
Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 16./17. Juni 2007:

1. **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)**
-

Inhaltsübersicht

Seite

1	Einleitung	1
2	JOSEPH HAYDN (1732-1809): Schöpfungsmesse B-Dur für Soli, vierstimmigen Chor, Orgel und Orchester, Hob. XXII:13 (1801)	2
21	JOSEPH HAYDN der Komponist	2
211	„Papa HAYDN“ – „harmlos idyllisch“?	2
212	HAYDNS Herkunft, Kindheit und Jugend: Der Autodidakt	3
213	Erste Anstellung, erster Fehltritt, erster Neid. Symphonische Experimente	5
214	HAYDN als Kapellmeister der Fürsten von Esterházy. Phase 1: Konventionelle Opern, symphonische Experimente und Suche nach der zwingenden Sonatenform	7
215	Phase 2: Erste Reform des Streichquartetts, neue symphonische Experimente, erste Exkurse in die Kirchenmusik und HAYDNS Beitrag zur Opernreform	8
216	Phase 3: HAYDN gewinnt von Esterháza aus Spielraum in der Ferne für seine Experimentierlust	9
217	Phase 4: Rückgewinn des physischen Freiraums: HAYDNS Altersblüte in Symphonik und Kammermusik	11
218	Zurück zuhause – endlich frei: HAYDNS Altersernte in der Kirchenmusik	13
219	Erschöpfung und Finale	15
22	Die Schöpfungsmesse – die kleine Summe von HAYDNS Schaffen	16
3	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)	17
31	FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY – einsamer Begründer des Klassizismus	17
311	Ein guter Teil des Kompositionswerks unter Dauerzensur	17
312	Herkunft, Taufe, Jugend und Ausbildung	18
32	Die Hymne op. 96 – eine kleine Summe von MENDELSSOHN'S Schaffen	(19)
4	JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (1839-1901): Stabat Mater in c-moll für Soli, vierstimmigen Chor und Orchester op. 16 (1864/1868)	(19)
41	Der Komponist	(19)
42	Das Stabat mater op. 16 – ein Frühwerk RHEINBERGERS	(19)
5	CÉSAR FRANCK (1822-1890): Psalm 150 für vierstimmigen Chor, Orchester und Orgel (1888)	(20)
51	Der Komponist	(20)
52	Psalm 150 – ein besonderes Spätwerk FRANCK'S	(20)
6	Literatur	(20)

1 Einleitung

Das Abschlusskonzert unter der Leitung unseres langjährigen Chorleiters PATRICK RYF ist ganz dem 19. Jahrhundert gewidmet, dessen Raum es zeitlich – von 1801 (HAYDNs Schöpfungs-Messe) bis 1888 (FRANCKs Psalm 150) – wie stilistisch (von der Hochklassik HAYDNs bis zur Spätromantik RHEINBERGERS und FRANCKs) – durchmisst. Das Bemühen um eine breite Palette von Epochen von der Renaissance¹ über den Frühbarock², den Hochbarock³ und den Spätbarock⁴, über das Rokoko⁵ hin zur Klassik⁶ und zur Frühromantik⁷, über die Nachklassik der abgesonderten Lichtgestalt FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847) hin zur Spätromantik⁸ und bis zur gemässigten Moderne⁹, also über 5 Jahrhunderte, und von verschiedensten Werkgattungen (Litaneien, Motetten, lutherische und katholische Messen, Oratorien, Passionen, Requiem) und Herkunftsländern (England, Holland, Frankreich, Deutschland, Oesterreich, Italien, Ungarn, Estland, Liechtenstein und Schweiz) hat denn auch das Wirken unseres hochverdienten Chorleiters geprägt und uns allen in den vergangenen elf Jahren viele unvergessliche Erinnerungen beschert. Und als Hauptwerk des Abschlusskonzertes nun also ein spätes Opus von „Papa HAYDN“ – Rückkehr zum Konventionellen, Braven? Weit gefehlt!

2 JOSEPH HAYDN (1732-1809): Schöpfungsmesse B-Dur für Soli, vierstimmigen Chor, Orgel und Orchester, Hob. XXII:13 (1801)

1 JOSEPH HAYDN der Komponist

211 „Papa HAYDN“ – „harmlos idyllisch“?

„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.“¹⁰ 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“¹¹? Das Cliché hält sich bis heute. Die „Schöpfungsmesse“ als eines der allerletzten grossen Werke des

¹ Beispielsweise JOSQUIN DES PRÉS (1440-1521), die Genfer Psalmen von LOYS BOURGEOIS (1510-1561) oder CLAUDE GOUDIMEL (1514-1572) oder auch ORLANDO DI LASSO (1532-1594).

² Neben vielen anderen etwa SAMUEL SCHEIDT (1587-1654), JOHANN HERMANN SCHEIN (1586-1630) oder HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672).

³ Etwa ANTONIO VIVALDI (1678-1741) oder ANTONIO CALDARA (1670-1736).

⁴ Zum Beispiel GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) oder JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750).

⁵ Beispielsweise JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH (1732-1795).

⁶ Neben anderen JOSEPH HAYDN (1732-1809) oder WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791).

⁷ Beispielsweise FRANZ SCHUBERT (1797-1828).

⁸ Etwa JOHANNES BRAHMS (1833-1897) oder JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (1839-1901).

⁹ Unter anderen ARTHUR HONEGGER (1892-1955), EDWARD BENJAMIN BRITTEN (1913-1976), WILLY BURKHART (1900-1955), HUGO DISTLER (1908-1942), ZOLTAN KODÁLY (1882-1967) oder ARVO PÄRT (*1935).

¹⁰ ROBERT SCHUMANN: Gesammelte Schriften. Bd. IV (1854), S. 95.

¹¹ MGG V 1894.

hochbetagten, abgearbeiteten Meisters kann uns zeigen, 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 zu des Lehrers zweiter Londonreise 1793 mit Unterbrüchen während 18 Monaten ausgerechnet ... HAYDNS Schüler in Kontrapunkt gewesen!¹²

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.

