

Thomas Seedorf

»Requiem aus Mißverständnis«

Die Hommage-Kompositionen auf Haydn von Rodolphe Kreutzer und Luigi Cherubini

Die kuriose Geschichte zweier zu früh verfasster Gedenkkompositionen auf den Tod Haydns wurde schon im frühen 19. Jahrhundert vielfach erzählt. Dafür, dass sie nicht in Vergessenheit geriet, sorgte spätestens der dritte, von Hugo Botstiber fertig gestellte Band der großen Haydn-Biographie Carl Ferdinand Pohls:

»Zu Anfang des Jahres 1805 hatte sich das Gerücht verbreitet, Haydn sei gestorben. Nicht bloß im Auslande, namentlich in Paris und London, wurde diese Nachricht kolportiert, sondern merkwürdigerweise auch in Wien, wo man sich jedoch bald von ihrer Unrichtigkeit überzeugen konnte. In Paris aber wollte man das Andenken des vermeintlich Verstorbenen in würdiger Weise feiern. Man führte Mozarts Requiem auf, und Cherubini beeilte sich, eine Trauerkantate auf Haydns Tod zu schreiben. Die *Concerts de la loge Olympique* (ehemals »*Concerts de la rue Clery*«) hatten das Eröffnungskonzert in ihrem neuen Heim am 6. Februar dem Andenken Haydns widmen wollen. Es sollte eine Trauerode (wahrscheinlich die Cherubinis) aufgeführt werden, und Kreutzer hatte ein Violinkonzert fabriziert, dessen Themen alle aus Haydns Werken stammten. Da kam – kurz vor dem Konzerttage – die Nachricht, daß Haydn lebe, und nun mußten andere Stücke gewählt werden; nur Kreutzer spielte sein Konzert.«¹

Wie es zu der Falschmeldung kam, muss hier ununtersucht bleiben. Dass es überhaupt zu ihr kommen konnte, erscheint in der historischen Rückschau aber aus verschiedenen Gründen durchaus plausibel. Zum einen hatte Haydn sich nach dem großen Erfolg seines Oratoriums *Die Jahreszeiten* allmählich von offiziellen

Verpflichtungen zurück gezogen. Eine von ihm selbst geleitete Aufführung der Oratorienfassung der *Sieben Worte* am 26. Dezember 1803 war sein letzter öffentlicher Auftritt; ab 1804 verließ er sein Haus nur noch selten, empfing dafür aber häufig Besucher. Diese Gäste konnten einen für sein Alter zwar geistig noch sehr regen, dabei aber körperlich hinfalligen Mann erleben, der auf seiner Visitenkarte über den eigenen Zustand in Gestalt eines Gellert-Zitates selbst Auskunft gab: »Hin ist alle meine Kraft, schwach und alt bin.« Es war also – mit anderen Worten – durchaus mit einem baldigen Ableben Haydns zu rechnen.

Zum anderen zeichnete sich in der öffentlichen Auseinandersetzung mit Haydn um die Jahrhundertwende eine Tendenz zur Verklärung bei Lebzeiten ab. Schon 1793 ließ Graf Leonhard von Harrach auf einer künstlichen Insel in der Leitha bei Rohrau, dem Geburtsort Haydns, ein Denkmal für den Komponisten errichten, über das Friedrich Rochlitz im Jahr 1800 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* berichtete.² Dieses Monument war, wie auf seiner Vorderseite zu lesen war, »Dem Andenken Joseph Haydns« gewidmet, als handelte es sich bereits um einen Grabstein.³ Diese Inschrift trug ebenso wie die 1799 von Breitkopf & Härtel veröffentlichte Ankündigung einer Gesamtausgabe der Werke Haydns dazu bei, dass der Komponist um 1800 in der öffentlichen Wahrnehmung, so Matthew Head, »as a living fossil«⁴ des zu Ende gehenden 18. Jahrhunderts verstanden werden konnte – als ein Künstler, der sich auf dem Höhepunkt seines Könnens und seines Ruhmes gleichsam in die Ewigkeit verabschiedet hatte.

Auch der Umstand, dass man in Paris das Gedächtnis Haydns mit einem beachtlichen Aufwand begehen

1 *Joseph Haydn*. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt von Hugo Botstiber. Dritter Band, Leipzig 1927, S. 235.

2 [Friedrich Rochlitz:] *Monumente deutscher Tonkünstler*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1800), Sp. 417–423.

3 Ein Kupferstich des Denkmals erschien als Anhang zu dem genannten Artikel.

4 Matthew Head: *Music With »No Past?« Archeologies of Joseph Haydn and The Creation*, in: *19th-Century Music* 23/3 (2000), S. 194.

