDN keineswegs daran, sich gleichzeitig seinen *eigenen* Stil zu erarbeiten. Seine Binnen-Soloepisoden beginnen früh, das thematische Material nach den Regeln einer Durchführung zu verarbeiten und in verwandten Tonarten zu modulieren, ähnlich wie er es in seinen Klaviersonaten zu tun pflegt: HAYDN nähert so insbesondere ab 1770 die Konzertform derjenigen seiner Symphonien an.⁶⁷

49 Umgekehrt aber scheut sich HAYDN nicht, in seinem frühen *symphonischen* Schaffen spezifisch *konzertante* Charakteristika einzubauen, in denen sich VIVALDIS Einfluss vermuten lässt: Es geht vor allem um die fünf Symphonien Nr. 6 in D-Dur Hob. I:6 *Le Matin*, Nr. 7 in D-Dur Hob. I:7 *Le midi* und Nr. 8 in G-Dur Hob. I:8 *Le soir* (die sog. *Tageszeiten-Symphonien*, alle von 1761⁶⁸) sowie Nr. 13 in D-Dur Hob. I:13 (1763) und Nr. 31 in D-Dur Hob. I:31 *mit dem Hornsignal* (1765). Nicht nur schreibt HAYDN in diesen Symphonien Cembalo als Continuo-Instrument vor (dies macht er bis einschliesslich der Symphonie Nr. 38 in C-Dur Hob. I:38 von 1766 oder 1768 ausnahmslos); er nutzt dieselben Instrumente – Violine, Violoncello, Horn – solistisch wie in seinen Konzerten und fügt ihnen in den Symphonien einzig noch die Flöte hinzu. Ähnlich wie VIVALDI in den *Quattro stagioni* experimentiert HAYDN in den Tageszeiten-Symphonien dermassen stark, dass er die gewählte Form sprengt: Weder sind VIVALDIS *Quattro stagioni* barocke Solokonzerte, noch sind HAYDNS drei *Tageszeiten*-Kompositionen Symphonien, sondern – darin sind sich die meisten Musikwissenschaftler einig – beide Werkgruppen sind Schöpfungen *sui generis* – gattungssprengende Sonderfälle.⁶⁹

50 Darüber hinaus aber hat HASELBÖCK⁷⁰ in seiner Analyse der drei *Tageszeiten-Symphonien* JOSEPH HAYDNS «eine kontinuierliche Verdichtung der Anspielungen auf VIVALDIS *Le quattro stagioni*» festgestellt:

51 Der Beginn des zweiten Satzes (Adagio) von HAYDNS Symphonie Nr. 6 in D-Dur *Le matin* fällt durch eine unerwartete Auflösung des verminderten Septakkords cis-e-g-b auf, weil der Basston nicht eine kleine Sekunde nach oben zum Dominantdreiklang, sondern einen Halbton nach unten führt, über dem ein Sekundakkord der Dominante (c-d-fis-a) ertönt: Die Spannung fällt ab und mündet in einen Sextakkord der Molltonika (Takte 2-3). Dies entspricht

⁶⁵ HASELBÖCK, 185. Vgl. hiervor, Rz. 33.

⁶⁶ Vgl. hiervor, Rz. 40; HASELBÖCK, 186.

⁶⁷ Vgl. HASELBÖCK, 186.

⁶⁸ Vgl. hiernach, Rz. 67.

⁶⁹ Vgl. HASELBÖCK, 186 mit Hinweis auf ANDREAS ODENKIRCHEN, JENS PETER LARSEN, WERNER BRAUN und HOWARD CHANDLER ROBBINS LANDON.

⁷⁰ Die folgenden analytischen Vergleiche (Rzz. 51-55) stützen sich auf HASELBÖCK, 187-191, der sie auch mit den Notenbeispielen illustriert.

in Akkordfolge wie Tonhöhe exakt VIVALDIS *Concerto III (L'Autunno)*, Mittelsatz (Adagio molto) Takte 5-8 sowie - nahezu gleich - dem 5. Satz *Largo (Il sonno, c-moll)* von VIVALDIS Konzert in g-moll *La Notte* für Querflöte, 2 Violinen, Fagott und Basso continuo RV 104 von 1720/1724 und dem gleichnamigen (und gleich aufgebauten) Konzert in g-moll für Querflöte, Streicher und Basso continuo (Cembalo) RV 439 von 1729. Welche von VIVALDIS Versionen HAYDN konsultiert hat, erscheint ziemlich belanglos: Die von VIVALDI zu den *Quattro stagioni* beigegebenen Sonette umschreiben den Mittelsatz des Herbst-Konzertes ganz kurz mit einer Zeile: *D'un dolcissimo sonno al ben godere*.⁷¹ In HAYDNS Symphonie *Le matin* evoziert die Akkordfolge eine *verschlafene Morgenstimmung*. Zufall kann die musikalische Übereinstimmung schwerlich sein!

52 Noch schwieriger wird es indessen, Zufall dafür verantwortlich zu machen, dass HAYDN in der zweiten Tageszeiten-Symphonie, Nr. 7 in C-Dur *Le midi*, in der Adagio-Einleitung wiederum des 2. Satzes in den Takten 20-22 dieselben sinkenden (b-a-g-fis-es-d-c) Terzgänge mit übermässigen Sekunden (fis-es) erklingen lässt, die bereits in VIVALDIS *Concerto II (L'Estate)* in den Takten 12-20 des Kopfsatzes begegnen. Vertont VIVALDI damit die ersten vier Sonettzeilen (das Leiden von Mensch und Tier unter der sengenden Sonne)⁷², so beschreibt HAYDN damit die Trägheit sengender Sommermittagshitze.

53 Vollendet hat HAYDN dieses Zitieren mit dem Gewitter, das er im Finale (*La Tempesta, Presto*) seiner dritten Tageszeiten-Symphonie, der Nr. 8 in G-Dur *Le soir* in offensichtlicher Kenntnis des Schlusssatzes von VIVALDIS *Concerto II (L'Estate)* darstellt: Stürmisch rasante Bewegungen versinnbildlichen das Donnerrollen – bei VIVALDI als sinkend durchspielte Oktaven, bei HAYDN oszillierend sinkende Quintgänge. Beide Meister bilden die Blitze mit Oktavschlägen und direkt folgenden Tonrepetitionen ab, VIVALDI mit sinkenden, HAYDN mit steigenden Oktavsprüngen; doch derweil VIVALDI das Gewitter in g-moll wiedergibt, hellt sich HAYDNS Gewitter befreiend nach G-Dur auf.

54 Dass HAYDN diese musikalischen Lösungen nicht unabhängig von VIVALDI ersonnen hat, zeigt sich schliesslich daran, dass der Wiener Meister im Kopfsatz seiner Symphonie Nr. 8 *Le soir* offensichtlich augenzwinkernd auch aus CHRISTOPH WILLIBALD GLUCKS 1759 in Wien uraufgeführter Opéra comique *Le diable à quatre* die Arie *Je n'aimais pas le tabac beaucoup* zitiert. Schliesslich hatte HAYDN 20jährig sieben Jahre vor GLUCKS *Diable à quatre* als eines seiner ersten Werke die Buffooper *Der neue krumme Teufel* komponiert.⁷³ HAYDN zitiert gewollt, unterhält sich musikalisch mit den älteren Meistern. Er stiehlt nichts; er adaptiert, wie beispielsweise die unterschiedlichen Taktarten gegenüber den zitierten Meistern oder die Tonartwahl zur Gewitteraufhellung zeigen.

55 In der Musikwissenschaft ist in vielen Fällen umstritten, welchen Komponisten der frühe JOSEPH HAYDN musikalische Anregungen verdankt; genannt werden etwa GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL (1715-1777), JOSEPH ANTON STEFFAN (1726-1797) oder LEOPOLD HOFMANN (1738-1793) hinsichtlich HAYDNS Klaviertrios Hob. XV:34, XV:36-38 und XV:41, in den Orgelkonzerten GREGOR JOSEPH WERNER (1693-1766)⁷⁴ oder GEORG REUTTER junior (1708-1772),⁷⁵ hinsichtlich Form, Harmonik und Instrumentation Jiří ANTONÍN BENDA (1722-1795) und CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788) und hinsichtlich seiner 1. Symphonie (der *Lukawitzer Symphonie*) Hob. I:1 der gebürtige Tscheche CARL PHILIPP STAMITZ (1745-1801).

⁷¹ Vgl. hiervor, Tabelle 2.

⁷² Vgl. hiervor, Tabelle 2.

⁷³ Vgl. hiernach, Rz. 64.

⁷⁴ Nämlich HAYDNS Vorgesetzten in *Esterháza*, vgl. hiernach, Rzz. 67-69 und 71.

⁷⁵ HASELBÖCK, 185. Dazu vgl. hiernach, Rzz. 61-63; zu Reutter Näheres bei WILI, *Veni Sancte Spiritus*, S. 22 Rz. 66.

Dies bestätigt vor allem, dass HAYDN es verstand, musikalische Anregungen anderer Meister nicht in Töne zu setzen, bevor er sie sich selbst anverwandelt hatte.⁷⁶ Am treffendsten zusammengefasst hat diesen Einfluss anderer – einschliesslich VIVALDIS – auf seine Musik denn auch JOSEPH HAYDN selbst:

„In der Composition ... habe ich Andere mehr gehört als studirt: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel! O wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu Nutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte, und was mir als vorzüglich erschien. Nur dass ich es nirgends blos nachmachte!“

Kein Wunder, musste HAYDN nach seinen eigenen Worten „original werden“. Kein Wunder auch, konnte er auf dem Höhepunkt seines Schaffens den Einwand mangelnder Englischkenntnisse gegen seine Londonreisen mit dem Hinweis widerlegen, seine Musik verstehe man durch die ganze Welt.⁷⁷

56 Dass JOSEPH HAYDN nach derart intensiver Beschäftigung mit ANTONIO VIVALDIS orchestral programmatischen Vertonungen der Jahreszeiten in *Le quattro stagioni* schliesslich darauf einliess, zu diesem säkularen Themenkreis ein Oratorium zu komponieren, kann also ebenfalls als persönliche Anverwandlung dessen verstanden werden, was HAYDN als Schönstes und Bestes gehört hatte und auf sich hatte wirken lassen.

F JOSEPH HAYDN der Komponist

I. „Papa HAYDN“ – „harmlos idyllisch“?

57 „Das Concert des 28ten Januar war HAYDN gewidmet. So Mannigfaltiges das Programm enthielt, so mag doch Manchen der Abend ermüdet haben, und natürlich: denn HAYDNsche Musik ist hier immer viel gespielt worden; man kann nichts Neues mehr von ihm erfahren; er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird; tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr.“⁷⁸ Solches hat kein griesgrämiger Kleingeist geschrieben, sondern einer der prophetischsten Musikkritiker der Geschichte und selbst einer unter den ganz Grossen der Tonsetzerkunst: ROBERT SCHUMANN (1810-1856)! „Papa HAYDN“ – Inbegriff des „Zopfigen, Traditionellen, harmlos Idyllischen“⁷⁹? Das Cliché hält sich bis heute. Die vom Singkreis 2007 aufgeführte *Schöpfungsmesse*, eines der allerletzten grossen Werke des hochbetagten, abgearbeiteten Meisters, hat bereits gezeigt, wie sehr SCHUMANNs Urteil über HAYDN von der Tatsache getrübt war, dass zeitlich zwischen beiden der Titan LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) gewirkt hatte. Ironie: BEETHOVEN war 1792 bis zur zweiten Londonreise seines Lehrers 1793 mit Unterbrüchen während 18 Monaten ausgerechnet ... HAYDNs Schüler in Kontrapunkt gewesen!⁸⁰

⁷⁶ HASELBÖCK, 183f.

⁷⁷ Hier zit. nach HASELBÖCK, 183.

⁷⁸ SCHUMANN, IV 95.

⁷⁹ LARSEN/LANDON, 1894.

⁸⁰ Die beiden hatten auch eine grosse Vorliebe für GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) gemeinsam, den sie als grössten Komponisten der Musikgeschichte erachteten. Gleichwohl blieben ihre Begegnungen weder spannungsfrei noch arm an gemeinsamen Höhepunkten: Weil HAYDN BEETHOVENS Kompositionsfehler nicht korrigierte, glaubte der Schüler zunächst, sein Lehrer sei neidisch und wolle ihn nicht fördern. In Wirklichkeit war HAYDN vom jungen Schüler mehr als beeindruckt, wie sein Brief an den Kölner Erzbischof und Kurfürsten MAXIMILIAN FRANZ VON ÖSTERREICH (1756-1801), den jüngsten

58 Irritierenderweise verfügt man bei JOSEPH HAYDN über eigene und zuweilen erstaunlich genaue Angaben zur Entstehung vieler seiner Werke, aber für die weitaus längste Zeit seines Lebens über beinahe nichts hinsichtlich der Ereignisse und Charakteristika seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung. Für viele Jahre in HAYDNS Leben ist nichts belegt, was sich ausserhalb musikalischer Notenblätter ereignet hat. Für beides gibt es tiefere Gründe: Missgunst seines Vorgesetzten nötigte HAYDN 1765 zur Rechenschaftsablage über seine kompositorische Tätigkeit; unterschichtige Herkunft, schiere Not und später unglückliche Heirat erklären andererseits, weshalb weder fremde Aufzeichnungen über HAYDNS Kindheit noch später eigene Zeugnisse HAYDNS über sein Privatleben berichten. HAYDN hatte andere Sorgen als autobiographische Rechenschaftsablage. Und schliesslich ist HAYDNS Haus mehrmals abgebrannt, und manches Dokument – darunter auch viele Kompositionen – muss ein Raub der Flammen geworden sein.

II. HAYDNS Herkunft, Kindheit und Jugend: Der Autodidakt

59 FRANZ JOSEPH HAYDN wurde am 31. März 1732 als Sohn des MATHIAS HAYDN (1699-1763) und der ANNA MARIA geb. KOLLER (1707-1754) im niederösterreichischen Rohrau an der Leitha geboren, wo er am 1. April 1732 auch getauft wurde. JOSEPH HAYDN hatte eine ältere Schwester und zehn jüngere Geschwister, darunter auch den Komponisten und Salzburger Kollegen WOLFGANG AMADEUS MOZARTS (1756-1791), JOHANN MICHAEL HAYDN (1737-1806), sowie – nachdem sich sein Vater 1755 in zweiter Ehe mit MARIA ANNA SEEDER (1736-1798) verheiratet hatte, noch fünf Halbgeschwister. Das Kindesalter überlebten jedoch ausser JOSEPH und MICHAEL nur noch JOHANN EVANGELIST, der sich ebenfalls der Musik zuwenden sollte, und drei Töchter aus der ersten Ehe MATHIAS HAYDNS.

60 HAYDNS Vorfahren stammten aus dem Burgenland, hatten dort zuweilen unter österreichischer, zuweilen unter ungarischer Herrschaft mit Deutschen, Österreichern, Ungaren und Kroaten zusammen gelebt und waren daher häufig Zeugen konfessioneller Auseinandersetzungen geworden, zumal sich die Türken erst wenige Jahrzehnte zuvor im Kampf gegen Prinz FRANZ EUGEN VON SAVOYEN⁸¹ (1663-1736) und den Polenkönig JAN III. SOBIESKI (1629-1696) aus dem Gebiet zurückgezogen hatten. JOSEPH HAYDN selbst entstammt deutsch-österreichischem bäuerlichem Umfeld; der Urgrossvater KASPAR HAIDEN⁸² war aus Tétény (Ungarn) nach Hainburg ausgewandert und begründete eine Dynastie von Wagnermeistern; dieses Gewerbe betrieb HAYDNS Vater MATHIAS auch nach seiner

Bruder des 1790 verstorbenen österreichischen Kaisers JOSEPH II. (*1741; Kaiser 1765-1790) und vormaligen Brotherrn BEETHOVENS, verrät:

"Kenner und Nicht-Kenner müssen aus gegenwärtigen Stücken unparteiisch eingestehen, dass BEETHOVEN mit der Zeit die Stelle eines der grössten Tonkünstler in Europa vertreten werde, und ich werde stolz sein, mich seinen Meister nennen zu können".

Das Missverständnis wurde bald ausgeräumt: BEETHOVEN widmete HAYDN die ersten drei Klaviersonaten, die er mit einer Opuszahl versah (op. 2). Noch im Juli 1812, drei Jahre nach HAYDNS Tod, schrieb BEETHOVEN in einem Brief an eine zehnjährige Verehrerin, die ihm eine selbstgestickte Briefftasche gesandt hatte, die bezeichnenden Worte: „Nicht entreisse HÄNDEL, HAYDN, MOZART ihren Lorbeerkrantz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht.“ Hier zit. nach RIEZLER, 49. Und noch 14 Tage vor seinem Tod am 26. März 1827 zeigte BEETHOVEN seinem jüngeren Kompositionskollegen JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778-1837) voller Stolz ein Bild von HAYDNS Geburtshaus, das ihm kurz zuvor geschenkt worden war, und kommentierte: „Es hat mir kindische Freude gemacht – die Wiege eines so grossen Mannes!“ Vgl. RIEZLER, 63. Ferner hiernach, Rzz. 83 und 84.

⁸¹ Vgl. WILI, *Esther*, 4.

⁸² Die Schreibweise HAYDN wurde erst von MATHIAS, JOSEPH und MICHAEL HAYDN konsequent vereinheitlicht.

Übersiedlung nach Rohrau neben einem Bauernhof weiter. Ausser der Vater beim Singen und Harfespielen von Volksliedgut vermochten weder die Familie noch das soziale Umfeld in Rohrau irgendwelche Impulse zu musikalischer oder akademischer Ausbildung zu vermitteln. Ganz anders als in der MOZART- oder in der BACH-Dynastie erstand und erlosch bei JOSEPH und MICHAEL HAYDN musikalische Genialität innerhalb *einer einzigen* Generation!

61 Im Alter von erst sechs Jahren wurde JOSEPH HAYDN von seinen Eltern 1738 zum Schulbesuch nach Hainburg geschickt, wo er beim Rektor der Schule, JOHANN MATHIAS FRANCK, wohnen konnte, welcher der Gatte der Halbschwester (JULIANA ROSINA geb. SEEFRAZ) seines Vaters MATHIAS HAYDN war. JOHANN MATHIAS FRANCK unterwies JOSEPH HAYDN in allen damals üblichen und für das Kind spielbaren Instrumenten⁸³. Darüber hinaus fiel der Knabe durch seine schöne Stimme auf. Als der Wiener Domkapellmeister und nachmalige Hofkapellmeister GEORG REUTTER (1708-1772) auf der Suche nach neuen Kapellknaben nach Hainburg kam, wurde JOSEPH HAYDN nach bestandener Prüfung für die Zeit nach dem „vollendeten achten Jahre“ nach Wien als Sängerknabe angenommen.