212 HAYDNS Herkunft, Kindheit und Jugend: Der Autodidakt

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. HAYDNS Vorfahren stammten aus dem Burgenland, hatten dort zuweilen unter österreichischer, zuweilen unter ungarischer Herrschaft mit Deutschen, Österreichern, Ungaren und Kroaten zusammen gelebt

¹² 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 Bruder des 1790 verstorbenen österreichischen Kaisers JOSEPHS 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 Brieftasche gestickt hatte, die bezeichnenden Worte: „Nicht entreisse HÄNDEL, HAYDN, MOZART ihren Lorbeerkrantz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht.“ Hier zitiert nach WALTER RIEZLER: Beethoven. Zürich ⁸1962, 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, ebd., 63.

und waren daher häufig Zeugen konfessioneller Auseinandersetzungen geworden, zumal sich die Türken erst wenige Jahrzehnte zuvor im Kampf gegen Prinz FRANZ EUGEN VON SAVOYEN¹³ (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 HAIDEN¹⁴ war aus Tétény (Ungarn) nach Hainburg ausgewandert und begründete eine Dynastie von Wagnermeistern; dieses Gewerbe betrieb HAYDNS Vater MATHIAS auch nach seiner Übersiedlung nach Rohrau neben einem Bauernhof weiter. Ausser der Vater beim Singen 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!

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. SEEFRANZ) seines Vaters MATHIAS HAYDN war. JOHANN MATHIAS FRANCK unterwies JOSEPH HAYDN in allen damals üblichen und für das Kind spielbaren Instrumenten¹⁵. 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. 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. Dieses Hören muss HAYDNS Genie eher gehindert denn gefördert haben: Von den bedeutenden Wiener Komponisten des Spätbarock waren waren der gebürtige Venezianer ANTONIO CALDARA (geb. 1670)¹⁶ 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 ZELENSKA [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 vernachlässigte¹⁷. 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

¹³ Vgl. dazu meine Konzerteinführung zum Konzert des Singkreises vom 1. und 2. Juni 2002: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759): Esther. The Oratorium (Urfassung London 1718), S. 4.

¹⁴ Die Schreibweise HAYDN wurde erst von MATHIAS, JOSEPH und MICHAEL HAYDN konsequent vereinheitlicht.

¹⁵ 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 ...

¹⁶ Von ANTONIO CALDARA hat der Singkreis Wohlen im März 1997 unter PATRICK RYF die *Missa dolorosa* in e-moll gesungen, und zwar am gleichen Konzert, an welchem auch JOSEPH GABRIEL RHEINBERGERS zweites, erst 1884 entstandenes *Stabat mater* in g-moll op. 138 zur Aufführung gebracht wurde.

¹⁷ 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 JENS PETER LARSEN/H.C. ROBBINS LANDON, Art. Haydn, Franz Joseph. In: MGG V 1861.

Förderung zum grössten Teil in autodidaktischem Studium der beiden damals grundlegenden Werke des Hamburger HÄNDEL-Freundes JOHANN MATTHESON (1681-1764)¹⁸: *Der vollkommene Capellmeister* und von JOHANN JOSEPH FUX: *Gradus ad Parnassum*. Mitte 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 machen; dem widersetzte sich aber Vater MATHIAS HAYDN energisch. Ein Knabenstreich JOSEPHS gab dann REUTTER den Vorwand, den knapp 17Jährigen im Kapellhaus loszuwerden.

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 einem Volkssossen-Singspiel) 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.

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

1759 brachte für HAYDN die entscheidende Wende, als er bei KARL Graf MORZIN eine Anstellung als „Kammercompositor“ fand. Graf MORZIN pflegte den Winter in Wien, den Sommer in Lukaveč bei Pilsen in Böhmen zu verbringen. In seiner kurzen Zeit in des Grafen Diensten schrieb HAYDN seine erste Symphonie in D-Dur (Hob. I:1); 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. HAYDNS 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 Hungerjahre 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 in inniger Abneigung zugetan¹⁹; für HAYDNS Kunst fehlte seiner bigott-beschränkten und gegenüber Priestern regelmässig über die Verhältnisse

¹⁸ Dazu vgl. weitere Ausführungen in meinen Konzerteinführungen:

1. zum Konzert des Singkreises vom 1. und 2. Juni 2002: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759): *Esther. The Oratorium* (Urfassung London 1718), S. 1 (betr. Degenduell) und
2. zum Konzert des Kirchlichen 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, S. 4 und S. 11.

¹⁹ Der notorisch gut gelaunte JOSEPH HAYDN – er zeichnete sich sowohl als Komponist als auch im privaten Leben durch kaum zu bändigenden Schalk und Phantasie aus – nennt seine Gattin in einem Brief eine „höllische Bestie“ und äussert sich in manchen Briefen abschätzig über sie.

spendefreudigen Gattin das Verständnis²⁰. Dass keines der drei grossen Oratorien HAYDNS²¹ eine Altstimme kennt, ist vor diesem Grund kaum Zufall.

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 aus²². 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 verschiedene barocke Formen (darunter vor allem das Concerto grosso!) zu neuer Synthese führten. Nach dem Tod Fürst PAUL ANTONS wurde 1762 dessen Bruder NICOLAUS „der Prachtige“ (1714-1790) Fürst von ESTERHÁZY. Er war ein grosszügiger Liebhaber der Schönen Künste und besonders der Musik und pflegte persönlich zu HAYDN stets 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 bereitwillig²³. 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 Experimentieren²⁴ fernab der je anders gearteten Traditionen in Paris, Mannheim²⁵ oder Italien planmässig eine eigene Form heraus. Daneben widmete sich HAYDN dem Streichquartett und der Klaviersonate, deren zwingende Form er ebenfalls suchte und 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.