Gerhard J. Winkler

»Gott erhalte« – Rossini – Paris 1825

Hymne des europäischen Legitimus

Das »Gott erhalte« ist zweifellos die meistzitierte, vielleicht die am meisten bekannte Melodie Joseph Haydns. Sie ist dies nicht wegen ihrer unbestreitbaren musikalischen Qualitäten, die man nicht müde geworden ist zu rühmen¹, sondern sie ist es wegen ihrer politischen Verwendungen. Politik stand an ihrem Ursprung, Politik begleitet ihre Rezeptionsgeschichte, ins Vielfache potenziert durch die Tatsache, dass sie zwei Staatengebilden als politische Hymne diente. Anhand des Schicksals von Haydns Hymne könnte man ohne weiteres eine Geschichte der österreichisch-deutschen Beziehungen schreiben, Verflechtungen, die nicht erst einsetzten, als Hoffmann von Fallersleben 1841 auf Helgoland sein »Lied der Deutschen« nach der Melodie des Kaiserlieds zu singen bestimmte, und die wohl auch keineswegs damit geendet haben, dass man sich 1946 in Wien blutenden Herzens dazu entschloss, bei der neuen österreichischen Bundeshymne auf die Melodie Haydns zu verzichten.²

Im Folgenden soll eine der vielen Geschichten aus dieser Geschichte präsentiert werden, eine jedoch nicht aus dem Blickwinkel der österreichisch-deutschen Binnenbeziehung, sondern ein Schlaglicht auf diese letztere aus europäischer Außenperspektive.

In den späten 1980er Jahren gab es die Sensation einer wieder entdeckten verschollenen Oper Gioacchino Rossinis, das Drama giocoso »Il viaggio a Reims ossia Il giglio d'oro«, Rossinis erstem

Bühnenwerk auf französischem Boden, erstmals aufgeführt am 19. Juni 1825 im »Théâtre italien« und nach drei Aufführungen wieder zurückgezogen. Rossini hat die meisten Nummern in seiner nächsten Oper »Le Comte d'Ory« weiterverwendet; das Autograph von »Il viaggio« existiert nicht mehr, die ursprüngliche Gestalt der Oper konnte aber aus verschiedenen Aufführungsmaterialien rekonstruiert werden. Das Stück wurde Anfang der 1990er Jahre an verschiedenen Orten, darunter an der Wiener Staatsoper aufgeführt; es erschien eine schöne CD-Aufnahme mit materialreicher Dokumentation.³ »Il viaggio« hat mit Puccinis »Madame Butterfly« gemein, dass dort Nationalhymnen auftreten (beide würden in einer Dokumentation über »Nationalhymnen in der Oper« Seite an Seite stehen), unter ihnen eben das »Gott erhalte«.

Zunächst zum geschichtlichen und dramaturgischen Kontext dieses Zitats: Die Aufführung von »Il viaggio« erfolgte im Rahmen der Festlichkeiten zur Krönung Charles X., des letzten Bourbonenkönigs. Charles X. hatte schon ein Dreivierteljahr zuvor, am 16. September 1824, unmittelbar nach dem Tod Louis XVIII., den französischen Thron bestiegen. Die offizielle Krönung erfolgte jedoch erst am 29. Mai 1825 in Reims, drei Wochen vor der Uraufführung von Rossinis Oper. Louis XVIII. und Charles X. waren die jüngeren Brüder des 1793 enthaupteten Louis XVI., beide repräsentieren bis zu Julirevolution die nachnapoleonischen Restaurationsperioden 1814–15, 1815–1830. Sie waren nicht nur tatsächlich schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, 1755 bzw. 1757, geboren, sondern bedeuteten auch in der Erbfolge einen Schritt zurück, denn als Louis XVII. wird der

1 Vgl. z. B. Heinrich Schenker: *Haydn: Oesterreichische Volks hymne*, in: *Der Tonwille* IV(1924) Heft 4 (Oktober), S. 11–13; Franz Eibner: *Die authentische Klavierfassung von Haydns Variationen über »Gott erhalte«*, in: *The Haydn Yearbook VII* (1970), insbes. S. 296–303; Franz Grasberger: *Die Hymnen Österreichs*, Tutzing 1968, S. 47ff.; Albrecht Riethmüller: *Joseph Haydn und das Deutschlandlied*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XLIV/4 (1987), S. 254f.
2 Grasberger, *Die Hymnen Österreichs* (wie Anm. 1), S. 133ff.

3 Die Ausführungen zur Geschichte und Handlung der Oper folgen Janet Johnson: *A lost Rossini Opera Recovered*, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di studi a cura della Fondazione Rossini Pesaro* 23 (1983), S. 5–57; vgl. die Kurzfassung der Autorin im CD-Booklet der Produktion, Deutschen Grammophon 415 496-2, S. 36–42.