62 1740 übersiedelte der Knabe also nach Wien, wo er bis 1759 bleiben sollte. Eigenem Bekunden zufolge will HAYDN in Wien „mehr gehört als studiert“ haben.⁸⁴ Dieses Hören muss HAYDNS Genie eher gehindert denn gefördert haben: Von den bedeutenden Wiener Komponisten des Spätbarock waren der gebürtige Venezianer ANTONIO CALDARA (geb. 1670)⁸⁵ Ende 1736 und der grosse Lehrmeister des Kontrapunkts JOHANN JOSEPH FUX (geb. 1660) anfangs 1741 gestorben. Die FUX-Schüler waren entweder nach Dresden ausgewandert (JAN DISMAS ZELENKA [1679-1745]), oder sie vermochten sich gesundheitlicher Schwäche wegen in Wien weder gegen konzeptlose Musikverwalter noch gegen folgenschwere akute und intensive Sparmassnahmen des Kaiserhofs zulasten der Musikpflege durchzusetzen (GOTTLIEB MUFFAT [1690-1770], GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL [1715-1777]). Fatal war, dass Domkapellmeister GEORG REUTTER seine kirchenmusikalischen Pflichten zugunsten seines Hofkapellmeisterpostens stark vernachlässigte⁸⁶.

63 Trotzdem fand der wissensdurstige JOSEPH HAYDN nach eigenem späterem Bekunden Lehrer, die ihn „nebst dem Studiren die Singkunst, das Clavier und die Violin“ lehrten. Und Kompositionskenntnisse erarbeitete sich JOSEPH HAYDN mangels systematischer Förderung zum grössten Teil in *autodidaktischem* Studium der beiden damals grundlegenden Werke von JOHANN JOSEPH FUX: *Gradus ad Parnassum* (1725) und des Hamburger HÄNDEL-Freundes JOHANN MATTHESON (1681-1764)⁸⁷: *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Mitte der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts kam auch JOSEPHS jüngerer Bruder MICHAEL ins Kapellhaus nach Wien. REUTTER wollte aus JOSEPH HAYDN nach Einsetzen des Stimmbruchs einen Kastraten machen⁸⁸; dem widersetzte sich aber Vater MATHIAS HAYDN energisch. Ein Knabenstreich JOSEPHS gab dann REUTTER den Vorwand, den knapp 17Jährigen im Kapellhaus loszuwerden.

64 Ab 1749 hatte sich JOSEPH HAYDN in Wien ohne festes Einkommen selber durchzuschlagen, was oft mit Kälte, Hunger und Sorge um das tägliche Brot verbunden war. Nach einigen ersten eigenen Kompositionen (einer Messe, Divertimenti, Streichtrios und dem

⁸³ Zum überragenden *Paukisten* mag HAYDN aufgrund der vielen Schläge geworden sein, die er eigenem späterem Bekunden zufolge bei FRANCK über sich hatte ergehen lassen müssen ...

⁸⁴ Vgl. hiervor, Rz. 55.

⁸⁵ Von ANTONIO CALDARA hat der Singkreis Wohlen im März 1997 unter PATRICK RYF die *Missa dolorosa* in e-moll gesungen.

⁸⁶ Kaum ist JOSEPH HAYDN in Wien, folgen Klagen, dass GEORG REUTTER „beim gewöhnlichen Kirchendienst am allerwenigsten anzutreffen sei und öfter die ganze Woche hindurch kaum ein- bis zweimal den Chor frequentiere“. Hier zitiert nach LARSEN/LONDON, 1861.

⁸⁷ Dazu vgl. WILI, *Esther*, 1: WILI, *Johannes-Passion*, 4 und 11.

⁸⁸ Zu den Hintergründen vgl. hiervor, Rz. 16.

Volksspielen-Singspiel *Der neue krumme Teufel*)⁸⁹ fand HAYDN 1755 im Michaeler-Haus neben der Michaeler-Kirche Unterschlupf und lernte dort den italienischen Dichter und Librettisten PIETRO TRAPASSI alias ANTONIO PIETRO METASTASIO (1698-1782) kennen, der HAYDN Schülerinnen zuführte und ihn mit dem italienischen Komponisten NICOLA ANTONIO PORPORA (1686-1768) bekannt machte. So wurde der junge JOSEPH HAYDN für einige Monate Akkompagnist und Kammerdiener PORPORAS, bevor er sich gegen 1760 systematischer an eigene grössere Kompositionen wagte und sich – vielleicht unter dem Einfluss von PHILIPP EMANUEL BACHS Klaviersonaten – im Bemühen um einen unverwechselbaren eigenen Stil für Divertimenti und Streichquartette zunächst auf eine charakteristische fünfsätzliche Form (Allegro, Menuett, Adagio oder Largo, Menuett, Presto) festlegte; einprägsam war auch die oft sehr knappe Form des einzelnen Satzes.

III. Erste Anstellung, erster Fehltritt, erster Neid. Symphonische Experimente

65 1759 brachte für HAYDN die entscheidende Wende, als er auf Vermittlung KARL JOSEPH WEBER VON FÜRNBURG bei KARL Graf MORZIN eine Anstellung als Kapellmeister und „Kammerkomponist“ in Dolní Lukavice bei Pilsen (Pilsen) im tschechischen Böhmen fand.⁹⁰ Graf MORZIN pflegte den Winter in Wien, den Sommer in Lukavice zu verbringen. In seiner kurzen Zeit in des Grafen Diensten schrieb HAYDN seine erste Symphonie in D-Dur (Hob. I:1 *Lukawitzer Symphonie*); als der Graf wegen finanzieller Schwierigkeiten sein kleines Orchester auflösen musste – HAYDN war im Anstellungsvertrag die Verheiratung untersagt – fand der Komponist fatalerweise Gelegenheit, sich zu vermählen.

66 HAYDNS wohl eher Zugeteilte als Erwählte war die um drei Jahre ältere MARIA ANNA ALOYSIA APOLLONIA KELLER (1729-1800). Sie war die ältere Tochter des Perückenmachers JOHANN PETER KELLER, bei dem HAYDN während seiner Hungerjahre⁹¹ zuweilen Unterschlupf gefunden hatte. Die jüngere Tochter, THERESE KELLER, in die HAYDN verliebt gewesen war, war bereits 1755 in den Clarissenorden eingetreten. HAYDNS Heirat erwies sich alsbald als wahre *mésalliance*. Die Ehe blieb kinderlos, und die Eheleute blieben einander 40 Jahre lang höchstens in inniger Abneigung zugetan⁹² und mieden einander, wo es ging, lebenslang; für HAYDNS Kunst fehlte seiner bigott-beschränkten und gegenüber Priestern regelmässig über die Verhältnisse spendefreudigen Gattin das Verständnis⁹³. HAYDNS Gattin hatte (mässig) Alt gesungen. Dass keines der drei grossen Oratorien HAYDNS⁹⁴ eine Altsolistenstimme kennt, ist vor diesem Grund kaum Zufall. Auch bei seinem *Stabat mater* Hob. XX^{bis} von 1769, welches der Singkreis 2008 unter DIETER WAGNERS Leitung sang, war dies Standard gewesen ...⁹⁵

⁸⁹ Vgl. hiervor, Rz. 54.

⁹⁰ Vgl. hiervor, Rz. 46.

⁹¹ Vgl. hiervor, Rzz. 63-64.

⁹² Der notorisch gut gelaunte JOSEPH HAYDN – er zeichnete sich sowohl als Komponist (vgl. nur hiervor, Rz. 54 und hiernach, Rz. 71 in fine mit Fn. 105) als auch im privaten Leben durch kaum zu bändigenden Schalk (vgl. nur hiernach, Rzz. 96, 117 und 118) und Phantasie aus – nennt seine Gattin in einem Brief eine „höllische Bestie“ und äussert sich in manchen Briefen abschätzig über sie. Beispiele bei BARBAUD, 65f.

⁹³ Nach JOSEPH HAYDNS eigenen Worten, hier zitiert nach LARSEN/LANDON, 1865:

„Ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist.“ HAYDN musste verdientes Geld regelmässig verstecken, um zu verhindern, dass seine zumeist ferne Gattin, die gerne mit Geistlichen speiste, es gleich wieder für irgendeinen „guten Zweck“ verprasste.

⁹⁴ *Il ritorno die Tobia* Hob XXI:1 (1774), *Die Schöpfung* Hob XXI:2 (1798), *Die Jahreszeiten* Hob XXI:3 (1798-1801).

⁹⁵ Vgl. hiernach, Rzz. 71 und 94.

67 Aufgrund eines Hauskonzerts beim Grafen MORZIN vor PAUL ANTON Fürst von ESTERHÁZY (1711-1762) fand JOSEPH HAYDN nach der finanziell bedingten Auflösung des MORZINSchen Orchesters bereits am 1. Mai 1761 eine Anstellung als „Fürstlich Esterházyischer Vice-Capellmeister“. De facto war HAYDN ab Beginn in Esterháza Kapellmeister, denn sein Vorgesetzter, der bisherige Kapellmeister GREGOR JOSEPH WERNER (1693-1766) fiel wegen fortgeschrittenen Alters zumeist aus⁹⁶. Bis zum Tod des Fürsten PAUL ANTON schuf HAYDN die drei noch stark barock geprägten *Tageszeiten-Symphonien* Hob I:6 (*Le Matin*), I:7 (*Le Midi*) und I:8 (*Le Soir*), die aber unter dem Einfluss VIVALDIS⁹⁷ verschiedene barocke Formen zu neuer Synthese führten. Nach dem Tod Fürst PAUL ANTONS wurde 1762 dessen Bruder NICOLAUS „der Prächtige“ (1714-1790) Fürst von ESTERHÁZY. Er war ein grosszügiger Liebhaber der Schönen Künste und besonders der Musik und pflegte persönlich zu HAYDN beste Beziehungen, so dass sich HAYDN 1776 bei diesem Fürsten „zu leben und zu sterben“ wünschte. HAYDN folgte seinem Fürsten jeweils an dessen Aufenthaltsort in Esterháza, Eisenstadt oder Wien und erfüllte unter diesen Umständen alle seine Amtspflichten bereitwillig⁹⁸.

68 HAYDNS Stil dieser Zeit huldigte in Kantaten, Konzerten und Symphonien der glanzvollen Repräsentationsmusik; vor allem die Cembalokonzerte zeigten noch barocke Schwere. In den Symphonien dieser Jahre bildete HAYDN in beständigem Experimentieren⁹⁹ fernab der je anders gearteten Traditionen in Paris, Mannheim¹⁰⁰ oder Italien planmässig eine eigene Form heraus. Daneben widmete sich HAYDN dem Streichquartett und der Klaviersonate, deren zwingende Form er stark prägen sollte, indem er Stil und Aufbau des Klavierkonzertes für die Klaviersonate fruchtbar machte und diese schliesslich der symphonischen Form annäherte. HAYDN wurde damit zum Begründer der Wiener Klassik, in der alle gebräuchlichen Instrumentalformen aufeinander abgestimmt waren.

69 Der alte Vorgesetzte WERNER war verbittert über HAYDNS Erfolg und verfasste 1765 kurz vor seinem Tod eine Klageschrift an Fürst NICOLAUS gegen HAYDN, in der er dem erfolgreichen jüngeren Kollegen, der von seiner Mutter eine geradezu krankhafte Sucht nach Reinlichkeit und Disziplin ererbt hatte¹⁰¹, ausgerechnet Unordnung bei der Verwahrung von Instrumenten und Musikalien, Auflösung der Disziplin, Vernachlässigung der regelmässigen Akademien und anderes mehr vorwarf. WERNER erreichte den Erlass eines „Regulativs“, worin

⁹⁶ Der Anstellungsvertrag vom 1. Mai 1761 vermerkt mit Ausnahme der Chormusik, die dem altgedienten WERNER als „Ober-Capellmeister“ anvertraut wird: „In all andern Begebenheiten aber, wo eine Musique immer gemacht werden solle, wird alles, was zur Musique gehörig ist, in genere und Specie an ihn Vice-Capel-Meister angewiesen.“

⁹⁷ Vgl. hiervor, Rzz. 45-56.

⁹⁸ JOSEPH HAYDN im Rückblick, hier zitiert nach LARSEN/LANDON, 1867:

„Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.“

⁹⁹ So standen die drei D-Dur-Symphonien konzertierenden Charakters (Hob. I:13, I:24 und I:31 *Mit dem Hornsignal*) den von der Kirchensonate mit einem langsamen ersten vor einem schnellen zweiten Hauptsatz geprägten Symphonien (Hob. I:21 A-Dur und I:22 Es-Dur *Der Philosoph*, welche in zwei Fassungen ausgearbeitet wurde) einerseits und den Symphonien mit suitenartigen Einzelsätzen (Hob. I:12 in der hellen und seltenen Tonart E-Dur und Hob. I:28 A-Dur) gegenüber. Allesamt aber hoben sie sich zunächst scharf von der traditionellen dreisätzigen Kammer-symphonie ab. Unverkennbar und konstant wollte HAYDN den Finalsatz aufwerten und ihm eine dem Kopfsatz ebenbürtige Stellung verschaffen. Damit schuf er erst die klassische Form der Symphonie.

¹⁰⁰ Eine Anspielung an den *Mannheimer* Stil findet sich im Crescendo („Mannheimer Rakete“) zu Beginn der Symphonie Nr. 1 (Hob. I:1, *Lukawitzer Symphonie*) in D-Dur von 1759; dazu vgl. hiervor, Rzz. 8 und 55.

¹⁰¹ BARBAUD, 20f.

„dem Capellmeister HAYDN ernstlich anbefohlen“ wurde, die von WERNER angemahnten Versäumnisse und Missbräuche abzustellen und wieder regelmässig fürstliche Akademien abzuhalten. Schliesslich wurde HAYDN „bestermassen anbefohlen, Sich selbst embsiger als bisher auf die Composition zu legen“, insbesondere für das Lieblingsinstrument Fürst NICOLAUS' I., das Baryton.¹⁰²

70 Das Regulativ provozierte offenbar HAYDNS *Entwurf-Katalog*, in welchem HAYDN zum Nachweis seines Fleisses seine bis dahin geschriebenen Werke zusammenstellte¹⁰³. Diesen Katalog hat HAYDN später periodisch für verschiedene Werkgruppen (Symphonien, Divertimenti, Kompositionen für Baryton, Menuette, Streichtrios, Opern, Kantaten, Chöre, Konzerte und Hymnen) nachgeführt, und auf diesem 1805 von HAYDN selbst mit seinem Faktotum und persönlichen Kopisten JOHANN FLORIAN ELSSLER (1769-1843) und später von andern wiederholt überarbeiteten Katalog basiert auch das heute gebräuchliche und nach Werkgruppen gegliederte Werkverzeichnis des Zürcher Musikwissenschaftlers ANTONY VAN HOBOKEN (1887-1983).

IV. HAYDN als Kapellmeister der Fürsten von Esterházy. Phase 1: Konventionelle Opern, symphonische Experimente und Suche nach der zwingenden Sonatenform

71 Als GREGOR JOSEPH WERNER im März 1766 starb, rückte JOSEPH HAYDN auch offiziell zum Kapellmeister auf, und er schrieb die *Missa in honorem Beatissimae Virginis* (*Grosse Orgelsolomesse*) in Es-Dur (Hob. XXII:4), kurz danach (1767) sein breit konzipiertes *Stabat mater* in g-moll (Hob. XX^{bis}), welches europäischen Ruhm erwarb.¹⁰⁴ Im gleichen Jahr wurde das neue fürstliche Schloss Esterháza an Südende des Neusiedler Sees eingeweiht, welches neben einem Konzertsaal auch eine eigene Opernbühne aufwies. Alsbald schrieb HAYDN für diese Bühne neue Buffo-Opern: *La Canterina* (1766, Hob. XXVIII:2) und *Lo Speciale* (1768, Hob. XXVIII:3), 1769 eine erste Annäherung an die Opera seria: *Le Pescatrici* (Hob. XXVIII:4). Zwischendurch entstanden weitere acht Symphonien (darunter die autograph datierten Hob. I:35 [1767] in B-Dur und Hob. I:49 *La passione* in der ungewohnt schweren Tonart f-moll [1768]), in denen die Ausdrucksintensität ausserordentlich gesteigert wurde¹⁰⁵.

¹⁰² Vgl. Hob. X, XI, XII und XIII. Dazu vgl. hiernach, Rz. 72. – Kompositionen für dieses gambenähnliche Instrument sind eine Spezialität JOSEPH HAYDNS und enden auch 1775, als Fürst NICOLAUS offenbar die Freude am eigenen Musizieren verlor (BARBAUD, 63).

¹⁰³ Allein in den Jahren 1763-1765 hatte HAYDN aufgrund der autograph datierten Partituren in nachstehender Reihenfolge beispielsweise mindestens 11 Symphonien geschrieben (Hob. I:12 in der äusserst selten gespielten, hellen Tonart E-Dur, I:13, I:40, I:21, I:22 *Der Philosoph*, I:23, I:24, I:28, I:29 wieder in der hellen Tonart E-Dur, I:39 und I:31 *Mit dem Hornsignal* [dazu vgl. hiervor, Rz. 49]); 20 weitere Symphonien sind nicht autograph datiert, aber mit Sicherheit ebenfalls vor 1765 entstanden und zeilenweise in fürstlichen Akademien uraufgeführt worden! So ist beispielsweise die Symphonie Hob I:2 in Paris bereits 1764 nachgedruckt worden. Hinzu kamen allein 1762-1765 die fünf Buffo-Opern *Alcide* (1763, Hob. XXVIII:1), *La Marchesa Nespola* (1763, Hob. XXX:1), *La Vedova* (verloren, Hob. ii,448), *Il Dottore* (verloren, Hob. ii,448) und *Il Scanaretto* (verloren, Hob. ii,448) sowie drei Kantaten zu festlichen Anlässen bei Hofe.

¹⁰⁴ Vgl. hiervor, Rz. 66.

¹⁰⁵ Auffällig waren dabei die erstmals als Grundtonart gewählte Molltonart und die starken rhythmischen Akzente des Kopfsatzes, so in den Symphonien Nr. 26 in d-moll *Lamentatione* (Hob. I:26) und Nr. 39 in g-moll und kurz später in den Symphonien Nr. 44 in e-moll *Trauer-Symphonie* (Hob. I:44), Nr. 45 in fis-moll *Abschieds-Symphonie* (Hob. I:45) und Nr. 52 (Hob. I:52) in c-moll. Demgegenüber stand zwar die Symphonie Nr. 46 (Hob. I:46) in einer Durtonart, aber in was für einer (H-Dur)! HAYDNS Experimentierlust dieser Jahre springt ins Auge, und er war sich ihrer auch durchaus selbst bewusst, wie eine Korrektur in der Partitur seiner 1771 entstandenen D-Dur-Symphonie Nr. 42 (Hob. I:42) zeigt, die er in der autographen Partitur handschriftlich kommentierte: „Dies war für gar zu gelehrte Ohren“!