²⁰ Nach JOSEPH HAYDNS eigenen Worten: „Ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist.“ Hier zitiert nach MGG V 1865. 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.

²¹ „*Il ritorno die Tobia*“ Hob XXI:1 (1774), „*Die Schöpfung*“ Hob XXI:2 (1798), „*Die Jahreszeiten*“ Hob XXI:3 (1798-1801).

²² 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.“

²³ JOSEPH HAYDN im Rückblick: „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.“ Hier zitiert nach MGG V 1867.

²⁴ 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 Kammersymphonie ab. Unverkennbar aber wollte HAYDN den Finalsatz aufwerten und ihm eine dem Kopfsatz ebenbürtige Stellung verschaffen. Damit schuf er erst die klassische Form der Symphonie.

²⁵ Eine einzige Anspielung an den Mannheimer Stil findet sich im Crescendo zu Beginn der Symphonie Nr. 1 (Hob. I:1) in D-Dur von 1759.

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 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 „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 emsiger als bisher auf die Composition zu legen“, insbesondere für das Lieblingsinstrument Fürst NICOLAUS' I., das Baryton. Das Regulativ provozierte offenbar HAYDNs „*Entwurf-Katalog*“, in welchem HAYDN zum Nachweis seines Fleisses seine bis dahin geschriebenen Werke zusammenstellte²⁶. 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).

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

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, welches europäischen Ruhm erwarb. Im gleichen Jahr wurde das neue fürstliche Schloss Esterháza an Südennde 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) und „*Lo Speciale*“ (1768), 1769 eine erste Annäherung an die Opera seria: „*Le Pescatrici*“. Zwischendurch entstanden weitere acht Symphonien (darunter die autograph datierten Hob. I:35 [1767] und Hob. I:49 „*La passione*“ in der ungewohnt schweren Tonart f-moll [1768]), in denen die Ausdrucksintensität ausserordentliche gesteigert wurde²⁷. Schwerpunkt von HAYDNs Schaffen aber

²⁶ Allein in den Jahren 1763-1765 hatte HAYDN aufgrund der autograph datierten Partituren in nachstehender Reihenfolge beispielsweise mindestens 11 Symphonien (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*“) geschrieben; 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 anno 1764 bereits in Paris nachgedruckt worden. Hinzu kamen allein 1762-1765 die fünf Buffo-Opern „*Alcide*“, „*La Marchesa Nespola*“, „*La Vedova*“, „*Il Dottore*“ und „*Il Scanaretto*“ und drei Kantaten zu festlichen Anlässen bei Hofe.

²⁷ Auffällig waren dabei die erstmals als Grundtonart gewählte Molltonart und die starken rhythmischen Akzente des Kopfsatzes, so in den Symphonien Nr. 26 (Hob. I:26) in d-moll „*Lamentatione*“ und Nr. 39 in g-moll und kurz später in den Symphonien Nr. 44 (Hob. I:44) in e-moll „*Trauer-Symphonie*“, Nr. 45 (Hob. I:45) in fis-moll „*Abschieds-Symphonie*“ 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 selber bewusst, wie eine Korrektur in der Partitur seiner 1771 entstandenen D-Dur-

bildeten in dieser Periode die Kammermusik und ein Dutzend Klaviersonaten, 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 davon 125 Werke! 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.

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

Um 1770 begann HAYDN, sich aufgrund einer ersten schöpferischen Krisis unter Einleitung eines Stilwandels in mehreren Serien²⁸ wieder stärker dem Streichquartett zuzuwenden, bevor er sich 1771-1773 erneut intensiv über ein Dutzend Mal der Gattung der Symphonie²⁹ widmete und drei weitere Messen³⁰ 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*“, die neben der Puppenoper „*Philemon und Baucis*“ 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 komponieren: 1775 wurde HAYDNS erstes Oratorium „*Il ritorno di Tobia*“ (Hob. XXI:1) in Wien uraufgeführt. Trotz des grossen Erfolges vermochten kleine Neider zu verhindern, dass HAYDNS Gesuch um Aufnahme in die Wiener Tonkünstler-Sozietät entsprochen wurde. HAYDN blieb damit in Esterháza und Eisenstadt isoliert, worunter er später zunehmend litt.

Symphonie Nr. 42 (Hob. I:42) zeigt, die er in der autographen Partitur handschriftlich kommentierte: „*Dies war für gar zu gelehrte Ohren!*“

²⁸ In diesen Quartetten (op. 9 [1769], op. 17 [1771] und op. 20 [1772]) verabschiedete sich HAYDN vom alten Divertimentostil und führte das charakteristische unbeschwerte „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 *Sonatensatzform* 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 „*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 Hause sehnten, und die „*Alleluja-Symphonie*“ in C-Dur (Hob. I:30), in welcher HAYDN dem Kopfsatz als thematisches Material gregorianische Motive unterlegte.

²⁹ Nämlich die autograph datierten Symphonien Hob. I:42 (1771), I:45 „*Abschiedssymphonie*“ in fis-moll (dazu vgl. Fn. 28 hiervor), I:46, I:47 „*Palindrom*“ und I:48 „*Maria Theresia*“ (alle 1772) und I:50 (1773), I:54, I:55 „*Der Schulmeister*“, I:56 und I:57 (1774) sowie I:61 (1776), daneben aber mit Sicherheit mindestens auch Hob. I:43 „*Merkur*“, I:44 „*Trauersymphonie*“ und I:52 sowie vielleicht noch ein weiteres Dutzend Symphonien. Die Symphonie „*Das Palindrom*“ (Hob. I:47) ist Musterbeispiel für HAYDNS Experimentieren mit raffiniertester Entwicklung *rhythmischer* Motive.

³⁰ Nämlich die „*Cäcilienmesse*“ (Hob. XII:5), die „*Nicolaimesse*“ (Hob. XXII:6) und die „*Missa brevis Sti. Joannis de Deo*“ (Hob. XXII:7). Gegenüber der „*Nicolai-Messe*“ war die „*Cäcilienmesse*“ bereits deutlich weniger leicht-galant; und mit „*Il ritorno di Tobia*“ versuchte sich HAYDN erstmals am Oratorium. 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.