Klaus Pietschmann

»El divino Haydn«

Die mexikanische Haydn-Wahrnehmung des frühen 19. Jahrhunderts in deutscher Perspektive

Im Jahre 1827 erschien in der Zeitschrift »Caecilia« ein Beitrag über den »Zustand der Musik in México«, in dem der Autor Carl Christian Sartorius sich unter anderem auch zu der besonderen Affinität der Mexikaner zur deutschen Musikkultur äußert: »Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, fand ich selbst in Dörfern im Gebirge, weit von der Hauptstadt, und Klavierstücke von Pleiel, Gelinek, Cramer, Ries und andern trifft man überall an. Haydn namentlich wird als der größte Musiker verehrt, und man nennt ihn nur den göttlichen (*el divino Haydn*).«¹ Diese Äußerungen mögen spontan an die bekanntermaßen große Haydn-Verehrung in Spanien denken lassen,² gleichwohl dürfte die behauptete Präsenz seiner Musik im Verein mit anderen Exponenten »deutscher Musik in entlegenen mexikanischen Gebirgsdörfern einigermassen überraschen. Mexiko hatte im Jahre 1810 seine Unabhängigkeit von Spanien erklärt, worauf über ein Jahrzehnt militärischer Auseinandersetzungen und das kurze Zwischenspiel eines unabhängigen Kaiserreichs unter Agustín de Itúrbide folgte, bevor 1823 die Republik ausgerufen werden konnte. Die kulturellen Verbindungen zu Spanien waren zwar weiterhin eng, aber keinesfalls so intensiv, dass es über spanische Kanäle zwangsläufig zu einer derartigen Haydn-Begeisterung kommen musste. Was also ist von Sartorius' Aussage zu halten? Als wie verlässlich kann sie gelten, oder strebt sie womöglich nach einer im Prinzip fiktiven Projektion von Haydns Ruhm in die entlegensten Regionen der Erde? Dieser Frage soll im Folgenden nachgegangen werden, wobei sich an einen kurzen Blick auf die wenigen Indizien zur mexikanischen

Haydn-Rezeption eine ausführlichere Kontextualisierung von Sartorius' Text anschließen soll.

Die meisten bekannten Zeugnisse für eine intensivere mexikanische Haydn-Rezeption stammen aus der späten Kolonialzeit. So erschien Tomás de Iriartes bekanntes Gedicht *La Música*, das in einer Eloge auf den Komponisten gipfelt,³ im Jahre 1785 auch in Mexiko, und ebenso enthielten das Cathedral- und das vizekönigliche Kapellarchiv einige Werke Haydns.⁴ Zu nennen ist überdies insbesondere José Mariano Elizaga, der begabteste und prägendste mexikanische Komponist des frühen 19. Jahrhunderts. Seine »Últimas variaciones« greifen ein Thema von Haydn auf und lassen eine kompositorische Orientierung an der Wiener Klassik erkennen.⁵ Schließlich zeugen auch einige Berichte im »Diario de México« der Jahre 1806 bis 1810 von der beträchtlichen Popularität des Komponisten.⁶ Beispielsweise erschien einige Monate vor Revolutionsausbruch in diesem Organ eine Anzeige, in der die Buchhandlung Ceferino Martínez neben Musikalien von Johann Baptist Cramer, Adalbert Gyrowetz,

3 Tomás de Iriarte: *La música*, Madrid 1779.

4 Ricardo Miranda: *Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770–1840)*, in: *Heterofonía* 116/117 (1997), S. 39–50, hier S. 49; vgl. auch Robert Stevenson: *Music in Mexico*, New York 1952, S. 180 sowie zur Musikgeschichte Mexikos im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert Otto Mayer-Serra: *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México 1941, Reprint 1996; Jesús Estrada: *Música y músicos de la época colonial*, hg. von Andrés Lira, México 1973; Gloria Carmona: *Periodo de la independencia a la revolución (1810 a 1910)*, México 1984 (= Julio Estrada [Hg.], *La música de México*, Bd. 1,3).

5 Mariano Elizaga: *Últimas variaciones*, hg. von Ricardo Miranda, México 1994. Zu dem Komponisten vgl. auch: Jesús C. Romero: *José Mariano Elizaga, fundador del primer conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana*, México 1934.

6 David C. Nichols: *A Mexican Tribute to Haydn*, in: *Haydn-Yearbook* 13 (1983), S. 231–232; vgl. auch Ricardo Miranda: *Haydn en Morelia: José Mariano Elizaga*, in: *Revista Musical Chilena*, LII/190 (1998), S. 55–63, hier: 59f.; Stevenson, *Relaciones* (wie Anm. 2), S. 33.