72 Schwerpunkt von HAYDNS Schaffen aber bildeten in dieser Periode die *Kammermusik* und ein Dutzend *Klaversonaten*, welche vielleicht in den fürstlichen Akademien gespielt wurden und die Fürst NICOLAUS I. sehr geschätzt zu haben scheint, und natürlich immer wieder Werke in verschiedener Besetzung mit dem Lieblingsinstrument des Fürsten: *Baryton* – allein von 1765-1775 entstanden dafür 125 Kompositionen! 1768 brannte HAYDNS Haus in Eisenstadt zum ersten Mal nieder; eine grosse Anzahl seiner im *Entwurf-Katalog* von 1765 vermerkten und bisher nicht wieder gefundenen Werke muss dabei zerstört worden sein.

V. Phase 2: Erste Reform des Streichquartetts, neue symphonische Experimente, erste Exkurse in die Kirchenmusik und HAYDNS Beitrag zur Opernreform

73 Um 1770 begann HAYDN, sich aufgrund einer ersten schöpferischen Krisis unter Einleitung eines Stilwandels in mehreren Serien¹⁰⁶ wieder stärker dem Streichquartett zuzuwenden, bevor er sich 1771-1773 erneut intensiv über ein Dutzend Mal der Gattung der Symphonie¹⁰⁷ widmete und drei weitere Messen¹⁰⁸ komponierte. Und vor allem begann HAYDN nun, seinen Opernstil umzuarbeiten: An die Stelle seiner früheren Buffo-Opern traten nun zunehmend lyrische Stoffe, und HAYDN begann statt Situationskomik die Personencharakteristik zu pflegen. Beginn dieser Entwicklung war die Oper *L'infedeltà delusa* (1773, Hob. XXVIII:5), die neben der Puppenoper *Philemon und Baucis* (1773, Hob. XXIXa:1) anlässlich des Besuchs von Kaiserin MARIA THERESIA 1773 in Esterháza aufgeführt wurde. Unmittelbare Folge dieser Begegnung waren Engagements für HAYDN am Kaiserhofe für Puppenoper sowie der Auftrag der Wiener Tonkünstler-Sozietät, ein Oratorium zu

¹⁰⁶ In diesen Quartetten (op. 9 [1769], op. 17 [1771] und op. 20 [1772]) verabschiedete sich HAYDN vom alten Divertimentostil und führte das charakteristische unbeschwertere „Gespräch“ der vier Instrumente ein. Und er begann, gegenüber seiner fünfsätzigen Frühform auch die Form der *Viersätzigkeit* (schnell, langsam, Menuett, schnell/Rondo) auf die Streichquartette zu übertragen, die beiden Ecksätze thematisch-motivisch aufzubauen und dabei die thematische Arbeit zu intensivieren. Damit schuf er das klassische Streichquartett. Diese *Sonaten*satzform wie auch den viersätzigen Aufbau der so herausgebildeten neuen Gattung des Streichquartetts übertrug HAYDN schliesslich in wesentlichen Teilen auch auf die Symphonie. Anschliessend konnte HAYDN beginnen, die langsamen Sätze mit *einem warmen, lyrischen Ton zu erfüllen, derweil er die Ecksätze fortwährend neuen Experimenten* unterzog. Beispiele hierfür sind die *Alleluja-Symphonie* in C-Dur (Hob. I:30), in welcher HAYDN dem Kopfsatz als thematisches Material gregorianische Motive unterlegte, und die *Abschiedssymphonie* in fis-moll (Hob. I:45), in welcher HAYDN im letzten Satz, beginnend mit dem Fagott, bis auf eine Violine und eine Bratsche sämtliche Instrumente sukzessive vorzeitig abtreten liess und so seinem Brotherrn in feinsinniger Ironie klar machte, dass sich seine Musiker in der Sommerpause längst nach der Abreise des Fürsten sehnten, der ihnen untersagt hatte, in seiner Gegenwart Besuch von ihren Frauen und Kindern zu empfangen (BARBAUD, 57).

¹⁰⁷ Nämlich die autograph datierten Symphonien Hob. I:42 (1771), I:45 in fis-moll *Abschiedssymphonie* (dazu vgl. hiervor, Rz. 70 Fn. 103), I:46 in H-Dur, I:47 in G-Dur *Palindrom*, I:48 in C-Dur *Maria Theresia* (alle 1772) und I:50 in C-Dur (1773), I:54 in G-Dur, I:55 in Es-Dur *Der Schulmeister*, I:56 in C-Dur und I:57 in D-Dur (1774) sowie I:61 (1776), daneben aber mit Sicherheit mindestens auch Hob. I:43 in Es-Dur *Merkur*, I:44 in e-moll *Trauersymphonie* und I:52 in c-moll sowie vielleicht noch ein weiteres Dutzend Symphonien. Die Symphonie *Das Palindrom* (Hob. I:47) ist Musterbeispiel für HAYDNS Experimentieren mit raffiniertester Entwicklung *rhythmischer* Motive: Das Thema des Kopfsatzes wird *vorwärts und rückwärts* gespielt und durchgeführt.

¹⁰⁸ Nämlich die *Cäcilienmesse* in C-Dur (Hob. XXII:5), die *Nicolai-Messe* in G-Dur (Hob. XXII:6) und die *Missa brevis Sti. Joannis de Deo* in B-Dur (Hob. XXII:7). Gegenüber der *Nicolai-Messe* war die *Cäcilienmesse* bereits deutlich weniger leicht-galant. Oratorium wie Messe nahm der Meister erst zwanzig Jahre später nochmals auf und führte deren Form zur klassischen Vollendung im bezeichnenden Ebenmass von Gestaltungswille und Inspiration.

komponieren: 1775 wurde HAYDNS erstes Oratorium *Il ritorno di Tobia* (Hob. XXI:1) in Wien uraufgeführt.¹⁰⁹

74 HAYDNS Opern-Entwicklung wurde 1775 in *L'incontro improvviso* (Hob. XXVIII:6) fortgesetzt, einem Gegenstück zu CHRISTOPH WILLIBALD GLUCKS (1714-1787) Oper *La rencontre imprévue* (= *Pilgrime von Mekka* [1764]) und zu WOLFGANG AMADEUS MOZARTS (1756-1791) *Entführung aus dem Serail* (KV 384 [1781]), sodann in *La vera costanza* (1777, Hob. XXVIII:8) und *L'isola disabitata* (1779, Hob. XXVIII:9) und schliesslich in „*Orlando Paladino*“ (1782, Hob. XXVIII:11) und „*Armida*“ (1784, Hob. XXVIII:12), welche allesamt Buffo- und Seriazüge miteinander verschmolzen, zunehmend Ensemblesätze aufwiesen und das Secco-Rezitativ durch begleitete Rezitative ersetzen¹¹⁰. Und vor allem war HAYDN nun bestrebt, in seinen Opern zunehmend die Personencharakterisierung herauszubilden. All diesen gegensätzlichen Operntypen stellte HAYDN nur noch zwei reine Buffo-Stoffe gegenüber: *Il mondo della luna* (1777, Hob. XXVIII:7) und *La fedeltà premiata* (1780, Hob. XXVIII:10). In drei Etappen (1773, 1775 und 1780) komponierte HAYDN daneben knapp zwei Dutzend weitere Klaviersonaten.

75 1772-1777 unterrichtete HAYDN ausserdem in Eisenstadt IGNAZ JOSEF PLEYEL (1757-1831), seinen Lieblingsschüler. 1776 brannten HAYDNS Haus (zum zweiten Mal) und 1779 zudem das Theater im Schloss Esterháza ab, und erneut müssen manche Kompositionen den Flammen zum Opfer gefallen sein. Umgekehrt vermochte HAYDN 1779 mit dem Wiener Verlagshaus Artaria in Verbindung zu treten, was für die Verbreitung der weiteren Werke des Meisters von grosser Bedeutung werden sollte, bis 1790 der Verlag Breitkopf & Härtel diese Funktion übernahm. 1779 engagierte HAYDN das musikalisch bescheidene Ehepaar POLZELLI an seiner Oper in Esterháza: den betagten ANTONIO als Geiger und die erst 19jährige LUIGIA als Sängerin; beide wurden 1780 entlassen, aber dann doch bis zur Auflösung der Kapelle 1790 weiter beschäftigt. HAYDN hatte sich in LUIGIA POLZELLI verliebt und gestand ihr dies in seinen Briefen offen ein. Er nahm sich fürsorglich ihrer beiden Söhne PIETRO und ANTONIO an und machte LUIGIA POLZELLI zu seiner Seelsorgerin. Der Hinschied ihres Sohnes traf HAYDN während seiner Arbeit an den *Jahreszeiten* schmerzlicher als der Tod seiner Gattin.¹¹¹

76 Ab 1780 wurde HAYDN im Verkauf seiner Werke erheblich geschickter. Er begann, sie hervorragenden Musikmäzenen brieflich anzutragen¹¹², was umso angezeigter war, als jede Menge Raubdrucke verschiedenster seiner Werke in Umlauf war und er mittlerweile in ganz Europa bekannt und gefeiert war – nur in Wien und Umgebung wussten kleine Geister noch, ihn zurückzubinden. Und es war vermutlich entscheidend für die Entwicklung von HAYDNS Durchbruch zu seinem souveränen Altersstil. Mit dem Entstehen einer externen Nachfrage in Russland, Deutschland, Frankreich, England und Spanien erhielt HAYDN Spielraum zurück für seine Experimentierfreude auch im Instrumentalbereich.¹¹³

VI. Phase 3: HAYDN gewinnt von Esterháza aus Spielraum in der Ferne für seine Experimentierlust

¹⁰⁹ Dazu vgl. hiernach Rz. 91.

¹¹⁰ Eine über weite Strecken frappant ähnliche Fortentwicklung zeigte im folgenden Jahrzehnt das Operschaffen WOLFGANG AMADEUS MOZARTS; anders als HAYDN entwickelte jedoch der Frühreife diese Elemente jeweils aus dem Fokus einer *einzig inneren musikdramatischen Anlage* heraus.

¹¹¹ BARBAUD, 66; vgl. dazu hiervor, Rzz. 65 und 66, und hiernach, Rz. 94.

¹¹² Beispielsweise betonte HAYDN für seine *russischen Streichquartette* op. 33, sie seien auf eine „*neue besondere Art*“ komponiert, und bewies damit zumindest auch Marketingtalent!

¹¹³ Musterbeispiel hierfür sind *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* von 1785, ein völlig eigenes und in seiner Art neuartiges Werk HAYDNS auf eine Anfrage aus Cadix, vgl. hiernach, Rzz. 78 und 125!

77 1781 lernte HAYDN den soeben nach Wien umgezogenen und frisch verheirateten WOLFGANG AMADEUS MOZART kennen, mit dem er von da weg bis zu dessen frühem Tod 1791 eine der ungetrübtesten Komponistenfreundschaften der gesamten Musikgeschichte pflegte.¹¹⁴ Zur gleichen Zeit führte HAYDN eine neue Stilwende herbei. Interessanterweise war beiden Genies die Freude an der Symphonie bereits zuvor während der gleichen Jahre (1774/76) vorübergehend versiegt!¹¹⁵ Manches spricht dafür, dass diese schöpferische Pause im symphonischen Schaffen Mitte der Siebziger Jahre HAYDNS Reaktion auf eine fürstliche Warnung gewesen sein mag, die Experimentierlust nicht zu weit zu treiben.¹¹⁶

78 HAYDN wandte sich statt dessen in diesem Jahrzehnt – vielleicht veranlasst durch einen Besuch des russischen Grossfürsten und nachmaligen Zaren PAUL I. in Wien, dessen Gemahlin MARIA FEDEOROWNA beim Meister Musikunterricht nahm – nach einer neunjährigen Pause erneut intensiv dem Streichquartett und dem Klaviertrio zu: In der Tat wurde die erste Serie dieser neuen Streichquartette, op. 33, dem Grossfürsten zugeeignet und erhielt alsbald den Namen *Russische Quartette*. Obwohl formbestimmend weit weniger revolutionär als die drei Serien zu Beginn des vorangegangenen Jahrzehnts (opp. 9, 17 und 20)¹¹⁷, stiessen die neuen Streichquartette auf erheblich grössere Beachtung¹¹⁸. Dementsprechend wandte sich HAYDN noch mehrmals der Gattung des Streichquartetts zu, etwa mit je zwei Serien von sechs Streichquartetten für den deutschen Geiger JOHANN TOST (1789/90 und 1792 op. 64). Und er erstellte alsbald eine Streichquartettfassung seines 1785 geschaffenen Orchesterwerkes *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* (Hob. XX:1/B = Hob. III:50-56 = op. 51)¹¹⁹, welches HAYDNS Ruhm im Ausland nachhaltig förderte.

¹¹⁴ JOSEPH HAYDN äusserte sich zu LEOPOLD MOZART über dessen Sohn bezeichnenderweise wie folgt: „*Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der grösste Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdiess die grösste Compositionswissenschaft.*“

¹¹⁵ Bei WOLFGANG AMADEUS MOZART klafft die markante zeitliche Lücke noch in seiner Salzburger Zeit zwischen den Symphonien Nr. 30 in D-Dur (KV 202, entstanden im Mai 1774 in Salzburg) und Nr. 31 in D-Dur (KV 297 *Pariser Symphonie*, entstanden im Juni 1778 in Paris).

¹¹⁶ Die autographe Korrektur in der Symphonie Nr. 42 in D-Dur (Hob I:42) samt dem merkwürdigen Kommentar (vgl. hiervor, Rz. 71 in fine mit Fn. 105 in fine hiervor) erklärt sich so ebenso schlüssig wie HAYDNS gleichzeitig einsetzendes Ausweichen auf die grossen Vokalwerke und den leichtfüssig-harmlosen Stil der zur gleichen Zeit entstandenen *Nicolai-Messe* in G-Dur (Hob. XXII:6). Und schliesslich zeichnen sich die spezifisch für Fürst NICOLAUS von ESTERHÁZY geschriebenen Baryton-Werke (Hob. X-XIII, dazu hiervor, Rz. 72) sowie die dem Brotherrn gewidmeten Klaviersonaten (Hob. XVI:21-XVI:26) allesamt durch diesen leichten Stil aus.

¹¹⁷ Ähnlich wie bei den Streichquartetten legte HAYDN bei Sakralwerken eine grosse Pause ein: Nach insgesamt acht kleinen Messen 1750-1782 schrieb er erst beinahe eineinhalb Jahrzehnte später ab 1796 nochmals sechs nun grosse Messen; die Pause begann auffälliger Weise gleichzeitig mit MOZARTS Pause ab dessen grosser c-moll-Messe, und in der Zwischenzeit traten sowohl MOZART als auch HAYDN 1785/86 Freimaurerlogen bei: vgl. WILI, *Veni Sancte Spiritus*, SS. 21-33 Rz. 62-114.

¹¹⁸ Beispielsweise widmete WOLFGANG AMADEUS MOZART seine 1782-1785 entstandenen und 1785 herausgegebenen Streichquartette Nrn. 14-19 KV 387 in G-Dur, KV 421 in d-moll, KV 428 in Es-Dur, KV 458 in B-Dur (*Jagd-Quartett*), KV 464 in A-Dur und KV 465 in C-Dur (*Dissonanzen-Quartett*) seinem väterlichen Freund JOSEPH HAYDN; die HAYDN „ehrenden deutschen Violonisten“ baten 1783 in einer Publikation im Magazin für Musik um neue Quartette des Meisters, und der Artaria-Verlag schloss mit HAYDN 1784 einen entsprechenden Vertrag ab, den dieser aber erst 1787 mit den *Preussischen Quartetten* erfüllte.

¹¹⁹ JOSEPH HAYDN selbst schrieb 1801 im Vorwort zur Chorfassung über die Entstehung des sonderbaren Werkes:

„*Es sind ungefähr fünfzehn Jahre, dass ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die Sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen. Man pflegte damals, alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mussten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende grosse Lampe*

79 Hinzu kamen 1785 mindestens zwei und 1786 drei Symphonien (*Pariser Symphonien*), welche HAYDN – er war wie Vater und Sohn MOZART als gläubiger Katholik trotz des päpstlichen Verbots¹²⁰ selbst auch Freimaurer¹²¹ – zusammen mit einer weiteren Symphonie im Auftrag der Pariser Gesellschaft *Le Concert de la Loge Olympique* komponierte¹²². Der Geiger und Musikgrosshändler JOHANN TOST nahm 1787 noch zwei weitere Symphonien HAYDNS mit nach Paris (Hob. I:88 in G-Dur und Hob. I:89 in F-Dur). 1788 fügte HAYDN zunächst für CLAUDE FRANÇOIS-MARIE RIGOLEY Comte d'OGNY (1757-1790) in Paris drei weitere Symphonien hinzu (Hob. I:90 in C-Dur, Hob. I:91 in Es-Dur und Hob. I:92 in G-Dur [*Oxford*]), die er dann aber nach Ausbruch der Französischen Revolution, dem Tod des französischen Adligen und der Enteignung von dessen Gattin dem süddeutschen Musikmäzen Fürst KRAFFT ERNST VON OETTINGEN-WALLERSTEIN (1748-1802) verkaufte.

VII. Phase 4: Rückgewinn des physischen Freiraums: HAYDNS Altersblüte in Symphonik und Kammermusik

80 1789-1793 folgt der erste Lebensabschnitt HAYDNS, über den zufolge seiner intensiven Korrespondenz mit der befreundeten Kunstliebhaberin MARIANNE von GENZINGER (1750-1793), der Gattin des Wiener Leibarztes von HAYDNS Brotherrn NICOLAUS I. von ESTERHÁZY, PETER LEOPOLD von GENZINGER, häufiger autobiographische Zeugnisse des Meisters selber erhalten sind. Wie WOLFGANG AMADEUS MOZART war auch JOSEPH HAYDN regelmässiger Gast dieser Wiener Arztfamilie anlässlich der Hauskonzerte im Schottenhof. In diesen Briefen vertraute HAYDN seiner Bewunderin an, wie er in Esterháza zunehmend schmerzlich vereinsamte.

81 Als 1790 die Gattin des Fürsten NICOLAUS I. von ESTERHÁZY starb, verfiel dieser in tiefe Depression¹²³, bevor er ihr einige Monate später ins Grab folgte. Sein Nachfolger, Fürst ANTON von ESTERHÁZY, löste mit Ausnahme der Bläser für die Jagd die ganze Kapelle umgehend auf, behielt HAYDN nurmehr als nominellen Kapellmeister mit einer Pension und stellte ihm die sofortige Abreise nach Wien frei. Kein Wunder also, stammen aus diesem Jahr nur sehr wenige Kompositionen HAYDNS. Unterdessen aber hatte bereits der in Bonn und London wirkende Violinist und Impresario JOHANN PETER SALOMON (1745-1815) vom Tod von HAYDNS Brotherrn gehört. Er reiste umgehend nach Wien, um HAYDN zur Aufführung von einem Dutzend eigener Werke im Hannover Square Garden in London zu engagieren und ihm den

erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmässigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verlies zum zweyten, drittenmale u.s.w. die Kanzel, und jedes Mal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung musste meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's, wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, dass ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte. Die Musik war ursprünglich ohne Text, und in dieser Gestalt ist sie auch gedruckt worden.“ Hier zitiert nach LARSEN/LONDON, 1878f.