HAYDNs Opern-Entwicklung wurde 1775 in „*L'incontro improvviso*“ 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*“ (1776) und „*L'isola disabitata*“, und schliesslich in „*Orlando Paladino*“ (1782) und „*Armida*“ (Hob. XXVIII:12 [1784]), welche allesamt Buffo- und Seriazüge miteinander verschmolzen, zunehmend Ensemblesätze aufwiesen und das Secco-Rezitativ durch begleitete Rezitative ersetzten³¹. 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) und „*La fedeltà premiata*“ (Hob. XXVIII:10 [1780]). In drei Etappen (1773, 1775 und 1780) komponierte HAYDN daneben knapp zwei Dutzend weitere Klaviersonaten. 1772-1777 unterrichtete HAYDN ausserdem in Eisenstadt IGNAZ JOSEF PLEYEL (1757-1831), seinen Lieblingsschüler. 1776 brannte HAYDNs Haus zum zweiten Mal, 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.

Ab 1780 wurde HAYDN im Verkauf seiner Werke erheblich geschickter. Er begann, sie hervorragenden Musikmäzenen brieflich anzutragen³², was umso angezeigter war, als jede Menge Raubdrucke verschiedenster seiner Werke in Umlauf war und als 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 und Spanien erhielt HAYDN Spielraum zurück für seine Experimentierfreude auch im Instrumentalbereich.³³

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

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

³¹ 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.

³² Beispielsweise betonte HAYDN für seine „*russischen Streichquartette*“ op. 33, sie seien auf eine „*neue besondere Art*“ komponiert, und bewies damit zumindest auch Marketingtalent!

³³ Musterbeispiel hierfür sind die „*Sieben Worte des Erlösers am Kreuz*“ von 1785, ein völlig eigenes und in seiner Art neuartiges Werk HAYDNs auf eine Anfrage aus Cadiz, vgl. Fn. 38 hiernach!

Musikgeschichte pflegte.³⁴ 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!³⁵ 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.³⁶ 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*“. Wieweil formbestimmend weit weniger revolutionär als die drei Serien zu Beginn des vorangegangenen Jahrzehnts (opp. 9, 17 und 20, vgl. Ziff. 215 am Anfang hiervor), stiessen die neuen Streichquartette auf erheblich grössere Beachtung³⁷. 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 Worte des Erlösers am Kreuz*“³⁸, welches HAYDNS Ruhm im Ausland nachhaltig förderte. Hinzu kamen 1785 mindestens zwei und 1786

³⁴ JOSEPH HAYDN äusserte sich gegenüber 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 Compositions-wissenschaft.“

³⁵ Bei WOLFGANG AMADEUS MOZART klafft die markante zeitliche Lücke noch in seiner Salzburger Zeit zwischen den Symphonien Nr. 30 (KV 202, entstanden im Mai 1774 in Salzburg) und Nr. 31 (KV 297 „*Pariser Symphonie*“, entstanden im Juni 1778 in Paris).

³⁶ Die autographe Korrektur in der Symphonie Nr. 42 (Hob I:42) samt dem merkwürdigen Kommentar (vgl. Fn. 27 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*“. Und schliesslich zeichnen sich die spezifisch für Fürst NIKOLAUS von ESTERHÁZY geschriebenen Baryton-Werke (Hob. X-XIII) sowie die dem Brotherrn gewidmeten Klaviersonaten (Hob. XVI:21-XVI:26) allesamt durch diesen leichten Stil aus.

³⁷ Beispielsweise widmete WOLFGANG AMADEUS MOZART seine 1782-1785 entstandenen und 1785 herausgegebenen Streichquartette Nrn. 14-19 KV 387, 421, 428, 458 („*Jagd-Quartett*“), 464 und 465 („*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.

³⁸ 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 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 MGG V 1878f.

drei Symphonien („*Pariser Symphonien*“), welche HAYDN – er war wie Vater und Sohn MOZART als gläubiger Katholik trotz des päpstlichen Verbots³⁹ selber auch Freimaurer – zusammen mit einer weiteren Symphonie im Auftrag der Pariser Gesellschaft *Le Concert de la Loge Olympique* komponierte⁴⁰. Der Geiger und Musikgrosshändler JOHANN TOST nahm 1787 noch zwei weitere Symphonien HAYDNS mit nach Paris (Hob. I:88 und I:89). 1788 fügte HAYDN zunächst für CLAUDE FRANÇOIS-MARIE RIGOLEY Comte d'OGNY (1757-1790) in Paris drei weitere Symphonien hinzu (Hob I:90, I:91 und I:92 „*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.

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

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 NIKOLAUS 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. Als 1790 die Gattin des Fürsten NIKOLAUS I. von ESTERHÁZY starb, verfiel dieser in tiefe Depression⁴¹, 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 Hanover Square Garden in London zu engagieren und ihm den Auftrag Sir JOHN GALLINIS zu überbringen, eine italienische Oper für das Londoner King's Theatre zu komponieren.⁴²

³⁹ Papst CLEMENS XII. verfügte das Verbot 1738 mit seiner Bulle „*In eminenti*“.

⁴⁰ Nämlich Hob. I:82 „*L'ours*“, I:83 „*La poule*“, I:84, I:85 „*La reine*“, I:86 und I:87.

⁴¹ HAYDN: „der todtsfall Seiner verstorbenen gemahlin drückte den Fürsten dergestalt darnieder, dass wür alle unsere Kräften anspanen musten, Hochdensenben aus dieser schwermuth herauszureissen“. Hier zitiert nach MGG V 1880.