1 Carl Christian Sartorius: *Zustand der Musik in Mexiko*, in: *Caecilia* 7, 28 (1827), S. 199–222, hier: 213.

2 Vgl. insbesondere Robert Stevenson: *Haydn's Iberian World Connections*, in: *Inter-American Music Review* 4 (1982); spanische Version: *Las relaciones mundiales ibéricas de Haydn*, in: *Heterofonía* 92 (1986), S. 5–38. Mein Dank gilt dem Kölner Haydn-Institut und namentlich Christine Siegert für Hinweise auf den Text.

Wolfgang Fuhrmann

»Der Frühlingsverkünder der modernen Musik«

Wilhelm Heinrich Riehl und das Haydn-Bild des 19. Jahrhunderts

I – Jenseits der Walhalla

Unter Haydn's Büste in der Regensburger Walhalla steht die Inschrift: »Joseph Haydn, Doctor der Tonkunst.« Das fiel mir schwer aufs Herz, als ich dieser Tage die Donau hinabfuhr in den aufkeimenden Frühling hinein, den Kopf erfüllt vom Thema dieser Skizze, die Haydn zeichnen sollte als den Frühlingsverkünder der modernen Musik, wie er jetzt in den neuen Ausgaben selbst seiner fast verschollenen *Klaviersonaten* dem deutschen Volk wieder ersteht, daß er uns wieder jugendlich erwärme trotz aller musikalischen Novemberfröste der reflexionsreichen und gesangesarmen Gegenwart. Mit dem Gedankenbilde des Jünglings Haydn, als des deutschen Originalmusikanten, trat ich in den Saal der Helden unserer Nation, und fand dort das Marmorbild des Greises Haydn, – Haydn den Doctor.«¹

Was Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897) im Frühjahr 1858 in dem von König Ludwig I. von Bayern errichteten historistischen Kuriosum der Walhalla widerfuhr, begegnet dem Besucher noch heute.² Dazu muss nicht einmal die Pilgerfahrt in die Walhalla angetreten werden: Unserem kulturellen Gedächtnis hat sich Haydn der Greis eingepägt, nicht nur ikonographisch – die überwiegende Mehrzahl von Porträts und Büsten zeigt den 60-, den 70-jährigen Komponisten – sondern auch durch die Spätwerke, allen voran die »Schöpfung«, die im Konzert nach wie vor dominieren.

1 Wilhelm Heinrich Riehl: *Haydn's Sonaten*, in: Ders.: *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch, Zweite Folge*, Stuttgart [u. a.] 1860, S. 302–339, hier S. 302f. Weitere Nachweise im Haupttext. Kursiv hervorgehobene Wörter sind im Original gesperrt.

2 Als Protegé des bayerischen Königs Maximilian II. unterließ es Riehl taktvoll, darauf hinzuweisen, dass der Namenszug auf der – 1810 von August Robatz gearbeiteten – Büste fälschlich »Heyden« lautet.

Gegen diese Sichtweise schrieb Riehl in seinem Essay »Haydn's Sonaten« an. Bemerkenswert erscheint nicht nur die Neubewertung Haydns, die Riehl anstrebt, sondern auch sein Vorgehen. Riehl setzt nämlich dort an, wo sich anzusetzen empfiehlt, wenn man gegen eingeschliffene Vorurteile angehen will: mit einem rezeptionsgeschichtlichen Überblick. Haydn, berichtet Riehl, galt gegen Ende seines Lebens als der größte Komponist Deutschlands. »Denn Mozart war todt, Beethoven noch nicht nach Würden anerkannt.« Diese Dominanz Haydns und »seiner Schule« habe aber »eine gewisse ästhetische Tyrannei« zur Folge gehabt, gegen die sich »jenes jüngere Geschlecht, das sich um Beethoven scharte«, empört habe – die Romantiker. »Wo aber ausgeprägte Parteien wider einander stehen, da schwindet die Gerechtigkeit.« (304) Und so sei es gekommen, dass die Romantiker in Haydn den »Schulmeister« und den »Doctor der Tonkunst« gesehen hätten statt den Überwinder künstlerischer Dogmen. »Und dieses Vorurtheil ist noch gar nicht ganz verhallt; denn die ästhetischen Parteiansichten leben sich eben so langsam und nur nach den Stufenjahren ganzer Geschlechter aus wie die politischen. [...] Erst jetzt, wo die historisch-musikalischen Studien wieder zu hohen Ehren kommen, dämmert es allmählich wieder wie eine neue Wahrheit im allgemeineren Bewußtseyn der künstlerischen Welt: daß Haydn bisher nur höchst lückenhaft gekannt und gewürdigt worden, [...] daß es noch einen ganz andern Haydn gebe als den Haydn der »Schöpfung«, der Londoner Symphonien und der spätern größern Streichquartette. Wie es bei Beethoven eifernder Predigt bedurfte, damit seine letzten Werke Eingang zu Ohr und Herz der Gegenwart fanden, so bedürfen wir bei Haydn umgekehrt solcher Predigt für die lapidarisch gedrungenen, kraftvollen, frischen und kecken Werke seines früheren Jünglings- und Mannesalters.« (305f.)