¹²⁰ Papst CLEMENS XII. verfügte das Verbot 1738 mit seiner Bulle *In eminenti*.

¹²¹ Dazu Näheres bei WILI: *Veni Sancte Spiritus*, SS. 30-32 Rz. 111.

¹²² Nämlich Hob. I:82 in C-Dur *L'ours*, Hob. I:83 in g-moll *La poule*, Hob. I:84 in Es-Dur, Hob. I:85 in B-Dur *La reine*, Hob. I:86 in D-Dur und Hob. I:87 in A-Dur. Vgl. auch hiernach, Rz. 96.

¹²³ HAYDN: „*der dodtfall Seiner verstorbenen gemahlin drückte den Fürsten dergestalt darnieder, dass wür alle unsere Kräften anspanen musten, Hochdensenben aus dieser schwermuth herauszureissen*“. Hier zitiert nach LARSEN/LONDON, 1880.

Auftrag Sir JOHN GALLINIS zu überbringen, eine italienische Oper für das Londoner King's Theatre zu komponieren.¹²⁴

82 So verliess HAYDN nach einem schweren Abschied von MOZART – dieser ahnte, dass er den väterlichen Freund nie wieder sehen würde¹²⁵ – am 15. Dezember 1790 Wien zusammen mit SALOMON und reiste über München, Wallerstein, wo er seinen Mäzen besuchte¹²⁶, und Bonn nach Calais und setzte am Neujahrstag 1791 nach Dover über. Bereits das erste Konzert am 11. März 1791 trug HAYDN stehende Ovationen ein; der zweite Satz seiner Symphonie Hob. I:96 in D-Dur *Le miracle* musste auf inständiges Drängen des Publikums hin wiederholt werden; einem gleichartigen Drängen nach dem 3. Satz widerstand HAYDNS Bescheidenheit. Nicht anders erging es HAYDN bei den weiteren Werken und in den folgenden Konzerten. Die Konzertserie schloss im Juni 1791 mit durchschlagendem Erfolg; im Juli 1791 erhielt HAYDN von der Universität Oxford den *Gradum Doctoris in Musica honoris causa*. Bei der Feier wurde die 1788 entstandene Symphonie Hob. I:92 in G-Dur aufgeführt, die so den Beinamen *Oxford-Symphonie* erhielt.¹²⁷

83 Der durchschlagende Erfolg der HAYDN-SALOMON-Konzerte rief das Konkurrenzunternehmen auf den Plan; doch HAYDN liess sich nicht zu den *Professional Concerts* abwerben, die daraufhin HAYDNS früheren Liebblingsschüler IGNAZ PLEYEL aus Strassburg engagierten¹²⁸. Resultat: Beide Unternehmen spielten vor ausverkauften Häusern. HAYDN brachte unter anderem seine neuen Londoner Symphonien (Hob. I:93, I:94 *mit dem Paukenschlag*, I:97, I:98 und die *Sinfonia Concertante* für Violine, Violoncello, Oboe, Fagott und Orchester in B-Dur Hob. I:105) zur Aufführung. HAYDN wurde noch stürmischer gefeiert als in der vorangegangenen Londoner Saison. Ende der zweiten Londoner Saison verliess HAYDN im Juni 1792 die britische Hauptstadt und kehrte über Bonn, wo er den 22jährigen LUDWIG VAN BEETHOVEN traf und mit ihm Kompositionsunterricht in Wien vereinbarte¹²⁹, und Frankfurt nach Wien zurück.

84 In Wien holten HAYDN die alten Keifereien mit seiner Gattin wieder ein, denen er für beinahe zwei Jahre entronnen war; bald sehnte er sich nach London zurück. HAYDN nahm wie versprochen den soeben aus Bonn in Wien eingetroffenen 22jährigen LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) zu sich in Kompositionsunterricht und trug sich mit dem Gedanken, den

¹²⁴ Wie hoch man JOSEPH HAYDN als Opernkomponisten in London einschätzte, zeigen schon die 3000 Gulden, die der ehemals gefeierte und mittlerweile geadelte ehemalige Tänzer GIOVANNI ANDREA GALLINI für eine Aufführung von *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* (Hob. XXVIII:13) im abgebrannten und soeben wieder aufgebauten Theater am Haymarket im voraus bezahlte. Für die gesamten zwölf SALOMON-Konzerte erhielt HAYDN lediglich 2000 Gulden. (Zum Vergleich: Vom Preussenkönig hatte MOZART im Jahr zuvor für Vorspiel und Kompositionen lediglich 700 Gulden erhalten). Indessen machte GALLINI seine Rechnung ohne König GEORG III.: Dieser protegierte im Streit mit seinem Sohn, dem Prinzen von Wales, einem Anhänger des Haymarket, bereits das konkurrierende alteingesessene Pantheon-Theater, verweigerte GALLINI die Lizenz und liess so das ganze Opernunternehmen platzen. Die für Ende Mai 1791 geplante Uraufführung – HAYDN stellte die Partitur rechtzeitig anfangs Mai 1791 fertig – fand erst 160 Jahre später unter ERICH KLEIBER in Florenz statt ... Theaterstreitigkeiten ziehen sich wie ein roter Faden durch die Generationenkonflikte in der Dynastie der Hannoveraner auf dem englischen Thron! Bereits GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) hatte darunter zu leiden gehabt und war daran zweimal bankrott gegangen: Vgl. dazu WILI, *Esther*, 1.

¹²⁵ Vgl. WILI, KV 626, S. 10f Ziff. 2.3.

¹²⁶ Vgl. hiervor, Rz. 79 in fine.

¹²⁷ Vgl. hiervor, Rz. 79.

¹²⁸ HAYDN am 17. Januar 1792: „Ich bin bemüsst mir all erdenkliche mühe zu geben, weil unsere gegner, die Professional Versammlung, meinen Schüler PLEYEL ... haben anhero kommen lassen, um Ihre Concerten zu Dirigieren ... man finge gleich an in allen zeitungen davon zu sprechen, allein mir scheint, es wird bald Allianz werden“. HAYDN täuschte sich nicht: PLEYEL wusste „seinen Vatter zu schätzen“.

¹²⁹ Vgl. hiervor, Rz. 57. und hiernach, Rz. 84.

eigenwilligen jungen Gipfelstürmer – HAYDN nannte ihn scherzhaft den „Grossmogul“ – auf seine nächste Reise nach London mitzunehmen.¹³⁰ Am Ende entschied er sich jedoch für die Begleitung durch seinen Kopisten JOHANN FLORIAN ELSSLER, zumal er bei seiner ersten Reise in England unter dem Mangel an guten Kopisten gelitten hatte.

85 Des Meisters zweite Englandreise lief ohne Komponistenwettstreit ab, ermöglichte HAYDN ruhiges Arbeiten und trug seinen Werken unentwegt frenetischen Applaus ein: Die 1794 geschriebenen Symphonien Hob. I:99, I:100 *Militär-Symphonie* und I:101 *Die Uhr* wurden allesamt mehrmals aufgeführt; die Symphonie *with the Military Movement* wurde zum englischen Publikumsliebbling. Aber auch sechs neue Streichquartette von 1793 (op. 71 und op. 74) gelangten in London 1794 zur Aufführung. Allen Werken war gemeinsam, dass nun HAYDNS Meisterschaft uneingeschränkt zum Durchbruch kommen konnte. Die Volkstümlichkeit seiner Themen machte seine Werke eingängig, die konzise Kompositionsarbeit machte sie gleichzeitig kurz und künstlerisch souverän.

86 Während beiden London-Besuchen erteilte JOSEPH HAYDN u.a. der reichen Witwe REBECCA SCHROETER Privatunterricht. Bereits während des ersten Englandaufenthaltes entwickelte die Frau leidenschaftliche Gefühle für HAYDN und war mit äusserster Fürsorge um das seelische und leibliche Wohl des Meisters besorgt, was HAYDN sehr zu schätzen wusste: Er war oft zu Gast bei ihr, wohnte während seines zweiten Aufenthaltes in London ganz in ihrer Nähe und widmete ihr in späteren Jahren als Zeichen seiner Verbundenheit seine Trios op. 73.

87 Die beiden Londoner Reisen hat HAYDN mit drei Tagebüchern (ein viertes ist verschollen) gut belegt. Beide Sommer in Grossbritannien hat er ausserhalb Londons auf dem Land verbracht. 1795 gab SALOMON seine eigene Konzertserie auf und begründete mit andern Musikern gemeinsam die Opera Concerts im King's Theatre, für welche HAYDN neben der *Scena di Berenice* (Hob. XXIVa:10) mit der berühmten Primadonna BRIGITTA BANTI-GIORGI als Sopranistin nun noch seine letzten drei Symphonien komponierte (Hob. I:102, I:103 *mit dem Paukenwirbel* und I:104 *Londoner*). König GEORG III., der die Uraufführung von HAYDNS Oper *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* (Hob XXVIII:13) verunmöglicht hatte, versuchte nun, den Meister in London zu halten. Der königliche Vorschlag, HAYDN solle seine Frau nach London nachkommen lassen, machte das Ansinnen aussichtslos ...

VIII. Zurück zuhause – endlich frei: HAYDNS Altersernte in der Kirchenmusik

88 Am 15. August 1795 verliess HAYDN London in Richtung Wien, zumal der wenig musikliebende Fürst ANTON von ESTERHÁZY im Januar 1794 verstorben war, und dessen Nachfolger, NICOLAUS II. von ESTERHÁZY die Kapelle wieder zusammengerufen und die Leitung wieder HAYDN übertragen hatte. Hinfort aber beschränkte sich HAYDNS Obliegenheit auf die Komposition einer Messe alljährlich zum Namensfest der Gattin des Fürsten. So entstanden 1796-1802 die sechs letzten Messen HAYDNS. Die Symphonie verschwand aus des Meisters Werkstatt, während er in seinen letzten beiden Streichquartettserien, den *ERDÖDY-* und den *APONYI-Quartetten* Form und Ausdruck derart individualisierte, dass die von HAYDN selber entscheidend entwickelte klassische Form reif war für den Übergang zur Romantik.

89 Hingegen war nun die Zeit für HAYDNS ganz grosse Vokalwerke angebrochen. In ihnen gelang ihm die gezielte Verbindung der Tradition altösterreichischer Barockkirchenmusik aus seiner Jugendzeit mit seinem symphonischen Spätstil. HAYDNS zwei Londoner Reisen

¹³⁰ So die Notiz in der Berliner Musikzeitung vom 26. Oktober 1793.

zeitigten ihre Wirkung: Was er in London an Oratorien seines grossen Vorbilds GEORG FRIEDRICH HÄNDEL angetroffen und gehört hatte, war nun noch mit seinem eigenen, in London so erfolgreichen Symphoniestil zu verschmelzen. Diese Synthese hat HAYDNS *Schöpfung* zu einem der meist gesungenen Oratorien der ganzen Musikgeschichte gemacht. HÄNDELS Pathos und kontrapunktische Strenge ist von der spezifisch wienerischen Grazilität abgelöst, die zu einem der Markenzeichen der Klassik geworden ist (man vergleiche nur etwa MOZARTS *Zauberflöte* KV 620). Vom stärker italienisch geprägten MOZART unterschied sich HAYDN vorab durch die unmittelbare Volksnähe seiner Melodien. MOZART überflügelte HAYDN vor allem in seinen Instrumentalkonzerten; nicht umsonst sind von HAYDN die beiden Cellokonzerte in C-Dur Hob. VIIb:1 und in D-Dur Hob. VIIb:2 op. 101 und das Trompetenkonzert in Es-Dur Hob. VIIe:1 zu den bekanntesten geworden – Instrumente, für welche weder MOZART noch BEETHOVEN je ein Konzert geschrieben haben.

90 Im Dezember 1795 und im Januar 1796 musizierten HAYDN und BEETHOVEN gemeinsam in öffentlichen Konzerten. Seit 1795 hatte sich in Österreich zufolge französischer Kriegsdrohungen die Stimmung verdüstert, und so wurde Mitte September 1796 HAYDNS *Missa in tempore belli* (die sog. *Paukenmesse* in C-Dur-Dur Hob. XXI:9) in der Bergkirche in Eisenstadt uraufgeführt. Bald danach begann er mit der Arbeit am Oratorium *Die Schöpfung* (Hob. XXI:2), dessen Libretto er aus England mitgebracht und dem kaiserlichen Hofbibliothekar Baron GOTTFRIED VAN SWIETEN (1733-1803) zur Übersetzung und Bearbeitung übergeben hatte. HAYDN vollendete dieses sein *opus magnum* anfangs April 1798, und am 29. und 30. April 1798 wurde das Werk im Palais des Fürsten JOSEPH SCHWARZENBERG auf dem Mehlmarkt ur-, am 19. März 1799 im alten Burgtheater zum ersten Mal öffentlich aufgeführt.

91 Am 11. Dezember 1797 wurde HAYDN – inzwischen weltberühmt – nun auf Antrag seines früheren Schülers PAUL WRANITZKY (1756-1808) doch noch unentgeltlich als „perpetuierlicher Assessor-Senior“ in die Wiener Tonkünstler-Sozietät aufgenommen, die ihn zwanzig und zehn Jahre zuvor zweimal verschmäht hatte¹³¹, gerade noch rechtzeitig, bevor selbst die ferne königlich-schwedische Musik-Akademie HAYDN zusammen mit JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER (1736-1809) zu Ehrenmitgliedern ernannte.

92 Während der Arbeit an seinem grossen Oratorium hatte HAYDN in der düsteren Vorkriegsstimmung auch die erhabene Hymne *Gott erhalte Franz den Kaiser* erdacht, zu der ihn in Grossbritannien das Anhören der Hymne *God save the King* inspiriert hatte. Beim Geburtstag des Kaisers am 12. Februar 1797 im alten Burgtheater uraufgeführt, schlug die Hymne auf Antrieb ein, so dass HAYDN das Thema noch im gleichen Jahr im 2. Satz (*Poco Adagio. Cantabile*) seines 62. Streichquartetts op. 76 Nr. 3 C-Dur (Hob. III:77), dem sog. *Kaiserquartett* variierte.¹³² Die nun doch ausgebrochenen Feindseligkeiten zwischen Frankreich und Österreich liessen HAYDN seine jährliche Messe zum Namensfest der Gattin seines Brotherrn 1798 als *Missa in angustis* d-moll (Hob. XXII:11) bezeichnen; später erhielt sie nach dem 1797 bei St. Vincent vor Portugal und 1798 bei Abukir vor Aegypten gegen die Franzosen siegreichen englischen Admiral Sir HORATIO NELSON (1758-1805) den Zunamen *NELSON-Messe*.¹³³ Ausserdem erarbeitete HAYDN 1798 die Chorfassung (Hob. XX:2) seiner 1785 für den spanischen Priester Dr. JOSÉ SALUZ DE SANTAMARIA Marquès DE VALDE-INIGO komponierten *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* (Hob. XX:1/A).

¹³¹ Dies war HAYDNS Hoffnung bei der Komposition seines ersten Oratoriums *Il ritorno di Tobia* Hob. XX:1 gewesen: vgl. hiervor, Rz. 73 und hiernach, Rz. 124; und noch 1787 war HAYDNS Aufnahme aufgrund fehlenden Wohnsitzes in Wien (er musste ja in Esterháza wohnen) von der Einzahlung von dreihundert Gulden abhängig gemacht worden. Vgl. BARBAUD, 98.

¹³² Der Missbrauch durch die Nationalsozialisten zur Hymne des III. Reiches („Deutschland, Deutschland über alles“) hat das Thema im XX. Jahrhundert in Verruf gebracht.

¹³³ Ein architektonisches Denkmal erhielt der kühne Stratege in London mit der Nelson's Column errichtet.

93 Zur gleichen Zeit begann HAYDN die Arbeit an seiner *pièce de résistance*, dem Oratorium *Die Jahreszeiten*. Immerhin kam HAYDN auch 1799 seiner Verpflichtung nach und komponierte neben zwei Streichquartetten op. 77, die dem Fürsten FRANZ JOSEPH MAXIMILIAN von LOBKOWITZ (1772-1816) gewidmet wurden¹³⁴, zum Namensfest der Fürstin MARIA JOSEPHA HERMENEGILD von ESTERHÁZY, der Gattin seines Fürsten NICOLAUS II. von ESTERHÁZY 1799 die *Theresien-Messe* in B-Dur (Hob. XXII:12) sowie ein grosses *Te Deum* in C-Dur (Hob. XXIIIc:2). 1799 trat der Verlag Breitkopf & Härtel an HAYDN heran, um über eine gedruckte Gesamtausgabe seiner Werke zu verhandeln.

94 1800 schickte HAYDN seine Gattin wegen ihres Arthritis-Leidens zur Kur nach Baden, wo die beinahe lebenslang gemiedene bigotte, verschwenderische und alles andere denn kunstverständige „Lebenspartnerin“, der einzige Mensch, über den HAYDN sich anhaltend negativ geäußert hatte, am 19. März 1800 im Alter von siebzig Jahren starb.¹³⁵ HAYDN arbeitete in Eisenstadt verbissen weiter an den *Jahreszeiten*.

95 Kurz darauf begann HAYDN pflichtbewusst die Arbeit an seiner *Schöpfungsmesse* in B-Dur (Hob. XXII:13), welche er noch im selben Jahr fristgerecht zum Namensfest der Fürstin von ESTERHÁZY zur Aufführung brachte. Danach aber brachte HAYDN nur noch die Kraft zu einem einzigen grösseren Werk auf, der 1802 für denselben Anlass geschaffenen *Harmoniemesse* in B-Dur (Hob. XXII:14).

IX. Erschöpfung und Finale

96 In seinen letzten Lebensjahren vermochte HAYDN, durch Alter und Überarbeitung geschwächt, neben der Bearbeitung hunderter schottischer Lieder für den Edinburger Liedgutsammler GEORGE THOMSON nur noch, eine Umarbeitung einiger früherer Werke wie etwa der bereits über 50jährigen *Missa brevis* in F-Dur (Hob. XXII:1) oder der deutschen Fassung seiner Oper *L'isola disabitata* (Hob. XXVIII:9) anzuregen, die Überarbeitung seines Werkkatalogs durch seinen Kopisten ELSSLER 1805 zu überwachen und Ehrungen entgegen zu nehmen, etwa die Ehrenbürgerwürde der Stadt Wien am 1. April 1804 oder die ihm durch LUIGI RODOLFO BOCCHERINI (1743-1805) persönlich mitgeteilte Ehrenmitgliedschaft des Conservatoire de Paris, aber auch eher skurrile wie etwa die Nachricht, dass das Gerücht, er sei gestorben, LUIGI CHERUBINI (1760-1842) in Paris zu einer eilends komponierten Trauerkantate und die Loge Olympique¹³⁶ zur Ausschreibung eines Gedenkkonzerts für den 6. Februar 1805 in Paris veranlasst habe. HAYDNs eigener Kommentar charakterisiert seinen unverwüstlichen Schalk:

„Die guten Herren! Ich bin ihnen recht zu Dank verpflichtet für die ungeahnte Ehre. Wenn ich nur die Feier gewusst hätte, ich wäre selbst dahin gereist, um die Messe in eigener Person zu dirigieren!“

97 Stattdessen sah HAYDN seine Bekannten, Freunde und Verwandten dahinsterven: 1803 Baron GOTTFRIED VAN SWIETEN, 1805 Dr. GENZINGER und seinen eigenen Bruder JOHANN, 1806 seinen Bruder MICHAEL. An der Instrumentierung seines *Stabat mater* (Hob. XX^{bis}) von 1767 und des Oratoriums *Il ritorno di Tobia* von 1774 durch seinen Schüler

¹³⁴ Ein drittes Streichquartett „op. 103“ blieb Fragment und erschien in dieser Form erst 1806 bei Breitkopf & Härtel unter dem Titel *Schwanengesang*. Zu diesem Namen vgl. WILI: *Schwanengesang*, 13f Rzz. 43-45.

