Joseph Haydn

von

C. F. Pohl.

Erster Band.
Erste Abtheilung.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1878.
Das Recht der Ueberschung behält sich der Verfasser vor.
DEN MANEN

OTTO JAHN'S
Borwort.


Die Lebensgeschichte Haydn's, so einfach sie an sich ist, bildet zugleich die Geschichte des Fortschrittes in der Tonkunst, der er, an

und geschilderte Musikalien seiner Composition, sondern auch das 
nötige Material zu einer vollständigen Geschichte der Kapelle, unter 
tausend und Tausenden von Autographen zerstreut, die alle nur mög-
lichen Angelegenheiten des Hauses und seiner riebig ausgedehnten Be-
situngen betrafen.

Das Wichtigste war nun zunächst die Anlegung thematischer und 
chronologischer Verzeichnisse von Haydns Werken. Dazu konnte auch 
der Vorrath in Eisenstadt nicht ausreißen; es mußte weiter ausgegriffen 
werden. Auch hier war der Erfolg glänziger und lagen endlich folgende 
Hilfsmittel vor: Haydns erster Entwurf und der größere, übrigens 
mehrfach bekannte und von Ehler geschilderte thematische Katalog 
(„Verzeichnis aller derjenigen Compositionen, welche ich mich besänft 
erinnere von meinem 18. bis in das 73te Jahr verfertigt zu haben“); 
die in Eisenstadt vorhandenen Musikalien; die an Autographen und Abs-
schriften reiche Artaria-Sammlung, von erwähnten Ehler, Haydns 
Cöpisten in den 30er Jahren erworben; die Sammlung der Firma 
Breitkopf und Härtel, enthaltend eine Reihe wichtiger Geschichte-
stücke, Notizen und Kataloge, aus jener Zeit (1799 und später) stan-
mend, in der Haydn mit dieser Firma bestehend Herausgabe seiner Werke 
in Verbindung trat, bei welcher Gelegenheit ihm auch eine Liste aller 
seiner, damals im Besitz der Handlung vorrückigen Werke vorgelegt 
wurde, die Haydn sofort als richtig oder nicht von ihm herrührend be-
zeichnete; zahlreiche von Otto Jahn gesammelte Partituren Haydns; 
das an Haydns Compositionen besonders reiche Kirchenmusik-Archiv 
zu Jittau (aus dem Nachlaß des dortigen Hausherrn August Christian 
Ern, eines leidenschaftlichen Musikfreundes und Verehrens Haydns); 
eine in Frankfurt aufbewahrte Sammlung (möglichweise herrührend 
von dem zurückständischen Hofkammervath von Mastianz aus Bonn, 
einem eifrigen Musikdilettanten und Anbeter Haydns, mit dem er auch 
in Freundschaft stand); das anschauliche Musikarchiv des geistlichen 
Stiftes Göttingen in Unterösterreich (die zahlreichen, kurz nach 
ihrem Entstehen daselbst aufgenommenen Werke Haydns deuten un-
zweifelhaft auf irgend eine Verbindung mit Eisenstadt hin); die Musik-
archive der geistlichen Stifte Freising und St. Florian in 
Oberösterreich; die Hof-Bibliotheken zu Wien und Berlin; das 
Archiv der Geielschaft der Musikfreunde zu Wien; einzelne in 
musikalischen Sammlungen und in Privatbesitz befindliche Autographen 
und Abschriften. Ferner: der im Jahre 1763 begonnene erste ge-
bruchte thematische Katalog Breitkopfs (enthaltend alle in 
dieser Handlung vorrückigen geschilderten und gestohlenen Musikalien 
des In- und Auslandes); Gerber's, in der Musikalischen Corre-
Der Verwölbte Weck 

Wien, 1812; die größeren Kataloge der Musikalienhandlungen 

Litteratur 

nöfjetg, 

mit 

Katalogen von J. A. André (Offenbach a. M.), Cayl und Hedler (Frankfurt am Main), J. C. J. Kellstab (Berlin), 

jefummel (Amsterdam und Berlin), F. G. Rägeli (Zürich), 

Günther und Böhm (Hamburg), Noft (Leipzig), Artaria et Co. 