Wer auch nur oberflächlich mit der Haydn-Rezeption im 19. Jahrhundert vertraut ist, dem werden diese Sätze als höchst bemerkenswert erscheinen.

Christine Siegert
Haydn-Lektüren

Zur kompositorischen Rezeption des »Wiener Klassikers« seit 1950

Die produktive Anverwandlung älterer Musik scheint ein typisches Kennzeichen der Musik des 20. Jahrhunderts zu sein, das zuvor zumindest nicht im selben Ausmaß relevant war. Der Vergangenheitsbezug betrifft Gattungen, Komponistenpersönlichkeiten und Stileigentümlichkeiten gleichermaßen und er ist richtungsübergreifend in der Musik des 20. Jahrhunderts präsent. Dabei bilden Gedenkjahre spätestens seit 1900 immer auch einen Anlass für Komponistinnen und Komponisten, sich produktiv mit der Musik des Gefeierte(n) auseinanderzusetzen.

Im Jahre 1909, zum 100. Todestag Joseph Haydns, ging von der »Revue Musicale de la Société Musicale Indépendante« eine Initiative aus, den damals im Konzertleben nur noch relativ wenig präsenten Komponisten durch eine Reihe von Hommage-Kompositionen zu ehren. Claude Debussy (»Hommage à Haydn«), Maurice Ravel (»Menuet sur le nom de Haydn«), Paul Dukas (»Prélude élégique [sur le nom de Haydn]«), Raynaldo Hahn (»Thème varié sur le nom de Haydn«), Vincent d'Indy (»Menuet sur le nom d'Haydn«) und Charles-Marie Widor (»Fugue sur HAYDN« op. 82) folgten diesem Aufruf. Die geforderten kurzen Klavierstücke sollten eine gewisse Einheitlichkeit aufweisen und Haydn gewissermaßen in sich tragen, und so lehnte man sich an eine bekannte und um 1900 vielfach praktizierte Technik an: Ganz im Sinne der B-A-C-H-Vertonungen generierte man aus Haydns Namen ein Grundmotiv: H, A und E schufen keine Probleme – statt des Y wählte man ein D und statt des N wählte man ein G.¹

Diese Initiative bildete gleichsam den Ausgangspunkt für eine kompositorische Auseinandersetzung mit Haydn, die sich im Laufe des Jahrhunderts deutlich intensivierte. Die Haydn-Jahre 1959 und 1982, also der 150. Todestag und der 250. Geburtstag, können als Verdichtungspunkte gelten, doch auch

unabhängig von solchermaßen äußeren Anlässen regte Haydn Komponistinnen und Komponisten zu künstlerischer Kreativität an. Für die Art der Rezeption gibt es zahlreiche Möglichkeiten, vom unveränderten Zitieren von Haydns Musik oder der Komposition von Variationen über ein Thema von Haydn bis hin zu einer dekonstruierenden Rezeptionshaltung. Insgesamt ist der Komplex der kompositorischen Haydn-Rezeption, anders als etwa im Fall von Johann Sebastian Bach oder Wolfgang Amadé Mozart, ein noch kaum erforschtes Gebiet, auf das im Folgenden einige Schlaglichter geworfen werden sollen.²

I – »Musikemblematische Rezeption«: Janet Beat

Auch wenn sich der Name »Haydn« nicht im selben Maße wie »Bach« zum Musikalisieren anbietet, näherten sich ihm auch in der Folge von 1909 mehrere Komponisten auf die von den französischen Au-

2 Zur Bach-Rezeption im 20. Jahrhundert vgl. beispielsweise Georg Feder: *Geschichte der Bearbeitungen von Bachs Chaconne*, in: *Bach-Interpretationen*, hg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 168–189; Johannes Lorenzen: *Max Reger als Bearbeiter Bachs* (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg 2), Wiesbaden 1982; Martin Zenck: *Tradition as authority and provocation: Anton Webers's confrontation with Johann Sebastian Bach*, in: *Bach Studies*, hg. von Don O. Franklin, Cambridge 1989, S. 297–322; *Bach und die Nachwelt*, hgg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Bd. 3: 1900–1950, Laaber 2000, und Bd. 4: 1950–2000, Laaber 2005. Zur Mozart-Rezeption vgl. beispielsweise Thomas Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 2), Laaber 1990; *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, hgg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 2), Laaber 1992; Matthias Schmidt: *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte* (= Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 5), Wien 2004; *Herausforderung Mozart. Komponieren im Schatten kanonischer Musik*, hg. von Wolfgang Gratzer (= Rombach Wissenschaften, Reihe klang-reden 2), Freiburg i. Br. [u. a.] 2008.