⁴² 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

So verliess HAYDN nach einem schweren Abschied von MOZART – dieser ahnte, dass er den väterlichen Freund nicht mehr wieder sehen würde⁴³ – am 15. Dezember 1790 Wien zusammen mit SALOMON und reiste über München, Wallerstein, wo er seinen Mäzen besuchte, 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 „*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 aufgeführt, die so den Beinamen „*Oxford*“-Symphonie erhielt. 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 engagierten⁴⁴. 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 nur noch stürmischer gefeiert als in der vorangehenden 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 vereinbarte, und Frankfurt nach Wien zurück.

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 eigenwilligen jungen Gipfelstürmer – HAYDN nannte ihn scherzhaft den „Grossmogul“ – auf seine nächste Reise nach London mitzunehmen.⁴⁵ 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. 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 Publikumslied. Aber auch sechs neue Streichquartette von 1793 (op. 71 und op.

meine Konzerteinführung zum Konzert des Singkreises vom 1. und 2. Juni 2002: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759): *Esther. The Oratorium* (Urfassung London 1718), S. 1.

⁴³ Vgl. dazu meine Konzerteinführung zum Konzert des Singkreises vom 14., 15. und 16. November 2003: WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Litaniae Laureanae de Beata Maria Virgine B-dur* für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), entstanden in Salzburg 1771; *Requiem d-moll* für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR, S. 10f Ziff. 2.3.

⁴⁴ HAYDN am 17. Januar 1792: „Ich bin bemüht 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“.

⁴⁵ So die Notiz in der Berliner Musikzeitung vom 26. Oktober 1793.

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.

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.

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*“ 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.

218 Zurück zuhause – endlich frei: HAYDNs Altersernte in der Kirchenmusik

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, NIKOLAUS 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, derweil er in seinen letzten beiden Streichquartettserien, den „*Erdödy*“ und den „*Apponyi-Quartetten*“ Form und Ausdruck derart individualisierte, dass die von HAYDN selber entscheidend entwickelte klassische Form reif war für den Übergang zur Romantik. Nun war 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 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 kontapunktische Strenge ist von der spezifisch wienerischen Grazilität abgelöst, die zu einem der Markenzeichen der Klassik geworden ist (man vergleiche nur etwa MOZARTS „*Zauberflöte*“). 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 und das Trompetenkonzert zu den bekanntesten geworden – Instrumente, für welche weder MOZART noch BEETHOVEN je ein Konzert geschrieben haben.

Im Dezember 1795 und im Januar 1796 musizierten HAYDN und BEETHOVEN gemeinsam in öffentlichen Konzerten. Seit 1795 hatte sich in Oesterreich zufolge französischer Kriegsdrohungen die Stimmung verdüstert, und so wurde Mitte September 1796 HAYDNs „*Missa in tempore belli*“ (die sog. „*Paukenmesse*“ Hob. XXI:9) in der Bergkirche in Eisenstadt uraufgeführt. Bald danach begann er mit der Arbeit am Oratorium „*Die Schöpfung*“, 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. Am 11. Dezember 1797 wurde HAYDN – inzwischen weltberühmt – nun doch noch unentgeltlich als „perpetuierlicher Assessor-Senior“ in die Wiener Tonkünstler-Sozietät aufgenommen, die ihn zwanzig Jahre zuvor verschmäht hatte, gerade noch rechtzeitig, bevor selbst die ferne königlich-schwedische Musik-Akademie HAYDN zusammen mit JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER (1736-1809) zu Ehrenmitgliedern ernannte.

Während der Arbeit an seinem grossen Oratorium hatte HAYDN in der düsteren Vorkriegsstimmung auch die erhabene Hymne „*Gott erhalte Franz den Kaiser*“ ersonnen, 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 Anhieb 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.⁴⁶ Die nun doch ausgebrochenen Feindseligkeiten zwischen Frankreich und Oesterreich liessen HAYDN seine jährliche Messe zum Namensfest der Gattin seines Brotherrn 1798 als „*Missa in angustiis*“ 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*“.⁴⁷ Ausserdem erarbeitete HAYDN 1798 die Chorfassung (Hob. XX:2) seiner 1785 komponierten „*Sieben Worte des Erlösers am Kreuz*“ (Hob. XX:1). Zur gleichen Zeit begann HAYDN 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 sollte⁴⁸ und erst 1801 fertig gestellt werden konnte. Einzig der 1. Teil des Oratoriums: „*Der Frühling*“, war bald vollendet: Fürst SCHWARZENBERG liess ihn bereits am 17. März 1799 in seinem Palais aufführen.

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 wurden⁴⁹, zum Namensfest der Fürstin MARIA JOSEHA HERMENEGILD von ESTERHÁZY, der Gattin seines Fürsten NIKOLAUS II. von ESTERHÁZY 1799 die „*Theresien-Messe*“ B-Dur (Hob. XII:12) sowie ein grosses „*Te Deum*“ in C-Dur (Hob. XXIIIc:2). 1799 trat der Verlag Breitkopf & Härtel an HAYDN

⁴⁶ Der Missbrauch durch die Nationalsozialisten zur Hymne des III. Reiches („*Deutschland, Deutschland über alles*“) hat das Thema im XX. Jahrhundert in Verruf gebracht.

⁴⁷ Ein architektonisches Denkmal erhielt der kühne Strategie in London mit der Nelson's Column errichtet.

⁴⁸ HAYDN schrieb noch vier Jahre später (1805) über das Werk: „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.“ Hier zitiert nach BARBAUD, 101f.

⁴⁹ Ein drittes Streichquartett „op. 103“ blieb Fragment und erschien in dieser Form erst 1806 bei Breitkopf & Härtel unter dem Titel „*Schwanengesang*“.

heran, um über eine gedruckte Gesamtausgabe seiner Werke zu verhandeln. 1800 schickte HAYDN seine Gattin wegen ihres Arthritis-Leidens zur Kur nach Baden, wo sie am 19. März 1800 im Alter von siebzig Jahren starb. HAYDNs Trauer fiel massvoll aus. Er arbeitete 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 es die Kaisergattin MARIA THERESIA von NEAPEL-SIZILIEN (1772-1807) sich nicht nehmen liess, die Sopranpartie selbst zu singen.