¹³⁵ Vgl. hiervor, Rz. 66.

¹³⁶ Vgl. dazu hiervor, Rz. 79.

SIGISMUND NEUKOMM (1778-1859) vermochte der hochbetagte Meister keinen Anteil mehr zu nehmen.

98 Letztmals erschien HAYDN in der Öffentlichkeit anlässlich seines 76. Geburtstages, als am 27. März 1808 sein Oratorium *Die Schöpfung* in der Aula der alten Universität Wien aufgeführt wurde. Fürst NICOLAUS II. von ESTERHÁZY sandte eine Kutsche, damit der greise HAYDN komfortabel von seinem Haus in Gumpendorf in die Innere Stadt reisen konnte. Als HAYDN von zwei Lakaien in einem Tragsessel in den Saal getragen wurde, erklangen festliche Trompetenfanfaren. Die Anwesenden riefen "Vivat HAYDN"; und sein ehemaliger Schüler LUDWIG VAN BEETHOVEN küsste dem Meister zum Begrüssung die Hand. Die Aufführung, an der die gesamte Wiener Oberschicht teilnahm, wurde von ANTONIO SALIERI (1750-1825) geleitet.¹³⁷

99 Der Einfall der Franzosen in die österreichischen Kernlande und in Wien selbst (13. Mai 1809) vermochte HAYDN nicht davon abzuhalten, täglich an seinem Flügel seine Hymne *Gott behüte FRANZ den Kaiser* zu spielen. NAPOLEÓN BONAPARTE befahl eine Ehrenwache vor HAYDNS Haus im Wiener Aussenquartier Gumpendorf, und ein französischer Husarenoffizier liess es sich nicht nehmen, dem Meister aus der *Schöpfung* die Arie *Mit Würd und Hoheit angetan* vorzusingen. Am 26. Mai 1809 spielte HAYDN seine Kaiserhymne sogar dreimal, bevor er abends ins Koma fiel und am 31. Mai 1809 verschied.

G HAYDNS Jahreszeiten

I. HAYDNS abschätziges Urteil über sein weltliches Oratorium

100 Am 20. Mai 1801 – vier Wochen nach der Uraufführung der *Jahreszeiten* vom 24. April 1801 im Palais Schwarzenberg am Mehlmarkt in Wien – mittlerweile hatten bereits zwei Wiederholungen stattgefunden, und am 29. Mai 1801 war die erste öffentlich zugängliche Aufführung im Wiener Redoutensaal vorgesehen – schrieb JOSEPH HAYDN an den Domherrn MAX Freiherr VON DROSTE-HÜLSHOFF¹³⁸ in Münster:

„Der allgemein-unverdiente Beyfall meiner Schöpfung begeisterte meinen 69-jährigen Kopf dergestalt, dass ich es noch wagte, die Jahreszeiten nach THOMPSON (sic!) zu bearbeiten! Man ist hier orts mit dieser mühsamen arbeith sehr zufrieden.“

101 Gegenüber andern beklagte sich HAYDN:

„Die Jahreszeiten haben mir den Rest gegeben, ich hätte sie nicht schreiben sollen. Ganze Tage habe ich mich mit einer Stelle plagen müssen.“¹³⁹

¹³⁷ Die Begebenheit wurde wieder in Frankreich, allerdings erneut fehlerhaft (zwar für das zutreffende Jahr 1808, aber zugleich unzutreffender Weise als Begebenheit aus dem drittletzten Lebensmonat HAYDNS), berichtet und von keinem Geringeren als HEINRICH VON KLEIST ins Deutsche übersetzt (vgl. KLEIST III, 443-445); in Wirklichkeit hat sie sich 15 Monate vor HAYDNS Hinschied zugetragen.

¹³⁸ Der Komponist MAXIMILIAN FRIEDRICH Freiherr VON DROSTE ZU HÜLSHOFF (1764-1840) war der Onkel der Dichterin und Liedkomponistin ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF (1797-1848).

¹³⁹ HAYDN schrieb noch vier Jahre später (1805) über das Werk (hier zitiert nach BARBAUD, 101f): *„Noch vor vier Jahren war es anders, aber die Vier Jahreszeiten haben mir die Übel zugezogen. Ich hätte sie nie schreiben sollen. Ich habe mich dabei übernommen.“*

Bereits während der Arbeit am zweiten Oratoriumsteil „Sommer“ hatte HAYDN am 23. September 1799 dem Lexikographen ERNST LUDWIG GERBER vermerkt:

„Da dieser Gegenstand nicht so erhaben wie jener der ‚Schöpfung‘ seyn kann: so wird sich auch bey einer Vergleichung zwischen beyden ein merklicher Unterschied finden. Ungeachtet dessen werde ich mit Hülfe der Vorsicht alle Kräfte anstemmen.“

102 Sicher: Für HAYDN wurde die Komposition wegen seines hohen Alters und damit einhergehend seiner angegriffenen Gesundheit zur Mühsal. Seit der am 29. März 1798 erfolgreich aufgeführten *Schöpfung* war HAYDN gewahr geworden, dass nicht nur die Jugend vorbei war; auch das reife Mannesalter neigte sich seinem Ende zu. HAYDN ging jetzt unerwartet rasch dem Lebensabend entgegen, ins Greisenalter. Die Arbeitskräfte liessen nach. Das Arbeitstempo wurde langsamer.

II. Zunehmend belastete Zusammenarbeit zwischen Baron VAN SWIETEN und HAYDN

103 Was mag HAYDN darüber hinaus zu seinem abwegigen Urteil bewogen haben, das er doch offensichtlich selbst nicht ganz ernst nahm? Immerhin hat er seine Partitur ja nicht vernichtet! Schon allein dieser „Widerspruch“ gibt einen Hinweis auf den Hintergrund. HAYDN war hochgradig frustriert¹⁴⁰ durch die zunehmend mühsame Zusammenarbeit mit dem österreichischen Adligen niederländischer Abkunft und Wiener Musikmäzen Baron GOTTFRIED BERNHARD VAN SWIETEN (1733-1803), der bereits zu zwei andern der vier¹⁴¹ Oratorien HAYDNS (*Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* Hob. XX:2, *Die Schöpfung* Hob. XXI:2) das Libretto geschaffen hatte. Bei dieser dritten und letzten Oratorienzusammenarbeit gingen die beiden einander zuweilen sogar auf die Nerven. Zugleich waren sie aufeinander angewiesen – die *Jahreszeiten* sind *klassischstes* Produkt *dieser* Zusammenarbeit. Daher sind hier die Jahre 1790-1801 näher zu untersuchen – die Jahre, in denen HAYDN und VAN SWIETEN beide ihren Wohnsitz in Wien hatten und zusammenarbeiten konnten¹⁴².

104 Baron GOTTFRIED VAN SWIETEN, jesuitisch-elitär erzogener Sohn des hoch angesehenen Leibarztes der Kaiserin MARIA THERESIA war nach Beendigung seiner diplomatischen Laufbahn in österreichischen Diensten (Gesandter in Brüssel 1755-1757, in Paris 1760-1763, in Warschau 1763-1764 und in Berlin 1770-1777) Präfekt der Kaiserlichen Hofbibliothek in Wien geworden, hatte aber an WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Todestag (6. Dezember 1791) seinen einflussreichen¹⁴³ leitenden Posten als „Praeses der Studien- und Bücherzensur-Hofkommission“ verloren. Nach dieser Kaltstellung war Baron VAN SWIETEN mittlerweile selbst enttäuscht, verbittert und auf der Suche nach neuen Betätigungsfeldern.

105 Für HAYDN war dies Segen und Fluch, für die Kulturgeschichte reiner Segen. Nicht etwa, weil VAN SWIETENS eigene Kompositionsversuche – worunter mehrere Symphonien und Opern – je braver Mediokrität entwachsen wären¹⁴⁴; zum Segen der Musikgeschichte wurde VAN SWIETENS Frust dadurch, dass der Baron just genug von Musik verstand, um das Genie anderer zu erkennen, sodass er sie – Folge seines Wissenszuwachses als Hofbibliothekar und damit Anschaffungsbeauftragter des Kaisers – miteinander bekannt machte, dass er sie

¹⁴⁰ Vgl. WIRTH, 2-4.

¹⁴¹ Das erste Oratorium hatte JOSEPH HAYDN bereits ein Vierteljahrhundert früher geschaffen: *Il ritorno di Tobia* Hob. XXI:1; vgl. hiervor, Rzz. 73 und 91.

¹⁴² Zu Leben und Gesamtwerk HAYDNS vgl. hiervor, Rz. 7,8 und 59ff.

¹⁴³ VAN SWIETEN zählte zum Milieu der Aufklärer und wirkte bei der Schliessung von nahezu 1000 österreichischen Klöstern durch Kaiser JOSEPH II. mit. Näheres dazu vgl. bei WILI, *Veni Sancte Spiritus*, S. 6f Rzz. 15-19, S. 22 Rzz. 67 und 68 und SS. 29-32 Rzz. 109-111.

¹⁴⁴ HAYDN beurteilte VAN SWIETENS Symphonien für „so steif wie er selbst“.

untereinander vernetzte und dass er ein Netzwerk von Adligen (die *Gesellschaft der Associierten*¹⁴⁵) schuf, welche als Mäzene geniale Musiker förderten und die Aufführung ihrer Werke ermöglichten¹⁴⁶. Kurz: VAN SWIETEN war jener adelige Netzwerker, der den Wiener Klassikern die Kenntnis der grossen Barockmeister vermittelte. Als ehemaliger Diplomat hatte er ausserdem Fremdspachenkenntnisse, die er HAYDN für die Librettierung seiner Oratorienvorhaben zur Verfügung stellen konnte.

106 Der Beginn der Zusammenarbeit zu diesem letzten Oratorium HAYDNS liess sich indessen noch gut an. Der grosse Erfolg der 1798 vollendeten *Schöpfung* – sie wurde in ganz Europa aufgeführt – animierte geradezu zu einem neuen Oratorienprojekt. Wer sollte als Librettist besser geeignet sein als eben jener Baron VAN SWIETEN, der die *Schöpfung* nach JOHN MILTONS (1608-1674) *Paradise Lost* (1665)¹⁴⁷ in Verse gesetzt hatte? Auch wenn VAN SWIETENS Verse zu den *Jahreszeiten* nicht eben berauschend waren¹⁴⁸: Dies allein hätte noch hingehen mögen.

107 Freilich: VAN SWIETEN wollte mehr. Er übersetzte nicht nur JAMES THOMSONS (1700-1748) Versepos *The Seasons* (1730), das den Stoff für HAYDNS letztes Oratorium abgeben sollte, aus dem Englischen. Er wies HAYDN auch gleich an, *wie* diese Verse genau in Musik zu setzen seien. Bei allem Mangel an eigener Belesenheit ging dies HAYDN denn doch entschieden zu weit. HAYDN hatte sich in Esterházy von den adeligen Herren lange genug diktieren lassen müssen, *was* er zu schreiben habe; die neue Freiheit, die er noch kein Jahrzehnt genossen hatte, gedachte HAYDN nicht mehr ohne weiteres preiszugeben. Auch bei HAYDN hatte die *Französische Revolution* – seine Pariser Symphonien hatte er für einen

¹⁴⁵ Dies waren 25 „Angehörige des Adels, die sich verpflichteten, bei der Überbrückung der Schwierigkeiten zwischen Komponisten, Musikverlegern und der Zuhörerschaft behilflich zu sein“: Vgl. DURANT, *Napoleonische Ära*, 286.

¹⁴⁶ VAN SWIETEN kannte CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788) persönlich, erhielt von ihm eine (nämlich Wq 57) der *Sechs Sonaten für Kenner und Liebhaber* (Wq 55-59 und 61) gewidmet, und förderte WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791), JOSEPH HAYDN (1732-1809) und LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827). Letzteren dreien verschaffte er Notenmaterial von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) und von JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750); kein Wunder, dass MOZART das *Kyrie eleison* seines *Requiems* KV 626 mit einer Doppelfuge über zwei Themen HÄNDELS (nämlich aus *The ways of Zion do mourn*, dem Eingangschor des *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264 von 1737 und aus *We will rejoice*, dem Schlusschor des *Dettingen Anthem* HWV 265 von 1743, welchen HÄNDEL noch im selben Jahr als Nr. 44 auch in sein Oratorium *Joseph* HWV 59 übernommen hatte) versah, dass BEETHOVEN in HÄNDEL den bedeutendsten Komponisten aller Zeiten sah und über das Thema des Chores *See, the conqu'ring hero comes* aus HÄNDELS Oratorium *Judas Maccabäus* zwölf Variationen für Violoncello und Klavier in G-Dur schrieb (WoO 45). MOZARTS zunehmendes Interesse in seiner Wiener Zeit für grosse Fugen (vgl. etwa auch seine grosse *c-moll-Messe* KV 427 und die darauf beruhende Parodie-Kantate *Davidde penitente* KV 469) geht darauf zurück, dass ihm VAN SWIETEN Manuskripte von JOHANN SEBASTIAN BACH verschaffte; dazu WILI, *Veni Sancte Spiritus*, 33 Rz. 114. VAN SWIETEN unterstützte BEETHOVEN 1795 als Subscribent seiner Klaviertrios op. 1; BEETHOVEN widmete VAN SWIETEN 1800 dann seine Symphonie Nr. 1 op. 21 in C-Dur.

¹⁴⁷ Vgl. dazu hiernach, Rz. 132.

¹⁴⁸ Vielleicht kannte HAYDN die deutsche Übersetzung von 1744 des Hamburger Ratsherrn, Senators, Literaten und Diplomaten BARTOLD HINRICH BROCKES (1680-1747), gegen die Baron VAN SWIETENS Version abfiel? BROCKES war in Europa weit herum bekannt, seit er 1712 mit dem Passions-Oratorium *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* sein erstes Werk veröffentlicht hatte, aus welchem Komponisten wie REINHARD KEISER (1674-1739) [1712], GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) [1712/1716, HWV 48], GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): *Mich vom Stricke meiner Sünden* = *Brockes-Passion* für 3 Soprane, 2 Alte, 2 Tenöre und 3 Bässe mit 3 Querflöten, Blockflöte, 2 Oboen, Fagott, Streicher und Basso continuo [1716, TWV 05:1], JOHANN MATTHESON (1681-1764) [1718], JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688-1758) [1723], GOTTFRIED HEINRICH STÖLZEL (1690-1749) [1725] und der Zürcher JOHANN CASPAR BACHOFEN (1695-1755) [erschienen 1759] Stücke vertonten. Weitere Komponisten folgten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

freigeistigen Pariser Zirkel verfasst¹⁴⁹ – erste Spuren hinterlassen, genug jedenfalls, damit nun die *Jahreszeiten* Stoff für Zoff abgeben konnten.

III. Auswirkungen politischer Wirren Europas auf HAYDNS Lebensgestaltung

108 Seit 1791 war HAYDN seine sklavenhaften Pflichten in Esterházy endlich los, und spätestens nach der Rückkehr von seiner zweiten Reise nach London war HAYDN ein weltberühmter Mann. Zur gleichen Zeit hatte sich aber auch die damalige Weltkarte erheblich verändert: Mit der Hinrichtung MAXIMILIEN MARIE ISIDORE DE ROBESPIERRES (*1758) am 28. Juli 1794 war *la terreur* in Frankreich zu Ende gegangen, die Revolution hatte nun auch ihre radikalsten Kinder aufgefressen; 1795 verlor der französische Nationalkonvent die Macht an ein fünfköpfiges Direktorium. Was bedeutete dies für HAYDNS Leben?

109 War HAYDN 1792 nach seiner ersten Londonreise noch via Bonn (wo ihm der junge BEETHOVEN vorspielte und alsdann sein Schüler wurde) und Frankfurt (wohin gleichzeitig HAYDNS Brotherr Fürst ESTERHÁZY zur Kaiserkrönung¹⁵⁰ gereist war) nach Wien zurückgekehrt, so musste HAYDN bei seiner am 15. August 1795 angetretenen Heimreise vom zweiten Londonaufenthalt über Hamburg-Berlin-Dresden-Prag nach Wien zurück reisen. Das verehrte Vorbild CARL PHILIPP EMANUEL BACH (*1714) in Hamburg besuchen, war längst zu spät: Dieser war 1788 verstorben.

110 Grund hierfür sind auch nicht Globetrotterambitionen HAYDNS, sondern die Veränderung der politischen Grosswetterlage in Europa: 1795 hatte Frankreich ganz Belgien und einen Grossteil der Niederlande sowie die Gebiete von Rhein und Mosel einschliesslich der Städte Köln, Koblenz, Mainz und Worms erobert. Der Weg von der Hauptstadt des einen (England) zur Kapitale des andern Allianzpartners (Deutsches Reich) durch Gebiete des revolutionären Gegners Frankreich war HAYDN nun versperrt. Diese veränderte Grosswetterlage sollte HAYDNS weitere Jahre prägen: Zwar machte die Misswirtschaft des französischen Direktoriums die Einnahmen aus NAPOLÉON BONAPARTES Italienfeldzug 1797 zunichte. Aber Frankreich begann Österreich einzukreisen – zunächst von Süden, und im März 1798 war auch die Schweiz von Frankreich¹⁵¹ erobert worden. 1799 übernahm NAPOLÉON dann mit einem Staatsstreich die Macht der Grande Nation und wurde 1. Konsul.

111 Diese Verschlechterung des politischen Umfeldes liess weitere Londonreisen illusorisch werden, und sie muss HAYDN auch beim Komponieren zu schaffen gemacht haben. Dass HAYDN 1797 während der Arbeit an der *Schöpfung* auch die erhabene Hymne *Gott erhalte Franz den Kaiser* ersann, erklärt sich aus solchen düsteren Vorahnungen des Krieges. Inspiriert hatte ihn dazu in Grossbritannien das Anhören der Hymne *God save the King*¹⁵².