1 Zur Ableitung der fehlenden Töne vgl. Siegfried Schmalzriedt: *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*, München 2006, S. 69.

Klaus Martin Kopitz

Haydns Wiener Wohnungen.

Einige Anmerkungen und Korrekturen

Bei der Erarbeitung des achten und letzten Bandes der Beethoven-Briefausgabe, der Dokumente zum Leben und Schaffen des Komponisten enthalten wird, gerieten auch einige seinen Lehrer Haydn betreffende Dokumente in mein Blickfeld. Dazu zählt die folgende Anzeige, die am 16. Dezember 1795 in der *Wiener Zeitung* erschien:

»Musikalische Akademie.

Am künftigen Freytage, als den 18. dieses, wird der Herr Kapellmeister Haydn eine grosse musikalische Akademie in dem kleinen Redoutensaale geben, worin Mad. Tomeoni¹ und Herr Mombelli² [sic] singen werden; Herr van Beethoven ein Concert von seiner Composition auf dem Fortepiano spielen wird;³ und drey, hier noch nicht gehörte, grosse Symphonien, welche der Herr Kapellmeister während seines letzten Aufenthalts [sic] in London verfertigt hat, aufgeführt werden sollen. – Die Eintrittszettel sind bey dem Herrn Kapellmeister Haydn in seiner Wohnung am neuen Markte in dem Hoföbsterischen Hause im dritten Stock zu allen Stunden zu haben.«

Die Anzeige bot einen willkommenen Anlass, einmal Haydns verschiedene Wohnungen und ihre Lage im historischen Wien genauer zu dokumentieren.

Zunächst sei vorausgeschickt, dass das erwähnte Konzert tatsächlich stattfand. In der Beethoven-Biographie von Alexander Wheelock Thayer ist dies in einer Anmerkung von Hugo Riemann bezweifelt worden. Riemann vermutete, dieses Konzert sei auf den 8. Januar 1796 verschoben worden und mit jenem identisch, das die Sängerin Maria Bolla

an diesem Tag gab.⁴ Von Bollas Konzert informiert ein – kurioserweise in Italienisch verfasster – Anschlagzettel, der sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde befindet.⁵ Riemanns Zweifel resultierten wahrscheinlich daraus, dass die beteiligten Künstler sowie das angekündigte Programm beider Konzerte fast identisch sind. Es ist dennoch erwiesen, dass kurz hintereinander zwei Konzerte stattfanden, in denen Haydn seine neuesten Symphonien dirigierte und Beethoven eines seiner Klavierkonzerte spielte. Beleg sind die Tagebücher des Grafen Karl von Zinzendorf (1739–1813), der beide Konzerte besuchte und darüber hinaus festhielt, dass Haydn im ersten seine *Militär-Symphonie* Hob. I/100 zur Aufführung brachte.⁶

Es ist relativ wenig, was über Haydns Wohnungen bekannt ist, bedingt durch den Umstand, dass die Anzahl der überlieferten biographischen Quellen vergleichsweise gering ist. Meine Anmerkungen und Korrekturen basieren hauptsächlich auf

4 Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet von Hugo Riemann, Bd. 1, Leipzig 1917, S. 413.

5 Abbildung bei Leopold Nowak: *Joseph Haydn. Leben, Bedeutung und Werk*, Wien [u. a.] 1966, S. 395, und H. C. Robbins Landon: *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Zürich 1970, S. 43.

6 Zinzendorf vermerkte am 18. Dezember 1795: »Le soir a la petite Salle de redoute au Concert de Haydn. L'Adagio de la première Symphonie, l'air chanté par Mombelli et la Simphonie militaire me plurent.« Nach seiner Notiz vom 8. Januar 1796 trat an diesem Tag auch Marianne Willmann geb. de Tribolet (1768–1813) auf: »Le soir au Concert a la petite Salle de Redoute. Haydn nous interessa avec ses Sinfonies, entr'autres celle du coup de tonnerre, destinée a reveiller les dormeurs au Concert anglois. Mombelli nous toucha par son chant. La belle M^e Bolla chanta d'une manière tres insignifiante et la Willmann fit des tours de force.« Zit. nach den Originalen in Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (Kabinettsarchiv, Tagebücher Zinzendorf, Band 40, fol. 322v und Band 41, fol. 7v); vgl. auch Edward Olleson: *Haydn in the Diaries of Count Karl von Zinzendorf*, in: *Haydn-Jahrbuch* 2 (1963/64), S. 45–63, hier S. 50.