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).

219 Erschöpfung und Finale

In seinen letzten Lebensjahren vermochte HAYDN, durch Alter und Überarbeitung geschwächt, neben der Bearbeitung hunderter schottischer Lieder für den Edinburger Liedgutsammler GEORGE THOMSON, der Umarbeitung einiger früherer Werke wie etwa der bereits über 50jährigen „*Missa brevis*“ in F-Dur (Hob. XII:1) oder der deutschen Fassung seiner Oper „*L'isola disabitata*“ und der Überwachung der Überarbeitung seines Werkkatalogs durch seinen Kopisten ELSSLER 1805 nur noch, Ehrungen entgegen zu nehmen, etwa die Ehrenbürgerwürde der Stadt Wien am 1. April 1804 oder die 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 Olympique zur Ausschreibung eines Gedenkkonzerts für den 6. Februar 1805 in Paris veranlasst habe. HAYDNs eigener Kommentar charakterisiert seinen 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!“ Statt dessen sah HAYDN seine 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 SIGISMUND NEUKOMM (1778-1859) vermochte der hochbetagte Meister keinen Anteil mehr zu nehmen.

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 NIKOLAUS 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.⁵⁰

⁵⁰ Die Begebenheit wurde wieder in Frankreich, allerdings erneut fehlerhaft (zwar für das zutreffende Jahr 1808, aber zugleich unzutreffenderweise als Begebenheit aus dem drittletzten Lebensmonat HAYDNs), berichtet und von keinem Geringeren als KLEIST ins Deutsche übersetzt (vgl. HEINRICH VON

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. NAPOLEON 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.

22 Die Schöpfungsmesse – die kleine Summe von HAYDNS Schaffen

Die „*Schöpfungsmesse*“ gehört zu den wenigen Werken, die HAYDN selber im Autograph auf den Tag genau datiert hat. Er begann mit der Komposition am 28. Juli 1801 und vollendete die Partitur rechtzeitig für die Uraufführung vom 13. September 1801. HAYDN sah darin ein Orchester aus Streichern mit je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotten und Orgel vor. Ein Kopist HAYDNS führte zusätzlich 2 Trompeten und Pauken ein, und in dieser Fassung scheint HAYDN die Uraufführung dirigiert zu haben. Für entscheidende Soli wie jenes für Orgel im „*Et incarnatus est*“ des „*Credo*“ pflegte HAYDN nach dem Zeugnis eines seiner schmunzelnden Orchestermusiker genau gleich wie für das Paukensolo im „*Agnus Dei*“ seiner „*Paukenmesse*“ wieselflink zum Soloinstrument zu huschen und es selber zu spielen, weil „Organist und Pauker ... diese Soli nie zu Haydns Zufriedenheit spielen“ konnten.

Den Namen „*Schöpfungsmesse*“ hat das Werk nicht vom Komponisten erhalten; wohl aber hat er den Anlass zu dieser „Taufe“ gegeben: HAYDN hat für die Takte 152-160 des „*Gloria*“ im Solobass-Arioso bei den Worten „*Qui tollis peccata, peccata mundi*“ auf das Thema des Allegro-Teils aus dem Duett von Adam und Eva (Ausgabe Breitkopf Nr. 30: „*Holde Gattin, Dir zur Seite*“) seines Oratoriums „*Die Schöpfung*“ zurückgegriffen (Takte 75-87 und 177-189 „*Der tauende Morgen, o wie ermuntert er! Die Kühle des Abends, o wie erquicket sie!*“). Eine Kopie der Messe für die Kaiserin MARIA THERESIA von NEAPEL-SIZILIEN versah HAYDN dann mit einer Alternativfassung dieser Takte, die das „Schöpfung“-Thema vermied. Ob diese Ersatzvariante, wie HAYDNS erster Biograph, GEORG AUGUST GRIESINGER glaubt, ebenso wie der ernste „*Miserere*“-Einwurf des Chores im Original zur Vermeidung allzu frivolen Eindrucks⁵¹ geschaffen worden ist, scheint mir zweifelhaft: mindestens so nahe liegt, dass HAYDN just jener Adelligen, welche ja erst gerade vier Monate zuvor im Mai 1801 die Sopransolopartie der „*Schöpfung*“ mit diesem von der Messe wieder aufgegriffenen Thema gesungen hatte, nicht gerne als einfallsloser Komponist erscheinen wollte, der seine Melodien nur laufend reproduzierte.

Die „*Schöpfungsmesse*“ steht zum allergrössten Teil in den Tonarten B-Dur (Haupttonart), Es-Dur und G-Dur. Mit den Tonartenwechseln gehen zumeist auch Tempowechsel einher, welche den Charakter des lateinischen Messtextteils unterstreichen. In mehreren Fugen nimmt HAYDN dabei vor allem die alte Tradition barocker Kirchenmusik wieder auf.

Das Werk muss bei seiner Uraufführung ungemein gefallen haben. Die Kaiserin wünschte umgehend die bereits erwähnte Abschrift des Werkes, und JOHANN ADAM

KEIST: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hg. Von Helmut Sembdner, München-Wien 1982, Bd. III, S.443-445); in Wirklichkeit hat sie sich 15 Monate vor HAYDNS Hinschied zugetragen.

⁵¹ GRIESINGER zufolge soll HAYDN nämlich die frohgestimmte Melodie aus der Ueberzeugung heraus übernommen haben, Todsünden seien nicht schlimmer als sexuelle Verfehlungen.

HILLER (1728-1804) notierte auf seine eigenhändig kopierte Abschrift der HAYDN-Messe die bekannt gewordenen Worte: „*Opus summum viri summi JOSEPH HAYDN*“.