¹⁴⁹ Vgl. hiervor, Rz. 79.

¹⁵⁰ Zu dieser Kaiserkrönung hatte der blutjunge LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) eine Kantate verfasst: *Kantate auf die Erhebung LEOPOLDS II. zur Kaiserwürde* WoO 88, und WOLFGANG AMADEUS MOZART hatte vergeblich gehofft, dem Kaiser sein Klavierkonzert Nr. 26 C-Dur KV 537, das sog. *Krönungskonzert* vortragen zu dürfen. LEOPOLD II. war Kaiser von 1790-1792. Ihm folgte danach FRANZ II. (1792-1806).

¹⁵¹ Der Staat Bern – er machte damals aufgrund der Untertanengebiete Waadt und Aargau sowie der Teilhabe an den meisten Gemeinen Herrschaften (zB. Thurgau) mehr als die Hälfte der Alten Eidgenossenschaft aus – verlor die Schlacht im Grauholz (neben der N1 vis-à-vis der Ausfahrt Biel), so dass der (groteske) eigene „Sieg“ bei Neuenegg (in den Wäldern jenseits der Aare westlich Wohlens) Bern nicht mehr zu retten vermochte.

¹⁵² Vgl. hiervor, Rz. 92.

IV. HAYDNS Schwierigkeiten mit Libretto und Partitur

112 In dieser Zeit begann HAYDN also auch die Arbeit an seiner *pièce de résistance*, dem Oratorium *Die Jahreszeiten*, welches Baron GOTTFRIED VAN SWIETEN nach einem englischen Text von GEORGE THOMSON (1757-1851) bearbeitete und HAYDN zur Komposition auftrag und welches HAYDN nach eigenem Bekunden nahezu alle verbliebenen Kräfte kosten sollte und erst 1801 fertig gestellt werden konnte.

113 Freilich: Der 1. Teil des Oratoriums: *Der Frühling*, war bald vollendet: Fürst SCHWARZENBERG liess ihn bereits am 17. März 1799 in seinem Palais aufführen.

114 Doch der 2. Teil: *Der Sommer*, sollte HAYDN bereits weit mehr Mühe machen.

115 HAYDN liess sich nach all seinen Leistungen und als mittlerweile weltberühmter Komponist in *musikalischen* Dingen auch von einem Adeligen nicht mehr besonders gerne herumkommandieren. Genau dies aber versuchte VAN SWIETEN laufend: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde in Berlin das Originalmanuscript des Librettos aufgefunden; es zeigt eine ganze Reihe von „im Befehlston erhaltener Anweisungen“¹⁵³, die sich bis in Einzelheiten der Instrumentation und der zu wählenden Themen erstreckten:

116 So sollte HAYDN am Ende des Teils *Der Sommer* (Nr. 20 Terzett mit Chor zu den Worten Simons: *Und aus dem Sumpfe quakt der Frosch*) das *Quaken der Frösche* imitieren. Dafür hatte er im Finale des dem preussischen König FRIEDRICH WILHELM II. gewidmeten 6. preussischen Streichquartetts *Der Frosch* Nr. 49 D-Dur op. 50 Nr. 6 = Hob III:49 doch bereits 1786 ein glänzendes Beispiel kreiert! Dieses *Quaken der Frösche* stellte HAYDN nun in den *Jahreszeiten* mit einem Fagotteinsatz dar, den er dann im Klavierauszug erzürnt kommentierend als „*französischen Quark*“¹⁵⁴ weg strich.¹⁵⁵

117 Auch die Lobeshymne im Teil *Der Herbst* (Terzett mit Chor Nr. 23) auf den *Fleiss* empfand HAYDN als Beleidigung: Eigenem Bekunden zufolge war er nie ein „*Geschwindschreiber*“ gewesen. Daher äusserte er sich ironisch: Nachdem er sein ganzes Leben lang fleissig gewesen sei, habe man ihn nun erstmals gebeten, einen Chor zum Lob

¹⁵³ MAX FRIEDLÄNDER: *VAN SWIETEN und das Textbuch zu HAYDNS Jahreszeiten*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1909.

¹⁵⁴ Bei der Korrektur des von A. E. MÜLLER für Breitkopf & Härtel angefertigten Klavierauszuges ging HAYDN die Stelle, in welcher er auf VAN SWIETENS Wunsch nach französischem (vielleicht nach ANDRÉ ERNEST MODEST GRÉTRYS [1741-1813]) Vorbild das Froschgequacke hatte nachahmen müssen, auf die Nerven. Wenigstens im Klavierauszug wollte er sie ändern und schrieb dazu auf die Korrekturbeilage: „NB! diese ganze Stelle als eine Imitation eines Frosches ist nicht aus meiner Feder geflossen; es wurde mir aufgedrungen, diesen französischen Quark niederzuschreiben; mit dem ganzen Orchester verschwindet dieser elende Gedanke gar bald, aber als Clavierauszug kann derselbe nicht bestehen.“

¹⁵⁵ Auch der mit JOSEPH HAYDN befreundete, 1773 geadelte AUGUST CARL DITTERS VON DITTERSDORF (1739-1799) hatte in seiner 1792 komponierten Symphonie Nr. 6 nach OVIDS *Metamorphosen: Die Verwandlung der Bauern in Frösche* (Krebs-Verzeichnis 78:VI) das Gequacke von Fröschen programmatisch dargestellt. Seither aber war Programmmusik wieder einmal in eine der periodisch auftretenden Phasen der Verpönung geraten, was HAYDNS unwirsche Reaktion zusätzlich erklärt. Denkbar ist, dass HAYDN sich zur Schilderung des Froschgequackes bewegen liess, weil doch auch bereits GEORG FRIEDRICH HÄNDEL diese Tiere in seinem Oratorium von 1739 „*Israel in Ägypten*“ (HWV 54) in der Arie Nr. 5 *Der Strom erzeugte Frösche* musikalisch geschildert hatte. Wo HÄNDEL das ‚Hüpfen‘ der Frösche nachgeahmt hatte, brachte HAYDN nun mit Hilfe des Fagotts die Monotonie eines Froschkonzertes zum Ausdruck. Vgl. auch TAPPERT, 46.

des Fleisses zu schreiben. Die ungewöhnliche Stimmführung auf diese Verklärung nüchterner Arbeitsethik ist wohl ebenfalls *ironisch* zu verstehen.¹⁵⁶

118 Schon leichter fiel es HAYDN, im Schlusschor des Teils *Der Herbst* (Nr. 31) für den Lobpreis auf den Wein eigener Einschätzung zufolge die „*besoffenste Fuge*“ seines Lebens zu schreiben.

119 Im Gegenzug vermochte sich HAYDN gegen VAN SWIETENS erklärten Willen durchzusetzen, als er anstelle eines Zitats aus einer beliebten Oper der Zeit in der Bass-Arie Nr. 4 *Schon eilet froh der Ackersmann* das Material des Trierteils des 2. Satzes (Andante Variationenthema C-Dur) aus seiner eigenen Symphonie G-Dur Nr. 94 *Mit dem Paukenschlag* (Hob. I:94) als Zitat einbaute – ein höchst bewusster Effekt, da gerade diese Symphonie und insbesondere der Ohrwurm des einfachen Volksliedthemas des 2. Satzes mit dem überaus effektiv vorbereiteten Paukenschlag zu den grössten Publikumslieblichen der Zeit zählte.¹⁵⁷

120 VAN SWIETEN musste wohl oder übel auch tolerieren, dass HAYDN im Teil *Der Winter* der *Jahreszeiten* als Lieder Hannes mit Chor zwei eigene Wünsche vertonte: Einerseits in Nr. 38 ein „ungekünstelt frohes“ (so Simons einleitendes Rezitativ Nr. 37 in fine) *Spinnlied* („*Knurre, schnurre, knurre*“) nach Worten eines Gedichtes von GOTTFRIED AUGUST BÜRGER (1747-1794), andererseits in Nr. 40 die deutsche Übersetzung von JOHANN FELIX WEISSE: „*Ein Mädchen, das auf Ehre hielt*“, dem ein zunächst „Märchen“, dann „Romanze“ betiteltes französisches Gedicht von Madame MARIE JUSTINE BENOÎTE FAVART (DURONCERAY, 1727-1772) zugrunde lag. WEISSES deutsche Übersetzung hatte HAYDN dem Textbuch zum 1768 aufgeführten Singspiel *Die Liebe auf dem Lande* des damaligen Thomaskantors JOHANN ADAM HILLER (1728-1804) entnommen. Was dem welt- und sprachgewandten Diplomaten VAN

¹⁵⁶ Diese Ironie wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass JOSEPH HAYDN 1782/84 bereits 24 *Lieder verschiedener Dichter*, worunter u.a. GOTTHOLD EFRAIM LESSINGS (1729-1781) *Lob der Faulheit* (Hob XXVIa:22) auf folgenden Schalkstext vertont hatte:

*Faulheit, endlich muss ich dir
Auch ein kleines Loblied bringen!
O! . . . Wie. . . sauer. . . wird es mir
Dich nach Würde zu besingen!
Doch ich will mein Bestes tun:
Nach der Arbeit ist gut ruhn.
Höchstes Gut, wer dich nur hat,
Dessen ungestörtes Leben. . .
Ach! . . . ich gähn! . . . ich. . . werde matt.
Nun, so magst du mir's vergeben,
Dass ich dich nicht singen kann:
Du verhinderst mich ja dran.*

¹⁵⁷ Man denkt unwillkürlich an WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Eigenzitat aus dem 1786 komponierten Drama giocoso *Le nozze di Figaro* KV 492 in der Schlusszene der 1787 entstandenen Oper *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* KV 527. - Das Thema beruht auf dem österreichischen Volkslied *Geh im Gässle auf und n'unter* bzw. *Geh in (sic) Gassl rauf und nunter, hängen schwarze Kirschen runter. Schwarze Kirschen ess ich gern, die Jungefer Nanni hätt ich gern*. Vielleicht geht die Weise auf mährische oder böhmische Ursprünge zurück.

Völlig verfehlt ist hingegen die vom *John F. Kennedy Center* (http://www.kennedy-center.org/calendar/index.cfm?fuseaction=composition&composition_id=2843, zuletzt besucht am 08.04.2019) veröffentlichte Besprechung der Symphonie, welche das Lied *Twinkle, twinkle little star* = in Frankreich *Ah, vous dirai-je, Maman* (als Thema von WOLFGANG AMADEUS MOZART in KV 265 variiert) = in Deutschland *Morgen kommt der Weihnachtsmann* als Grundlage des Themas bezeichnet. HAYDNS Thema hält den ganzen Vordersatz der Periode auf der Tonika und den gesamten Nachsatz auf der Dominante, wohingegen *Ah, vous dirai-je, Maman* im Vordersatz der Periode bereits die Subdominante streift und den Nachsatz via Dominante auf der Tonika beschliesst. Gemeinsam ist den Perioden beider Kompositionen einzig der Rhythmus.

SWIETEN verborgen blieb: HAYDN traf damit ungemein präzise eine Zeitströmung aus Grossbritannien!¹⁵⁸

121 Und doch: VAN SWIETEN war ein begeisterter HÄNDEL-Verehrer und machte neben MOZART und BEETHOVEN auch HAYDN mit den Werken des Londoner Titanen aus Halle bekannt. Als HAYDN bei seiner ersten Londoner Reise dann HÄNDELS *Messias* hörte, war der Anstoss zu seiner zweiten, vertieften Auseinandersetzung mit dem Oratorium gegeben. Um den eigenen Namen zu verewigen, war HAYDN entschlossen, seinen grossen Werken im Bereich der Messen, des Streichquartetts und der Symphonie Bleibendes auf dem Gebiet des *Oratoriums* beizufügen.

122 HAYDN arbeitete also in Eisenstadt verbissen weiter an den *Jahreszeiten*, von denen die Allgemeine Musikzeitung am 4. Februar 1801 in Aussicht stellte, HAYDN werde sie eigenhändig auch in Norddeutschland dirigieren. Am 24. April 1801 endlich konnte das Werk wiederum im Palais des Fürsten SCHWARZENBERG uraufgeführt werden. Vor einer öffentlichen Aufführung am 29. Mai 1801 wurde am Kaiserhofe eine private Aufführung veranstaltet, bei der die Kaisergattin MARIA THERESIA von NEAPEL-SIZILIEN (1772-1807) es sich nicht nehmen liess, die Sopranpartie selbst zu singen; nach HAYDNS Urteil hatte sie „viel Geschmack und Ausdruck aber ein schwaches Organ“.¹⁵⁹

V. Das Libretto: Inhalt, Herkunft, Überlieferungsgeschichte

123 Der Schotte JAMES THOMSON war ehemals Theologiestudent in Edinburgh gewesen. Seine *Seasons*¹⁶⁰ erschienen 1730. Sie gingen ihrerseits auf eine Übersetzung zurück, die

¹⁵⁸ Vgl. ROLF P. LESSENICH: Mündlichkeit in der englischen Literatur und Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts. In: WOLFGANG RAIBLE (Hg.): *Erscheinungsformen kultureller Prozesse* (ScriptOralia, 13.), Tübingen 1990, 219-239, hier 228: „Die in der Vorromantik *ad nauseam* wiederholte Vorstellung, dass Poesie - also musikalisch rhythmisierte Sprache – die Ursprache der Menschheit sei, ging einher mit der Umdeutung des Sprachursprungs von einer artifiziellen Konvention zu leidenschaftlich natürlicher Umlautartikulation (Hinweis auf HERBERT RAUTER, *Die Sprachauffassung der englischen Vorromantik in ihrer Bedeutung für die Literaturkritik und Dichtungstheorie der Zeit*, Bad Homburg, Berlin und Zürich 1970, 97-135). Die von Klassizisten vielverspottete Schrift des JAMES BURNETT, *Lord Monboddo, Of the Origin and Progress of Language* (1773-1792), war trotz ihrer kuriosen Annahme eines gütigen und musikalischen Orang-Utan ein ernstzunehmendes Manifest der Vorromantik. Poesie und Musik erschienen so gleichen Ursprungs, kongenial und kongenital. Schon der schottlandgebürtige JAMES THOMSON zeigte in *The Seasons* ein ausgeprägtes Interesse an den Liedern und Tänzen der einfachen Landleute, die er lobend abhob gegen die Artifizialität sorgfältig komponierter Arien und Pavanen des Stadtgeschmacks.“ (Hinweis auf „Winter II“, Z. 617-645, S. 208-209; *The History of Scottish Literature*, Band II: 1660-1800, hg. A. HOOK, Aberdeen 1987, S. 89. Der Hinweis auf das Vorbild von VERGILS *Georgica* kann als Argument für THOMSONS Klassizismus kaum gelten, da schon VERGIL in der ‚ersten‘ augustäischen Zeit primitivistische Kulturkritik äusserte; vgl. A.O. LOVEJEY, G. CHINARD, G. BOAS, R. S. CRANE, *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas*, Band I: *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore 1935) Abruflbar unter: http://books.google.ch/books?id=25Toov2zMmYC&pg=PA228&lpg=PA228&dq=Haydn+UND+Jahreszeiten+UND+Vergil+UND+Georgica&source=web&ots=J3zGP78o1H&sig=kV_kn4JNCe6nWj5Tg0Tj1j6kFao&hl=de#PPA228,M1.

¹⁵⁹ FEIL 447.

¹⁶⁰ THOMSONS *The Seasons* gaben übrigens Anlass für zwei der ersten wichtigen englischen Copyright-Prozesse (MILLAR v. TAYLOR; DONALDSON v. BECKETT) und beeinflussten so im angelsächsischen Raum das Urheberrecht, welches dort stärker auf den Schutz des Verlags oder Rechteinhabers ausgerichtet ist als das kontinentaleuropäische Recht, welches stärker auf den *Urheberrechtsschutz* abzielt.

JOHN DRYDEN (1631-1700)¹⁶¹ 1696 von den *Georgica*¹⁶² erarbeitet hatte. Geschaffen worden waren die *Georgica* 37-29 v.Chr. von PUBLIUS VERGILIUS MARO (70-19 v. Chr.), VERGIL hatte dieses grosse Gedicht CAJUS CILNIUS MAECENAS¹⁶³ (70-8 v.Chr.), dem Freund von Kaiser AUGUSTUS (27 v.Chr.-14 n.Chr. = GAIUS JULIUS CAESAR OCTAVIANUS [63 v.Chr.-14 n.Chr.]) gewidmet¹⁶⁴. Im 18. Jahrhundert waren die *Georgica* in England die landesweit beliebteste Vorlage der antiken Lehrgedichte über den Landbau geworden.

VI. Die Jahreszeiten – Stiefkind HAYDNS unter seinen Oratorien?

124 HAYDN hatte 1775 sein erstes Oratorium geschrieben: *Il ritorno di Tobia* (Hob. XXI:1) war ein reizendes, wunderschönes Werk geworden. Aber trotz seines grossen Erfolges beim Wiener Publikum hatte jenes Werk HAYDN nicht zu verschaffen vermocht, was er damit angestrebt hatte: Seine Aufnahme in die Wiener Tonkünstler-Sozietät hatten kleine Neider zu verhindern vermocht.¹⁶⁵ HAYDN war infolgedessen in Esterháza und Eisenstadt geblieben. Ausgegrenzt und isoliert, hatte er zunehmend darunter gelitten¹⁶⁶. Was Wunder, dass HAYDN bis zum völlig eigenen und in seiner Art neuartigen spanischen Auftragswerk der *Sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz* (Hob. XX:1/A, 1785), ja bis zu dessen Umarbeitung zum Oratorium 1795/96 (Hob. XX:2) kaum mehr an die Komposition eines Oratoriums gedacht hatte.

125 Die *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* (Originaltitel: *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce*, Hob. XX:1/A) waren ursprünglich durch den berühmten Priester Dr. JOSÉ SALUZ DE SANTAMARIA Marquès DE VALDE-INIGO bestellt worden, der den Glanz der unterirdischen Höhlenkirche Santa Cueva von 1756 unter der Pfarrei Rosario in Cadiz finanziert hatte. Hier wurden Exerzitien mit Szenen der Passion und den sieben letzten Worten des Erlösers am Kreuz abgehalten. Der Stifter hatte den Wunsch gehabt, dabei auch Musik des berühmtesten Komponisten jener Zeit¹⁶⁷ erklingen

¹⁶¹ JOHN DRYDENS Ode *Alexander's Feast* hatte bereits die Grundlage für das zweiteilige Oratorium *Alexander-Fest* HWV 75 (1736) von GEORG-FRIEDRICH HÄNDEL gebildet.

¹⁶² *Georgica* ist latinisierte Form des griechischen Γεωργικά für Landbau.