(Wien); das große Verzeichnis (12079 Nummern) der im Jahre 1836 

versteigerten bei Breitkopf und Härtel vorrückigen gedruckten 

und geschriebenen Musikalien (darunter mehrere Hundert Compositionen 

von Haydn).

Nunmehr zeigten sich Schwierigkeiten, die nicht immer oder nur 

allmählig überwunden werden konnten; dahin gehört die heilloser 

Bestimmung der willkürlich angenommenen durcheinanderlaufenden Opus-

zahlen; mannigfache Bearbeitungen und Verstümmelungen von Werken, 

deren ursprüngliche Gestalt häufig nicht nachzuweisen war; häufige Um-

stellungen von den Sätzen eines und desselben Werkes; zahlreiche in 

Schrift und Stich vorhandene Fehler und eine große Anzahl zweifel-

hafter, zum Theil nachweisbar apotropher Werke. Der so oft betonete 

Mangel eines ausführlichen thematischen Kataloges rähte sich nun auf 

cumulative Weise. Schon Gerber flagte darüber und suchte ihm in 

obiger periodischen Zeitchrift (Musikalische Korrespondenz der deutschen 

Harmonischen Gesellschaft für das Jahr 1792, Nr. 17 und 18) ab-

zuholen. Er meinte damals, daß wenn sich eine anfehnliche Musikalien-

handlung zu diesen „Ehrengedächtniß“ bereit stände, ein derartiger 

Katalog „gewiß nicht zu Mangeln würde“. Zu einem Katalog war 

eß aber auch 1812 noch nicht gekommen; nur Westphal in Hamburg 

war Gerber’s Aufforderung um werthaltige Unterstüzung entgegen ge-

kommen. Er war (wie Gerber sagt) der Einzige, der mit einem 

Handelsgeiste doch so viel Liebe zur Kunst und Literatur verband, daß 

er ihm eine thematisches Verzeichnis von allen Haydn’schen Werken, 

welche durch seine Hände gegangen waren, mit den nötigen Angaben 

der verschiedenen Ausgaben übersichtle.