1 Irene Tomeoni (1760–1830), Sopranistin, 1791 bis 1805 sowie 1809 bis 1810 an den Wiener Hoftheatern.

2 Domenico Francesco Mombelli (1755–1838), Tenor und Komponist, 1786 bis 1790 sowie 1794 bis 1796 an den Wiener Hoftheatern.

3 Möglicherweise das 2. Klavierkonzert op. 19.

Hans Joachim Marx

Annäherung an Händel

In memoriam George J. Buelow (1929–2009)

Über Händels private Sphäre, über den Umgang mit seiner Familie, seinen Freunden und Bekannten, wissen wir ebenso wenig wie über sein Verhalten seinen Musikern, Mitarbeitern und Bediensteten gegenüber. Er selbst hat sich in den wenigen Briefen, die von ihm überliefert sind, nur sporadisch über seine »affaires, seine künstlerischen Geschäfte, ausgelassen und sich mit privaten Äußerungen sehr zurückgehalten. Sein erster Biograph, der Theologe John Mainwaring, hat 1760 unter Zuhilfenahme von Erzählungen und Aufzeichnungen von Händels Amanuensis John Christopher Smith sen. wohl das Leben und Wirken Händels in groben Zügen nachgezeichnet – Informationen über den Charakter und das Verhalten Händels hat er sich aber mit der Begründung versagt, der Leser tue besser

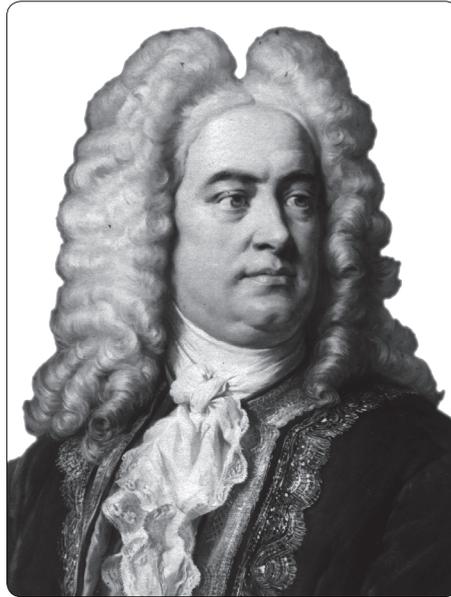
daran, sich selber des Komponisten zu erinnern: »It was thought better to leave the Reader to collect his [Handel's] character from the Life itself, than to attempt the drawing of it in form.«¹ Jahre später haben die beiden Musikhistoriker Sir John Hawkins und Dr. Charles Burney im Rahmen ihrer allgemeinen Darstellungen der Musikgeschichte jeweils Kapitel über Händel geschrieben, in denen sie am Rande auch von ihrem Umgang mit Händel berichten.

John Hawkins, der von Haus aus Rechtsanwalt war und sich erst nach seiner Heirat mit einer wohlhabenden Londonerin ausschließlich der Erforschung der Musikgeschichte widmete, hat in den späten 1740er Jahren Händel mehrmals in des-

sen Haus in der Brook Street aufgesucht. Hawkins wollte von Händel Näheres über den Musiker-Diplomaten Agostino Steffani wissen, dessen Biographie er schreiben wollte.² Zugleich erfuhr er aber auch einiges aus Händels eigener Lebensgeschichte.

In seiner Gesamtdarstellung der Musikgeschichte von 1776 teilt Hawkins mit, was er über die Kunst Händels (»his excellencies in his art«) und über einige seiner merkwürdigen Verhaltensweisen (»certain foibles in his behaviour«³) in Erfahrung gebracht hat. Danach zeichnete Händel eine tiefe Frömmigkeit aus (»throughout his life [he] manifested a deep sense of religion«), die sich in den letzten Lebensjahren in regelmäßigen Besuchen seiner Pfarrkirche St. George's äußerte. Händel verstand sich stets als Lutheraner, der die im englischen Rechtssystem

verankerte Religionsfreiheit zu schätzen wusste. Zudem war er kein »homme de lettres«, kein Literat im engeren Sinne; er war aber imstande, dank seiner Sensibilität für Sprachen (Hawkins hebt vor allem das Lateinische und das Italienische hervor) auch die Schönheiten der englischen Literatur zu erkennen. Lediglich sein Konversationston (»the style of his discourse«) sei einzigartig gewesen: »He pronounced the English as the Germans do«, schreibt Hawkins, »but his phrase was exotic, and partook of the idiom of the different countries in which he had resided«.



Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Quelle: Musiksammlung der Meininger Museen, B 636

1 [John Mainwaring]: *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760, S. 142.