¹⁶³ Von MAECENAS' Name leitet sich der Begriff *Mäzen* für Kunstförderer her. CAJUS CILNIUS MAECENAS entstammte einer etruskischen Ritterfamilie aus Arretium, erfüllte in OCTAVIANUS Auftrag diplomatische Missionen, gelangte durch seine Machtstellung – zeitweise eine Art ungekrönter Stellvertreter AUGUSTUS' in Rom – zu Reichtum, genoss diesen, war ein Frauenheld und förderte einen grösseren Kreis von Dichtern, darunter als berühmteste PUBLIUS VERGILIUS MARO und QUINTUS HORATIUS FLACCUS (65-8 v.Chr.), dessen erste 3 Bücher der *Oden*, die *Epoden*, das Erste Buch der *Episteln* und das erste Buch der *Sermones* (*Satiren*) MAECENAS gewidmet sind; vgl. PUBLIUS CORNELIUS TACITUS (55-116 n.Chr.): *Annales* 6,11,2; HORATIUS: *Carmina* 1,1,1; 2,12; 4,11; GAIUS SUETONIUS TRANQUILLUS (70-140 n.Chr.): *De vita Caesarum II: Augustus* 66,3; 86,2; PUBLIUS VERGILIUS MARO: *Georgica* 2,39ff; 3,40ff; SEXTUS PROPERTIUS: *Elegien* 3,9 und 110f.

¹⁶⁴ Vgl. *Georgica* 1,1-5:

*Quis faciat laetas segetes, quo sidere terram
vertere, MAECENAS, ulmisque adiungere vites
conveniat, quae cura boum, qui cultus
habendo
sit pecori, apibus quanta experientias parcis,
hinc canere incipiam.*

Was die Saaten üppig macht, unter welchem
Gestirn man die Erde pflügen soll, MAECENAS, und
Reben an Ulmen binden, welche Sorge Rinder
benötigen, wie Kleinvieh zu halten und zu pflegen
ist und welche Erfahrung die sparsamen Bienen
erfordern: davon will ich nun singen.

¹⁶⁵ Vgl. hievor, Rzz. 73 und 91.

¹⁶⁶ Vgl. WILI, *Schöpfungsmesse*, Ziff. 215, S. 8 und Ziff. 217 S. 11.

¹⁶⁷ JOSEPH HAYDN war bei seiner „Pensionierung“ schon weit über die Grenzen der habsburgischen Monarchie bekannt und beliebt. Seine Werke wurden mittlerweile in Paris, Berlin, Amsterdam und anderen europäischen Metropolen verlegt und aufgeführt. Der russische und insbesondere der

zu lassen. Hierfür hatte er sich an seinen Freund Don FRANCISCO MICON Marquès MÉRITOS gewandt, der mit HAYDN befreundet war, und HAYDN durch diesen den Auftrag übermitteln und dem Künstler brieflich die Art und Weise erklären lassen, in der die Gebetsexerzitionen abliefen. Erst 1795/96 wurde aus den ruhigen Streichersätzen (Hob. XX:1/B = Hob. III:50-56 = op. 51) und dem Klavierauszug (Hob. XX:1/C) ein Oratorium für Sopran, Alt, Tenor, Bass, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester, das im Zwischenspiel um Kontrafagott, Blechbläser und Pauken verstärkt wurde, als HAYDN auf der Durchreise zu seiner zweiten Londonreise in Passau seine eigenen *Sieben letzten Worten des Erlösers am Kreuz* in einer solchen oratorischen Fassung des dortigen Domkapellmeisters JOHANN FRIEBERT hörte. HAYDN liess sich die Noten geben, und zuhause in Wien schuf er dann nach dem Vorbild FRIEBERTS selbst eine solche oratorische Fassung (Hob. XX:2) und überarbeitete FRIEBERTS Texte zusammen mit Freiherr GOTTFRIED VAN SWIETEN. Der neue Text zum *Erdbeben* wurde KARL WILHELM RAMLERS (1725-1798) *Der Tod Jesu* entnommen.

126 Auf beiden Londonreisen begegnete HAYDN Oratorien GEORG FRIEDRICH HÄNDELS und bekam die Bewunderung der Engländer für diese Meisterwerke zu sehen. Dass er als betagter Weltreisender nun mit der Bitte nach eigenen Oratorien konfrontiert wurde, ging an HAYDN nicht spurlos vorüber: Im Bereich der Klaviersonate, des Streichquartetts und der Symphonie hatte er die Form der Gattung mit seinem jahrzehntelang anhaltenden Experimentieren massgebend geprägt. Weshalb nun die instrumentale Grossform der Symphonie und die Erfahrungen in der Komposition von Messen nicht zur Schaffung von *Oratorien* nutzen? Wieso sich nicht wie HÄNDEL – auch jahrzehntelang ein Tüftler und Sucher, der sich seine eigene Grossform erst mühsam hatte erringen und abringen müssen¹⁶⁸ – im Alter noch einen Namen auch als Oratorienerschöpfer schaffen?! Die angebotenen Stoffe hatten es in sich! Erst recht, wenn man sich vergegenwärtigt, dass derselbe Schöpfungs-Stoff HÄNDEL vorgeschlagen, vom Titanen aber ausgeschlagen worden war.

127 Als mehrteilige erzählend-dramatische Vertonung eines geistlichen Geschehens für mehrere Personen, Chor und Orchester hatte sich das *Oratorium* aus *katholischen* nicht-liturgischen Andachten im Gebetsraum (oratorio) entwickelt. Seit FILIPPO NERI (1515-1595), dem Begründer des gegenreformatorischen Oratorianer-Ordens, war das Oratorium im katholischen Italien so zur beliebt-beschaulichen Art biblisch-freier Belehrung im Betsaal (Oratorium) geworden, das im Kirchenstaat insbesondere während der Fastenzeit mit ihrem Theaterverbot Unterhaltung und Unterweisung in einem bot.

128 Das norddeutsche *evangelisch-protestantische* Oratorium hingegen entstand aus responsorialen Passionsvertonungen¹⁶⁹ und Historien¹⁷⁰ etwa von HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672) und Abendmusiken von DIETRICH BUXTEHUDE (~1637-1707).

129 Der Verlust kirchlicher Deutungshoheit über tolerierte Oratorien und verpönte opernhafte Musizieren in Gottesdienst und Kirche seit der Französischen Revolution liess ab Mitte des 19. Jahrhunderts auch die inhaltlichen Abgrenzungen zwischen säkularer Oper und

spanische Hof bewunderten und begehrten seine Kompositionen. Bereits 1782 war auch in den Vereinigten Staaten von Amerika erstmals eine HAYDN-Symphonie zur Aufführung gelangt. Graf ANTON GRASSALKOVICS versuchte den nunmehr "beschäftigungslosen" Komponisten als Leiter seiner Hofkapelle nach Pressburg zu verpflichten. König FERDINAND IV. lud HAYDN mit einem speziell attraktiven Angebot an seinen glanzvollen Hof in Neapel ein.

¹⁶⁸ Vgl. Näheres dazu bei WILI, *Saul*, SS. 11-17 Rzz. 23-44.

¹⁶⁹ Etwa die vom Singkreis Wohlen unter der Leitung von PATRICK RYF 1997 bzw. 2004 aufgeführten Werke von HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672): *Matthäus-Passion* SWV 479 und *Lukas-Passion* SWV 480.

¹⁷⁰ Etwa die vom Singkreis Wohlen 2014 unter der Leitung von DIETER WAGNER aufgeführte *Historia* der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi SWV 50 von HEINRICH SCHÜTZ.

geistlichem Oratorium verschwimmen. Neben biblischen Opern entstanden nun auch säkulare Oratorien. Eines der ersten, wenn nicht überhaupt das erste Beispiel dafür waren JOSEPH HAYDNS *Jahreszeiten* (Hob XXI:3, 1798-1801). Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts schufen HECTOR BERLIOZ (1803-1869) und NIELS WILHELM GADE (1817-1890) je ein weiteres, ROBERT SCHUMANN (1810-1856) und ARTHUR SEYMOUR SULLIVAN (1844-1900) je zwei und MAX BRUCH (1838-1920) gar fünf weitere „weltliche“ Oratorien.¹⁷¹

130 Im 20. Jahrhundert steuerten verschiedene Komponisten aus unterschiedlichsten weltanschaulichen Motiven weitere wichtige Werke zur Gattung des weltlichen Oratoriums bei, so neben manchen anderen etwa ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951), MANUEL DE FALLA (1876-1946), BOHUSLAV MARTINŮ (1890-1959), FRANK MARTIN (1890-1974), SERGEI SERGEJEWITSCH PROKOFJEW (1891-1953), ERWIN SCHULHOFF (1894-1942), PAUL HINDEMITH (1895-1963), CARL ORFF (1895-1982), WLADIMIR RUDOLFOWITSCH VOGEL (1896-1984), BORIS BLACHER (1903-1975), ARAM KHATSCHATURIAN (1903-1978), DMITRI DMITRIJEWITSCH SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975), NINO ROTA (1911-1979), IANNIS XENAKIS (1922-2001) und HANS WERNER HENZE (1926-2012).¹⁷²

VII. Grenzen von HAYDNS Absichten

131 Auch wenn HAYDN kein naiver „Papa“ war und unter dem Einfluss des Josephinismus, der aufklärerischen Reform (ab 1780) unter JOSEPH II. (1741-1790, Kaiser seit 1765), mit seinem Beitritt zu einer Freimaurerloge 1785 durchaus eine gewisse Emanzipation von römisch-katholischer Frömmigkeit verriet: als musikalischer Autodidakt, der bildungsmässig niemals nennenswerte Förderung erfahren hatte¹⁷³, war er kein Revolutionär. Immerhin erklärte HAYDN nach der Fertigstellung seiner *Schöpfung* noch: "Nie war ich so fromm als bei der Komposition der ‚Schöpfung‘. Täglich fiel ich auf die Knie und bat Gott, dass er mich stärke für mein Werk." Wie also kam gerade HAYDN dazu, das spezifisch kirchliche Oratorium zu „säkularisieren“?

132 Der Schlüssel hierzu liegt im vorangegangenen Oratorium HAYDNS, der *Schöpfung* nach JOHN MILTONS (1608-1674) *Paradise Lost* (1667). JOHN MILTON ist „bei weitem der bedeutendste und originellste Denker der *puritanischen* Bewegung“, obwohl er am Ende seines Lebens «keiner Kirche oder christlichen Sekte angehörte, an keiner ihrer Versammlungen teilnahm, keinen besonderen Ritus in der Familie ausübte». MILTON argumentierte bereits 1644 in seiner Streitschrift *Areopagitica* gegen jegliche Zensur in Glaubensfragen. Auch MILTONS gegen 1660 vollendetes Riesenwerk *De Doctrina Christiana* beeinflusste sein *Paradise Lost*. Jesus ist für MILTON ein geschaffenes Werkzeug Gottes, das dem Schöpfer untergeordnet ist. MILTON lehnte die göttliche Natur Christi ab. Weil MILTONS *Paradise Lost*¹⁷⁴ fortan weit mehr Leser fand als JEAN CALVINS Schriften, wurde der orthodoxe Calvinismus im Sinne von JOHN KNOX (1514-1572) nicht nur in breiteren Kreisen des angloamerikanischen Puritanismus, sondern sehr stark auch auf dem europäischen Festland durch eine aufklärungsaffinere Lesart ersetzt.

¹⁷¹ Vgl. die Einzelheiten hierüber bei WILI, *Nabucco* SS. 4-6 Rz. 10.

¹⁷² Vgl. die Einzelheiten hierüber bei WILI, *Nabucco* SS. 4-6 Rzz. 11f.

¹⁷³ HAYDNS Allgemeinbildung liess zu wünschen übrig, und seine Deutschkenntnisse beschränkten sich zeitlebens auf den Dialekt seines Heimatdorfes. Vgl. BARBAUD, 25.

¹⁷⁴ Diesen Stoff vertonte KRZYSZTOF PENDERECKI (*1933): *Paradise Lost/Raj utracony/Das verlorene Paradies*. Sacra rappresentazione in 2 Teilen, uraufgeführt in Chicago 1978. – Zum theologisch-historischen Zusammenhang einschliesslich der Zitate REYMOND, 35f.

133 Ab 1726 waren in London die drei Teile *Winter, Sommer, Frühling* eines Gedichtes verlegt worden, das 1730 vervollständigt erschien und 1745 überarbeitet publiziert wurde: *The Seasons* von JAMES THOMSON (1700-1748), welches die Naturdichtung begründen sollte, freilich nicht im Sinne ihrer Offenbarung für das Gemüt empfindsamer Menschen, sondern des Rousseauschen Gegensatzes von Natur und Kultur, also verstandesmässiger Erfassung. Gleichzeitig erschien in Hamburg eine zweisprachige Ausgabe von THOMSONS Gedicht mit deutscher Übersetzung von BARTOLD HEINRICH BROCKES (1680-1747).¹⁷⁵ Durch ihre Abstützung auf diese Dichtung trugen HAYDNS letzte beiden Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* wohl ohne explizite eigene Absicht im kulturellen Bereich ebenfalls zu diesem aufklärerisch-kritischen Verständnis bei.¹⁷⁶ Denn BROCKES' Übersetzung war Grundlage für GOTTFRIED VAN SWIETENS Libretto, auch wenn dieser über THOMSON hinaus selbständig weiterdichtete.

134 Ausserdem liess VAN SWIETEN – selbst ebenfalls Freimaurer¹⁷⁷ – auch *eigene aufklärerische Gedanken* in seine Libretti einfliessen. Von Bedeutung sollte dies deshalb werden, weil doch nach JOSEPHS II. Tod (1790)¹⁷⁸ die aufklärerischen Reformen in Österreich unter seinen Nachfolgern LEOPOLD II. (1747-1792, Kaiser 1790-1792)¹⁷⁹ und FRANZ JOSEPH KARL II. (1768-1835, Kaiser 1792-1806) bis zur Unkenntlichkeit rückgängig gemacht worden waren. Eine Rolle bei der Auswahl des Oratorienstoffes dürfte nämlich auch der Gang der europäischen Geschichte gespielt haben: Die *Schöpfung* komponierte HAYDN 1796-1798, die *Jahreszeiten* 1798-1801. 1797 hatte NAPOLÉON I. BONAPARTE praktisch ganz Norditalien erobert und Österreich entrissen, Ancona und die souveränen Stadtstaaten Venedig und Genua französischen Satellitenstaaten eingegliedert und den ersten Koalitionskrieg mit dem Frieden von Campo Formio siegreich abgeschlossen. Der Kirchenstaat war isoliert und dezimiert; Papst PIUS VI. starb 1799 als Gefangener der Revolution in Südfrankreich, und sein Nachfolger PIUS VII. musste unter österreichischem Schutz in Venedig gewählt werden. Erst kurz *nach* der Uraufführung der *Jahreszeiten* konnte der Papst in einem Konkordat mit Frankreich überhaupt eine Wiederherstellung des Kirchenstaates erreichen. Dass HAYDN just in diesem Zeitraum kein *geistliches* Oratorium komponierte, lag nahe, denn Österreich war durch die Kriegsergebnisse in Italien sehr direkt und nachteilig betroffen.

135 „Was BOCKHOLDT (1981) für LUDWIG VAN BEETHOVENS (1770-1827) Symphonie Nr. 6 in F-Dur (*Pastorale*) op. 68 gesagt hat, gilt auch für HAYDNS Musik in seinen beiden späten *Oratorien*: Sie *schildert* nicht, was der Mensch in den Jahreszeiten erleben kann, sondern sie *ist* Erinnerung, das will sagen, sie *ist* Innwerden des Lebens im Jahrkreis.“¹⁸⁰

136 Erst recht konnte HAYDN – ohne grosse Musiklexika¹⁸¹ und Internet! – dreissig Jahre früher keinen Überblick über die Vertonung der *Stabat mater*-Sequenz haben und seine Komposition „auf Rekordgrösse trimmen“. Allerdings war er als musikalischer Leiter der Truppe am Hof in Esterháza sehr wohl mit vielfältigem Musikmaterial vertraut. Und seit Kapellmeister GREGOR JOSEPH WERNER, HAYDNS ehemaliger Vorgesetzter, 1766 im Alter von

¹⁷⁵ Zu diesen Zusammenhängen FEIL 446.

¹⁷⁶ REYMOND, 35f.

¹⁷⁷ Vgl. hiervor, Rz. 131.

¹⁷⁸ Dazu LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827): *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.* für Solostimmen, Chor und Orchester WoO 87.

¹⁷⁹ LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827): *Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde* für Solostimmen, Chor und Orchester WoO 88.

¹⁸⁰ FEIL, 447.

¹⁸¹ Erst gerade zu dieser Zeit erarbeitete JEAN-JACQUES ROUSSEAU ein lexikalisch-encyklopädisches Grundlagenwerk über Musik (*Dictionnaire de Musique*. Paris 1768). Vgl. WILI, *Johannes-Passion*, S. 16 Fn. 43.

73 Jahren verstorben war, der sich geistliche Chormusik selbst vorbehalten hatte¹⁸², stand HAYDN auch in dieser Musikgattung niemand mehr im Wege. Im Gegenteil dürfte gerade der Tod des missgünstigen Vorgesetzten WERNER¹⁸³ einer der Gründe dafür gewesen sein, dass HAYDN nach einer frühen Messe von 1750 überhaupt erst wieder einmal (zunächst meist kleinere) geistliche Chorwerke schuf.

VIII. Langzeitwirkungen der Altersoratorien HAYDNS

137 Dass sich JOSEPH HAYDN am Ende seines langen Lebens nochmals intensiv dem Oratorium zuwandte, ist die bedeutendste Folge seiner beiden Englandreisen.¹⁸⁴ Denn hier erlebte er Aufführungen HÄNDELScher Oratorien, die sein junger Freund WOLFGANG AMADEUS MOZART in Wien doch mit viel Hingabe neu eingerichtet und herausgegeben hatte.¹⁸⁵ In London war HAYDN begeistert von den Dimensionen englischer Orchester, die jene in seiner Heimat um ein Mehrfaches überstiegen. So verwundert es nicht, dass er anschliessend auf dem Höhepunkt seines Schaffens mit seinen Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* für beinahe ein Jahrhundert den Rahmen symphonischer Instrumentation mit beinahe allen Instrumenten vom Piccolo bis zum Kontrafagott für das Oratorium festlegte. Somit hinterliessen die gesellschaftlichen Umbrüche der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur im Leben JOSEPH HAYDNS ihre Spuren, sondern spiegelten sich auch in seinen Kompositionen wider.