Wie also gelangte ein überragender Musikkritiker wie der grosse Komponist ROBERT SCHUMANN zu einem derart verfehlten Urteil über „Papa HAYDN“? SCHUMANN zur Entlastung muss es gesagt sein: HAYDNS Werk ist in grossen Teilen erst in den letzten vierzig Jahren erschlossen worden. Sein immenser stilbildender Entwicklungsweg lag dementsprechend während 150 Jahren im Dunkeln. Dies musste ihn neben den ganz Grossen MOZART und BEETHOVEN lange Zeit als harmlos erscheinen lassen – zu Unrecht nach allem Gesagten.

3 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)

31 FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY – einsamer Begründer des Klassizismus

311 Ein guter Teil des Kompositionswerks unter Dauerzensur

Die Verkennung, die JOSEPH HAYDN erlitt, hielt ganz ähnlich auch JAKOB LUDWIG FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY darnieder. Während JOSEPH HAYDNS Werk aber mittlerweile im wesentlichen endlich als erschlossen gelten darf, wird MENDELSSOHN ebenfalls immenses Werk erst seit den letzten Jahrzehnten langsam erschlossen. Denn MENDELSSOHN hatte doppeltes Pech:

- a. Er förderte neben vielen anderen auch einen unterwürfig-devoten Karrieristen namens WILHELM RICHARD WAGNER (1813-1883). Dieser zeigte sich 1850 am zwei Jahre zuvor an Auszehrung verstorbenen erfolgreichen Förderer⁵² in der ihm eigenen Weise dankbar: Bezeichnenderweise zunächst unter dem Pseudonym K. FREIGEDANK publizierte er in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ sein unsägliches Pamphlet „*Das Judentum in der Musik*“⁵³, in dem er der Musik des einst in eignen Briefen „*servil*“⁵⁴ Hofierten jede „*tiefe, Herz und*

⁵² FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY kannte RICHARD WAGNER seit 1835, lud WAGNER mit LOUIS SPOHR (1784-1859) dessen 1861 veröffentlichter Autobiographie zufolge zusammen zu Hauskonzerten bei sich zuhause ein, lobte WAGNER 1843 für dessen Oper „*Der fliegende Holländer*“ und führte beispielsweise 1846 mit seinem Leipziger Gewandhausorchester selber die Ouvertüre zu WAGNERS 1842-1845 entstandener neuer Oper „*Tannhäuser*“ auf.

⁵³ Die zweite Auflage von 1869 publizierte WAGNER dann samt einem Vor- und einem Nachwort in Briefform unter seinem eigenen Namen. WAGNER beklagt in dem Pamphlet allen Ernstes die *Verjudung der modernen Kunst* und bestreitet, dass „der Jude“ überhaupt fähig sei, *durch seine äussere Erscheinung, seine Sprache, oder gar durch seinen Gesang sich künstlerisch kundzugeben*. Gleichwohl sei „er“ – der Jude - in der Musik zur Beherrschung des öffentlichen Geschmacks gelangt.

⁵⁴ So selbst das Urteil in der ersten Auflage des von dem NS-kompromittierten Wissenschaftler FRIEDRICH BLUME (vgl. nur dessen Monographie: *Das Rasseproblem in der Musik*. Wolfenbüttel 1938) herausgegebenen Lexikons „*Musik in Geschichte und Gegenwart*“ (MGG IX 86f). Näheres in meiner Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 10./11. Dezember 2005, S. 5 mit Fn. 10:

1. BENJAMIN BRITTEN (1913-1976): A Ceremony of Carols op. 28 (1942/1943);
2. CÉSAR FRANCK (1822-1890): Messe A-Dur op. 12 für Sopran-, Tenor- und Bass-Solo, 3stimmigen Chor, Harfe, Violoncello, Kontrabass und Orgel (1860/1872): Gloria (nur Teile), Panis angelicus (Sopran-Solo, Violoncello, Harfe und Orgel), Agnus Dei;

Seele ergreifende Wirkung“ absprach. Heute ist sich die Forschung einig darin, dass WAGNER seinem von antisemitischen Vorurteilen getränkten⁵⁵ Neid auf den wenig älteren, erfolgreichen Rivalen freien Lauf liess⁵⁶;

- b. Als dann die üble Saat WAGNERSchen Antisemitismus' aufgegangen war, wurde FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDYS Musik während des Dritten Reiches unter den Nationalsozialisten durch das Gesetz vom 4. Juli 1933 über die Vermittlung von Musikaufführungsrechten der Genehmigung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda (also von PAUL JOSEPH GOEBBELS [1897-1945]) unterworfen⁵⁷ und damit *de facto* streng verboten; was die Nazis von MENDELSSOHN fanden, wurde konfisziert, unterdrückt und vielleicht zerstört.

Damit hatte MENDELSSOHN praktisch erst nach dem Wiederaufbau Deutschlands in den vergangenen fünf Jahrzehnten die Chance einer Wiederentdeckung.

-
3. HUGO DISTLER (1908-1942): Geistliche Chormusik op. 12. Nr. 4: Singet frisch und wohlgenut. Motette auf die Weihnacht für vierstimmigen Chor a cappella. Entstehung von op. 12: 1934-1941;
 4. PHILIPP FRIEDRICH BUCHNER (1614-1669): O welche Freude im Himmel. Weihnachtskantate aus den ersten „Concerti ecclesiastici“ für (Soli), gemischten Chor und Continuo. Venedig 1642;
 5. GEORG FORSTER (1510-1568): „Vom Himmel hoch da komm ich her“. 5-stimmiger Satz. (Tübingen 1544).