2 Vgl. John Hawkins: *Memoirs of the Life of Sig. Agostino Steffani*, London [um 1750]; Nachdruck in: *Gentleman's Magazine* 31 (1761), S. 489–492.

3 John Hawkins: *A General History of Science and Practice of Music* (1776), hg. von Charles Cudworth, 2 Bde., New York 1963, S. 856–914.

Thomas Järmann
 Alles kein Zufall.

Die Tonarten in der »Alpensinfonie« op. 64 von Richard Strauss

Jeder Ton ist entweder gefärbt, oder nicht gefärbt.«¹ So beginnt Christian Friedrich Daniel Schubart das Kapitel »Charakteristikstück der Töne« seines Buches »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« aus dem Jahre 1806. Er teilt in diesem Kapitel jeder Tonart einige Eigenschaften zu und macht die Komponisten darauf aufmerksam, dass es ihre Pflicht sei, den Charakter ihrer Töne genau zu studieren.² Vor der Einführung der temperierten Stimmung war die Verwendung von #- und b-reichen Tonarten für Tasteninstrumente schwierig. Mit der Einführung entschieden sich die Komponisten für eine Tonart, die sie dann über ein ganzes Stück hinweg beibehielten, wobei die gewählte Tonart zumeist abhängig von den verwendeten Instrumenten war. Erst mit technischen Verbesserungen im Instrumentenbau konnte erreicht werden, dass alle Tonarten auf allen Instrumenten spielbar wurden. Dies ermöglichte den Komponisten auch die Kombination von Instrumenten, welche früher unmöglich waren. So konnten sie nun neue Klangfarben mischen und die Wahl der Tonarten wurde immer bewusster. Mit Sicherheit trug auch die Vereinheitlichung des Kammertons im 18. Jahrhundert zu einem einheitlicheren Empfinden der Töne und Tonarten bei. Diese Neuerungen führten auch zu einer Relativierung der Aussage Schubarts, dass der Musiker, »so bald er einmahl einen der herrschenden Empfindung anpassenden Ton gewählt hat, [er nie in Töne ausgleiten darf], welche dieser Empfindung widersprechen.«³ Das Verwenden von Akkorden, die weit von der Grundtonart entfernt sind, wurde ein wichtiges Stilmittel der nachfolgenden Zeiten.

Mit seiner 1844 veröffentlichten Instrumentationslehre, der »Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne«, schrieb Hector Berlioz

eine umfassende Abhandlung über alle Orchesterinstrumente, ihre Spielmöglichkeiten und ihre Klangfarben. Im Kapitel der Violine nimmt sich Berlioz die Zeit, die Klangeigenschaften jeder einzelnen Dur- und Molltonart zu charakterisieren: »On peut, je crois caractériser ainsi le timbre des divers tons, pour le violon, en indiquant les plus ou moins grandes facilités d'exécution.«⁴

Berlioz beschreibt zwar in seiner wegweisenden Instrumentationslehre die Klänge der Tonarten auf der Violine (vgl. Tabelle). Als wichtigstes Instrument des Orchesters prägt sie aber den Gesamtklang und ihre Klangfarbe überträgt sich auf alle Instrumente.

1904, während der Arbeit an der Oper »Salome«, revidierte Richard Strauss die Instrumentationslehre von Berlioz und gab sie ein Jahr später mit seinen Ergänzungen neu heraus. Dass gerade Strauss dies tat, verwundert nicht, hatte er als Dirigent und Komponist doch genügend Erfahrung und Wissen um die Möglichkeiten der Instrumente. Bereits seine frühen Kompositionen zeigen, dass er eine ausgeklügelte Vorstellung von den Klangfarben hatte. Von Berlioz als Komponisten war Strauss zwar nicht vorbehaltlos begeistert, was er im ausführlichen Vorwort zu seiner revidierten Fassung der Instrumentationslehre auch zum Ausdruck bringt. Er schreibt über Berlioz: »Seinem Bestreben, Schauspiel und Konzertsaal zu vereinigen, verdankt die Musikgeschichte immerhin die Entdeckung neuer und reichster, ganz spezieller Ausdrucksmittel fürs Orchester. [...] Allerdings: Diesem kühnen Neuerer, dem genialen Farbenmischer, diesem eigentlichen Schöpfer des modernen Orchesters fehlte vollständig der Sinn für

1 Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Hildesheim, 1969, S. 377.

2 Ebd., S. 381.

3 Ebd.

4 Hector Berlioz: *Traité d'instrumentation et d'orchestration*. Paris 1850, S. 33. (Übersetzung Alfred Dörfel: »Man kann, wie ich glaube, den Klangcharakter der verschiedenen Tonarten bei der Violine und den durch sie bedingten größeren oder geringeren Grad der Leichtigkeit der Ausführung in folgender Weise angeben.«)