138 „HAYDN hat das barocke HÄNDELSche Pathos, die Grösse der Konzeption und die geradlinige, unvermischte Affektdarstellung durch die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und die Biegsamkeit seiner Tonsprache abgelöst. ... Anschaulichkeit und ... Frische der Naturbilder sind ... lediglich *ein* Zug des Ganzen, ... der dem naiven Hörer ins Ohr springt.“ Während HAYDNS *Schöpfung* auf Gott und seine Werke focussiert, stellen *Die Jahreszeiten* den irdischen Alltag vor, zuweilen beinahe wie ein Singspiel. Daher prägen diese beiden Oratorien als Repertoirestücke der Chorvereinigungen die bürgerliche Musikkultur des 19. Jahrhunderts.¹⁸⁶

IX. Erste Aufführungen der *Jahreszeiten*

139 Erwachen, Blüte und Verblühen beim Menschen und in der Natur wurde nicht erst von HAYDN vertont. So erschien bereits 1747 in Zürich „Herrn THOMSONS Lobgesang auf die vier Jahreszeiten, von Herrn BROCKES übersetzt, und in Musik gebracht zu drei Stimmen und einem oder zween Chören von H.T.O.“¹⁸⁷ Und die *Musicalische Real-Zeitung* vom 3. März 1788 forderte HAYDN in ihrer Rezension des Klavierauszuges der *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* (Hob. XX:1) auf: „Möchte sich doch Herr HAYDN entschliessen, uns

¹⁸² JOSEPH HAYDNS Anstellungsvertrag vom 1. Mai 1761 vermerkt mit Ausnahme der Chormusik, die dem altgedienten WERNER als „Ober-Capellmeister“ anvertraut wird: „In all andern Begebenheiten aber, wo eine Musique immer gemacht werden solle, wird alles, was zur Musique gehörig ist, in genere und Specie an ihn Vice-Capel-Meister angewiesen.“

¹⁸³ Vgl. hiervor, Rz. 69.

¹⁸⁴ POHL/BOTSTIBER III 355.

¹⁸⁵ Vor allem bearbeitete MOZART den *Messias* HÄNDELS HWV 56, wobei er beispielsweise die Oboen im Orchester durch sein Lieblingsinstrument, die eben erst entwickelte, weichere Klarinette ersetzte: KV 572. Frucht dieser Beschäftigung MOZARTS mit HÄNDEL war dann auch die Doppelfuge im *Kyrie* des *Requiems* MOZARTS KV 626 auf zwei Themen HÄNDELS: Vgl. hiervor, Rz. 105 Fn. 146.

¹⁸⁶ FEIL, 447.

¹⁸⁷ POHL/BOTSTIBER III 363f.

mehr Tonstücke dieser Art zu geben! Die vier Stufen des menschlichen Alters, welches schöne Sujet wäre dies nicht!“

140 Nach zwei Generalproben, bei denen „jedem honetten Mann der Zutritt gestattet war“, wurden HAYDNS *Jahreszeiten* am Freitag, 24. April 1801 im Schwarzenbergischen Palais am Neuen Markt in Wien in derselben Weise uraufgeführt wie vordem *Die Schöpfung*: Die adelige Liebhabergesellschaft bezahlte die Kosten (pro Mitglied 195 Gulden), und Fürst SCHWARZENBERG beglich die Kosten von Wache, Wegräumung der Mehlstände und Säcke am Neuen Markt und Beleuchtung. Der grosse Beifall erreichte doch nicht jenen bei der *Schöpfung*, steigerte sich aber bei den weiteren Aufführungen am 27. April und am 1. Mai im Palais SCHWARZENBERG zunehmend. Am 2. und 3. Mai wurden *Die Jahreszeiten* und *Die Schöpfung* im kleinen Kreis unter HAYDNS Leitung aufgeführt. Die erste öffentliche Aufführung der *Jahreszeiten* fand am 29. Mai 1801 im Redoutensaal der Hofburg statt. „Es war nicht sehr voll und kaum über 700 Personen.“ Die adelige Gesellschaft trug die Kosten des Konzertes, dessen Einnahmen HAYDN zuflossen, und entlohnte HAYDN überdies mit 600 Dukaten.

141 Zuweilen wurden HAYDNS *Jahreszeiten* wie weiland etwa GEORG FRIEDRICH HÄNDELS (1685-1759) *Esther* HWV 50a, die der Singkreis unter PATRICK RYF 2002 zur Aufführung brachte, ganz oder in Teilen szenisch mit Kostümen und Dekorationen als sog. *Masque* aufgeführt¹⁸⁸, so beispielsweise 1802 im Opernhaus am Zwinger (dem Vorgängerbau der Semperoper) in Dresden als Einlage zu einer Oper.¹⁸⁹

X. Aufnahme der *Jahreszeiten* durch die Kritik

142 Die Kritik stand HAYDNS *Jahreszeiten* seit Beginn recht ambivalent gegenüber:

143 BERTUCHS *Journal des Luxus und der Moden* vom August 1803 rezensierte die *Jahreszeiten*: „Es ist wohl kaum zu zweifeln, dass dieses Sujet für die Behandlung des Mahlers am tauglichsten ist, dann erst für den Dichter und am letzten für den Tonsetzer. Die Tonkunst soll überhaupt nur Leidenschaften, Empfindungen und hörbare Gegenstände darstellen wollen. ... HAYDN ist wegen des übel gewählten Stoffes zu entschuldigen, indem die Wahl nicht von ihm abgehängt hatte, denn wie wenig musikalisch der Stoff an sich sei, ist einleuchtend. Er bietet weder Leidenschaften noch Empfindungen, ja selbst zu wenig Gegenstände des Gehörs“.

144 Ähnlich lautete auch FRIEDRICH THEODOR MANNS Kritik der *Jahreszeiten* im *Musikalischen Taschenbuch* auf das Jahr 1805: „Am 12. Dez. [1802] in Leipzig ... wurden die *Jahreszeiten* von HAYDN aufgeführt. Dass dieses Stück, seinem Texte gemäss nur eine gemeine und dem grossen Künstler unwürdige Nachahmung der Natur in Einzelheiten sey, und eben darum kein Ganzes bilde, im Gegentheil sehr ermüdend werden und keineswegs den reinen und Einen Kunsteffect hervorbringen müsse, ist das Urtheil des gebildeten Kunstrichters über dieses Werk. Die schönern und edleren Chöre stehen isoliert in dem Werke und gehören nicht zu jener Darstellung der *Jahreszeiten*.“

145 HANS SCHNOOR befand ein gutes Jahrhundert später: „HAYDNS ‚Jahreszeiten‘ sind ... eine unoratorische, kantatenhaft lose Szenenfolge – das in unzähligen genialen Momenten schillernde Abbild des Wesens seines Schöpfers“.¹⁹⁰ Belege hierfür werden gesehen in reicher

¹⁸⁸ POHL/BOTSTIBER III 362.

¹⁸⁹ Vgl. die Kritik dazu bei JULIUS und ADOLF WERDEN (Hgg.): *Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1803*, S. 347. – In seiner *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert*. Leipzig 1800, S. 146 bestätigt auch CARL DITTERS VON DITTERSDORF (1739-1799) eine szenische Aufführung seines Oratoriums *Isacco figura del redentore*.

¹⁹⁰ HANS SCHNOOR in GUIDO ADLER (Hg.): *Handbuch der Musikgeschichte*. Berlin ²1929, S. 857.

ausgeführten Rezitativen, in häufigerer Auflösung der Ensemblesätze in Solo- und Chorstellen, in der Verwendung kleinerer Kunstformen wie Cavatine oder Lied, in vielfach tonmalerischen Stellen sowie in volksliedhaften und singspielartigen Elementen.

146 Nach der Komposition der *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* stellte HAYDN um: In der *Schöpfung* sind Kreuz und Opfertod mit ihren Qualen und Ängsten vergessen; mit geklärtem Auge wendet sich der Mensch der Welt und Natur zu, aus der er zuletzt frisch und unverdorben das erste Menschenpaar hervortreten lässt.

147 Dem entsprechend schrieb JOHANN CHRISTOPH *FRIEDRICH* SCHILLER (1759-1805), enttäuscht über die musikalischen Naturgemälde im Oratorium HAYDNs, an seinen Freund CHRISTIAN GOTTFRIED KÖRNER (1756-1831): „Am Neujahrsabend wurde die *Schöpfung* von HAYDN aufgeführt, an der ich aber wenig Freude hatte, weil sie ein charakterloser Mischmasch ist.“ Das Werden des Lichts, der stolze Gang der Sonne, der stille Wandel des Mondes, das Branden des Meeres und der schweifende Lauf des Stromes mochten vielleicht noch hingegangen sein. Aber das Gurren des Taubenpaars, das Singen der Nachtigall, das Brüllen des Löwen, das Kriechen des Gewürms waren wohl für SCHILLERS Ernst zu viel. Auch LUDWIG VAN BEETHOVEN machte sich über dies alles gern lustig. POHL spricht hierfür SCHILLER wie BEETHOVEN kurzerhand den nötigen Humor ab.

H Literatur

1. BARBAUD PIERRE: Joseph Haydn in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Aus dem Französischen übertragen von Clarita Waege und Hortensia Weiher-Waege. (Rowohlt's Monographien, hg. von Kurt Kusenberg.) Reinbek bei Hamburg 1960.
2. BOCKHOLDT RUDOLF: Ludwig van Beethoven: VI. Symphonie F-Dur op. 68, Pastorale. (Meisterwerke der Musik, 23.) München 1981.
3. DENZLER GEORG: Das *Papsttum* und der Amtszölibat. Zweiter Teil: Von der Reformation bis in die Gegenwart. (Päpste und Papsttum 5/II.) Stuttgart 1976.
4. DENZLER GEORG: Die verbotene *Lust*. 2000 Jahre christliche Sexualmoral. München/Zürich 1988.
5. DIES ALBERT CHRISTOPH: Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben von A. C. D., Landschaftsmaler. Wien 1810, mit Anmerkungen und einem Nachwort neu herausgegeben von Horst Seeger. Geleitwort Arnold Zweig. Berlin ²1962.
6. DURANT WILL/DURANT ARIEL: Kulturgeschichte der Menschheit. Bd. 18: Die *Napoleonische Ära*. Übersetzt von Roland Floerke und Dagmar Türk. (Ullstein-Taschenbuch, 36118.) München 1982.
7. ELLER RUDOLF: Art. Vivaldi, Antonio Lucio. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1986. Bd. XIII Spp. 1849-1871.
8. FEIL ARNOLD: Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. 2. erweiterte Auflage Stuttgart/Weimar 2005.
9. FINSCHER LUDWIG: Bach und das italienische Concerto. Begleitheft zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Sämtliche Cembalokonzerte. GUSTAV LEONHARDT (Cembalo), Leonhardt Consort, Concentus Musicus, mit Originalinstrumenten. (Das Alte Werk), Telefunken 6.35049 (5 LP), 4-14.
10. GRIESINGER GEORG AUGUST: Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig 1810, abrufbar unter <https://books.google.de/books?id=sGhDAAAcAAJ&pg=PA32&dq=Fenster%2BPfeiler#v=onepage&q=Fenster%2BPfeiler&f=false> (zuletzt besucht am 08.04.2019)
11. HARNONCOURT NIKOLAUS: Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. Salzburg/Wien 1982.
12. HASELBÖCK LUKAS: Vivaldis *Le quattro stagioni* und Haydns Tageszeiten-Sinfonien. In: LAURINE QUETIN/GEROLD W. GRUBER/ALBERT GIER (Hgg.): Joseph Haydn und Europa vom Absolutismus zur Aufklärung (= Musicorum 7). Tours 2009, S. 183-192, abrufbar unter <https://mdw.academia.edu/LukasHaselb%C3%B6ck> (zuletzt besucht am 08.04.2019).
13. HUSMANN MATHIAS: Präludien fürs Publikum II. 99 weitere Konzert- und Operneinführungen in aller Kürze. Hamburg 2018.
14. KAPSA VÁCLAV: Hudebníci hraběte Morzina (= Die Musiker des Grafen Morzin). Příspěvek k dějinám šlechtických kapel v Čechách v době baroka. Vltava 2010.
15. KAST PAUL: Art. Rom, D. Barock. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1. Aufl. 1949-1986. Bd. XI Spp. 711-739.
16. KOLNEDER WALTER: Vivaldis pädagogische Tätigkeit in Venedig. In: *Die Musikforschung*. Internationales Quellenlexikon der Musik 5 (1952) 341-345.
17. KÜHN CLEMENS: Analyse lernen. (Bärenreiter Studienbücher Musik, hg. von Silke Leipold und Jutta Schmoll-Bartel, Bd. 4). Kassel/Basel/London/New York/Prag ⁸2016.
18. LARSEN JENS PETER/LANDON HOWARD CHANDLER ROBBINS: Art. Haydn, Franz Joseph. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/ London/New York 1949-1986. Bd. V Spp. 1858-1916.

19. LEIBBRAND WERNER: Art. Kastration. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Bad. VI. Freiburg im Br. ²1961, Spp. 16f.
20. NESTLER GERHARD: Geschichte der Musik. Die grossen Zeiträume der Musik von den Anfängen bis zur elektronischen Musik. (Serie Musik Atlantis Schott, 8204.) Mainz ⁵1997.
21. POHL CARL FERDINAND/BOTSTIBER HUGO: Joseph Haydn. Erstdruck Leipzig 1878 (Bd. 1), 1882 (Bd. 2), 1927 (Bd. 3), hier: Bd. 3, Leipzig 1927, 355-372.
22. REYMOND BERNARD: Der Protestantismus und Calvin. Wie umgehen mit einem so sperrigen Ahnen? Übersetzt von Régine Lagarde. Aarau 2010.
23. RIEDEL-MARTINY ANKE: Das Verhältnis von Text und Musik in HAYDNS Oratorien. In: Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln Band I, Heft 4 (April 1967), 205-240.
24. RIEZLER WALTER: Beethoven. Zürich ⁸1962.
25. SCHOLZ GOTTFRIED: Haydns Oratorien. (Beck wissen, 2217.) München 2008.
26. SCHUMANN ROBERT: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Leipzig 1854, abrufbar unter https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker (zuletzt besucht am 08.04.2019).
27. TAPPERT WILHELM: Musikalische Studien. Berlin 1868.
28. THEINER JOHANN ANTON/THEINER AUGUSTIN: Die Einführung der erzwungenen Ehelosigkeit bei den christlichen Geistlichen und ihre Folgen. Hg. von F. Nippold. 3 Bde. Barmen ³1893.
29. VOLEK TOMISLAV/ SKALICKÁ MARIE: Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern. In: Acta Musicologica 39 (1967) 64-72.
30. VON KLEIST HEINRICH: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hg. Von Helmut Sembdner, München-Wien 1982, Bd. III.
31. WALTER HORST: GOTTFRIED VAN SWIETENS handschriftliche Textbücher zu *Schöpfung* und *Jahreszeiten*. In: Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln Band I, Heft 4 (April 1967) S. 241ff.
32. WERNER-JENSEN ARNOLD: Joseph Haydn. (Beck wissen, 2468.) München 2009.
33. WERSIN MICHAEL: Bach hören. Eine Anleitung. Stuttgart 2010.
34. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 24./25. Oktober 2009: FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809): 1. *Stabat Mater* für Soli, Chor, Orgel und Orchester Hob. XX^{bis} (Oratorium [Grabmusik]. Fassungen 1767 und 1803); 2. Symphonie Nr. 49 in f-moll La passione Hob. I:49, abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/haydnstabatmater1.pdf> (zuletzt besucht am 08.04.2019).
35. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 16./17. Juni 2007: 1. FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809): *Schöpfungsmesse* B-Dur für Soli, vierstimmigen Chor, Orgel und Orchester, Hob. XXII:13 (1801); 2. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847): Lass, o Herr, mich Hilfe finden. Hymne, drei geistliche Lieder und Fuge für gemischten Chor, Soli und Orchester op. 96 (1840-1843); 3. JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (1839-1901): *Stabat Mater* in c-moll für Soli, vierstimmigen Chor und Orchester op. 16 (1864/1868); 4. CÉSAR FRANCK (1822-1890): Psalm 150 für vierstimmigen Chor, Orchester und Orgel (1888), abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/konzert1617.6.2007.pdf> (zuletzt besucht am 08.04.2019).
36. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 15. Juni 2013 in der Französischen Kirche Bern: 1. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Veni Sancte Spiritus*. Offertorium KV 47 (1768); 2. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847): Konzert für Violine und Orchester in e-moll op. 64 MWV O 14 (1844); 3. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Grosse Messe in c-moll KV 427 (1782); 4. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Ave verum corpus. Fronleichnamsmotette in D-Dur KV 618 (1791), abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/mozartmendelssohn.pdf> (zuletzt besucht am 08.04.2019).
37. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 1./2. Juni 2001: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759): *Esther*. Oratorium HWV 50a (Urfassung London 1718).

38. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 21./22. Mai 2011: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (Text: CHARLES JENNENS [1701-1773] nach 1 Sam 18-20; 28; 31; 2 Sam 1): *Saul*. Oratorium HWV 53 (uraufgeführt am 16. Januar 1739 im King's Theatre in London), abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/saulhaendelkonzertdokumentation.pdf> (zuletzt besucht am 08.04.2019).
39. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises vom 14./15. November 2015: HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672): *Schwanengesang* (SWV 482-494). Doppelchörige Geistliche Konzerte (1668-1672). Königs und Propheten Davids Hundert und Neunzehender Psalm in Eilf Stücken Nebenst dem Anhang des 100. Psalms: Jauchzet dem Herrn! und Eines deutschen Magnificats: Meine Seele erhoebt den Herrn. - Schwanengesang. (119. Psalm [SWV 482-492, 1669-1671] mit Anhang des 100. Psalms [SWV 493, 1662/1665] und eines deutschen Magnificats [SWV 494, nach 1670]), abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/schuetschwanengesang2015a.pdf> (zuletzt besucht am 08.04.2019).
40. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 29. Mai 2016 im Kulturcasino Bern: GIUSEPPE VERDI (1813-1901): *Messa da Requiem* (1868-1874), abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf> (zuletzt besucht am 08.04.2019).
41. WILI HANS-URS: Einführung zu den konzertanten Aufführungen des Singkreises Wohlen vom 10.-13. Januar 2019 in Vercelli (Italien), vom 18. Januar 2019 in Zofingen (Stadtkirche), vom 19. Januar 2019 in Bern (Französische Kirche) und vom 20. Januar 2018 in Aarau (Stadtkirche) mit der Kantorei der Stadtkirche Aarau und dem Projektchor SMW. Begleitung: Orchestra Sinfonica Carlo Coccia di Novara: GIUSEPPE VERDI (1813-1901): *Nabucco* (1842), abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdinabucco7.pdf> (zuletzt besucht am 08.04.2019).
42. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 14./15./16. November 2003: WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Requiem KV 626* (1791).
43. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 12./13. März 2005: JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Johannem (Johannes-Passion)* für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass, Chor, Orchester und Continuo (1724), BWV 245.
44. WIRTH HELMUTH: *Joseph Haydn: Die Jahreszeiten*. Textbeilage zur Haydn Edition XXIII: JOSEPH HAYDN: *Die Jahreszeiten. Oratorium*. ILEANA COTRUBAS (Sopran), WERNER KRENN (Tenor), HANS SOTIN (Bass), Brighton Festival Chorus, Royal Philharmonic Orchestra, ANTAL DORATI, S. 2-4.
45. WOLFF CHRISTOPH: *Mozarts Requiem*. Geschichte, Musik, Dokumente. Mit Studienpartitur. (Bärenreiter Werkeinführungen). Kassel/Basel/London/New York ³2001.