⁵⁵ In einem 1865 erschienenen Aufsatz „*Was ist deutsch?*“ erklärte RICHARD WAGNER das Scheitern der Revolution von 1848 in Deutschland dann allen Ernstes damit, daß der wahrhafte Deutsche sich plötzlich von einer Menschenart – den Juden – vertreten gefunden, die ihm ganz fremd gewesen sei. Über den „Bayreuther Kreis“ um RICHARD und COSIMA WAGNER hielt zudem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jener neue biologisierende Rassismus in Deutschland Einzug, der schliesslich zum Eckstein des Nationalsozialismus wurde. Er wurde vor allem durch den heruntergekommenen Franzosen JOSEPH ARTHUR COMTE des PLÉIADES alias ARTHUR de GOBINEAU (1816-1882) und den englischen Wahldeutschen HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN (1855-1927) vertreten, die beide den Irrsinn von der Überlegenheit einer "arischen Rasse" gegenüber dem Judentum ersannen. CHAMBERLAIN heiratete 1908 in zweiter Ehe das zweite Kind von RICHARD und COSIMA WAGNER geb. LISZT gesch. von BÜLOW, deren in Tribtschen/Luzern geborene Tochter EVA MARIA WAGNER . Der Juden Hass hinderte WAGNER aber selbstverständlich zu keinem Zeitpunkt, für das eigene Fortkommen jüdische Helfer wie CARL TAUSIG, JOSEPH RUBINSTEIN, die berühmte Opernsängerin ELISABETH MARIA („LILLI“) LEHMANN-KALISCH (1848-1929), den Bariton und Theaterintendanten ANGELO NEUMANN (1838-1910) oder den Dirigenten HERMANN LEVI (1839-1900) zu benützen. Wie viele andere äusserte auch WAGNERS Schwiegervater FRANZ LISZT (1811-1886) Unverständnis über dessen antisemitisches Pamphlet von 1850/1869. „Begründen“ mochte dies alles höchstens WAGNERS Überzeugung: *„Ich bin ein Genie! Für mich gelten andere Werte!“*, welche er bereits 1832 beim Ausschluss aus der Studentenverbindung *Corps Saxonia Leipzig* äusserte, nachdem er wiederholt die Pension seiner Mutter veruntreut hatte.

⁵⁶ Während dessen Lebenszeit etwa lobte WAGNER in einer Rezension zur Dresdener Aufführung MENDELSSOHNs Oratorium „*Paulus*“ als ein grosses Meisterwerk . MENDELSSOHNs Symphonie-Kantate „*Der Lobgesang*“ nach Worten der Heiligen Schrift B-Dur op. 52 nannte RICHARD WAGNER nach dessen Ableben *öffentlich* eine „*blöde Unbefangenheit*“. In *privaten* Gesprächen hat WAGNER gegenüber seinem Schüler, dem Dirigenten HANS GUIDO von BÜLOW (1830-1894), der mehrere Opern WAGNERS uraufgeführt hat und dem WAGNER die 1858 angetraute Gattin COSIMA LISZT (1837-1930) abspenstig gemacht hat, MENDELSSOHN als das stärkste „*spezifisch musikalische*“ Talent seiner Zeit bezeichnet. Vgl.MGG IX 86.

⁵⁷ Vgl. JOSEPH WALK (Hg.): Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat. Eine Sammlung der gesetzlichen Massnahmen und Richtlinien – Inhalt und Bedeutung. (Uni-Taschenbücher, 1889.) Heidelberg²1996, 35 Nr. 165.

312 Herkunft, Taufe, Jugend und Ausbildung

32 Die Hymne op. 96 – eine kleine Summe von MENDELSSOHN'S Schaffen

4 JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (1839-1901): Stabat Mater in c-moll für Soli, vierstimmigen Chor und Orchester op. 16 (1864/1868)

41 Der Komponist

42 Das Stabat mater op. 16 – ein Frühwerk RHEINBERGERS

5 CÉSAR FRANCK (1822-1890): Psalm 150 für vierstimmigen Chor, Orchester und Orgel (1888)

51 Der Komponist

Zum Leben von CÉSAR AUGUSTE JEAN GUIILLAUME HUBERT FRANCK vgl. die Ausführungen in meiner Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 10./11. Dezember 2005 in der Kirche in Wohlen, S. 2-4.

52 Psalm 150 – ein besonderes Spätwerk FRANCK'S

Literatur

1. ANONYMUS: Werkeinführung zu Joseph Haydn. Die sechs späten Messen. Telefunken-Decca Teldec 6.35125-00-501: Haydn Edition VIII. Hamburg 1972.
2. PIERRE BARBAUD: Joseph Haydn. (rororo-Taschenbuch, 49.) Reinbek bei Hamburg 1960.
3. DAVID BRODBECK: Vorwort. In: Felix Mendelssohn: Drei geistliche Lieder für Solo-Alt, Chor und Orchester op. 96. Carus-Verlag Stuttgart 1978, 2-4.
4. WOLFGANG HOCHSTEIN: Vorwort. In: César Franck: Psalm 150 FWV 69. Orgelarrangement nach Salomon Judassohn 1896. Carus-Verlag Stuttgart 1995, 2f.
5. VOLKER KALISCH: Vorwort und Kritischer Bericht. In: Joseph Haydn: Missa solemnis Nr. 13 in B-Dur „Schöpfungs-Messe“ Hob XII:13. Klavierauszug (Nr. 40.611/03). Carus-Verlag Stuttgart 1984, 3-7.
6. JENS PETER LARSEN/H.C. ROBBINS LANDON: *Artikel Haydn, Franz Joseph*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Kassel 1949ff, Bd. V Sp. 1858-1916.
7. ARMIN LANDGRAF: Vorwort. In: César Franck: Psalm 150 FWV 69. Carus-Verlag Stuttgart 1976, o.p.
8. HAN THEILL: Vorwort. In: Joseph Gabriel Rheinberger: Stabat mater op. 16. Klavierauszug (Nr. 50.016/03). Carus-Verlag Stuttgart 2001, 3.
9. ERIC WERNER: *Artikel Mendelssohn, Jakob Ludwig Felix*. In: In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Kassel 1949ff, Bd. IX Sp. 59-98.
1. ANTON WÜRZ: *Artikel Rheinberger, Joseph Gabriel*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Kassel 1949ff, Bd. XI Sp. 377-381.

Hans-Urs Wili, Aarberg