Den biographischen Theil der Arbeit betreffend war es vor allem 

nötig, eine Uebersicht und eingehende Kenntniss der dahin einschlagenden 

Literatur bis auf unsere Tage zu gewinnen. Ueber Haydn’s Leben 

wurde zwar viel geschrieben, doch stoßen wir bei näherer Untersuchung 

meistens nur auf Wiederholungen, nur selten vermehrt durch authent-

ische neue Mittheilungen. Die „Wöchentliche Nachrichten und An-

merkungen die Musik betreffend“, Leipzig 1766—1770 (J. A. Hiller);
C. I. Junfer „Zwanzig Componisten“, Bern 1776; Gothäer Theater-
Almanach 1776; F. G. Neufel „Deutsches Künstlerlexikon", Lengnau 1778;
Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782, Altehnoel (Junfer) sind
nur insofern hier zu nennen, als sie die ersten sind, die Haydn über-
haupt in kurzen erwähnen. Die erste eigentliche biographische
Stizze schrieb Haydn selbst einer Aufforderung folgend, im Jahre
1776 oder 1777 in Form eines Briefes. Diese Stizze wurde zu dem
1778 erschienenen Werke „Das gelehrte Oesterreich“ (von De Luca)
benutzt, am Schluß ergänzt mit einer kurzen Charakteristik aus dem
Wiener Diarium 1766. Zum zweitenmale finden wir diesen Abriss
verwendet im „Musikalischen Almanach für Deutschland auf das
Jahr 1783“ Leipzig (von Fortel; 1784 wiederholt, 1789 mit einigen
Zeilen erweitert). European Magazine, London 1784, lieferte eine
sehr allgemein gehaltene, entstellte und teils unverantwortlich schmaiz-
ende Stizze, in C. F. Croamer’s „Magazin der Musik“, 1784, als
„Curiosum“ ins Deutsche übertragen. Der „Almanach der f. k. Na-
tional-Schauhühne in Wien“ auf das Jahr 1788, von F. C. Kunc
(Wien, gebr. und zu finden bei Jof. Grovold) bringt nur einen „kleinen
Schattenriß von dem erklärten Liebhaber der Tonkunst“ (den der Alma-
nach ums Jahr 1730 zu Wien geboren und im Jesuiten-Collegium
erzogen läßt). Charles Burney gab in seiner General History of
Music, vol. IV, 1789, eine kurze Biographie, die er durch Vermittlung
des englischen Gesandten in Wien, Sir Robert Keight, erhielt und aus
Eigenem vermehrte.— Gerbers historisch-biographisches Lexikon der
Tonkünstler, 1790, bringt die schon von Fortel benutzte Stizze nebst
kurzem Zusatz. In der zweiten Ausgabe, 1812, stellt Gerber, der
unterdessen mit Haydn brieflich verkehrte hatte, mit gewissenhafter Treue
alles zusammen, was bis dahin über den Meister geschrieben worden
war.— Das „Museum deutscher Gelehrten und Künstler“ (C. A.
Siebigke), Breslau, Heft II, 1801, enthält ebenfalls Fortels Auffass
mit Benutzung einiger bis dahin erschienenen Zeitungsnotizen (als Va-
riante wanderte hier Haydn zum Schullektor nach „Hamburg“).—
Im „Journal des Luxus und der Moden“, Weimar 1805, veröffentlichte
der großherzoglich sächsische Landvater C. Bertuch aus Weimar
Haydns Lebensabriß, der aber nur bis zum Unterricht bei Porpora
reicht. Bertuch empfing diesen Abriss von Griesinger und nahm ihn
bann auch auf in seine im Jahre 1808 erschienenen „Bemerkungen
auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806“,-
Bd. II. — Kunc nach Haydns Tode erschienen mehrere Biographien
über Haydn; die wichtigsten sind die von Griesinger und Dies. Georg
August Griesinger, f. sächsischer Legationsrath, der die letzten zehn
Borwort.


Vollständig zu ignorieren waren jene fabelhaften Erzählungen, in denen Momente aus Haydn’s Leben willkürlich entstellt sind, wie z. B. der vierbündige Roman Consuelo von George Sand, die Novelle „Haydn’s
ersles Quartett“ (aus der „Iduna“ 1855, in mehrere Blätter übergegangen), sowie unzählige sonstige erträumte, in den verschiedensten Zeitschriften mitgetheilte Episoden.

Eine Reihe beachtenswerther Mittheilungen und Beiträge über Haydn liegen dagegen anderwärts vor; ich erwähne hier beispielsweise nur Triest, Professor in Triest (3. Mus. Zeitung, 3. Jahrg., 1801), Chr. F. D. Schubart (Bede zu einer Aesthetik der Tonkunst, Wien 1806), J. F. Reichardt (Bertraute Briefe, Amsterdam 1810), H. G. Rägeli (Vorlesungen über Musik, Stuttgart und Tübingen 1826), W. H. Richl (Musik. Charakterköpfe, Stuttgart 1862), Dr. F. Lorenz (Jos. Haydn und seine fürstlichen Mäcöne, Deutsche Musikzeitung 1862), Dr. E. Hausfried (Brief Haydns an die Tonkünstler-Societät, Signale 1865), L. Noji (Musikbriefe, 1867) zu denen sich so manche literarische Erzengnisse bis herab auf unsere Tage anschließen.


Das Ergebnis dieses Gesammt-Materials bildet die Grundlage, welche diese erste umfassende Darstellung des Lebensganges Haydn's möglich machte; manche leider bereits eingewurzelte irrtümliche An- gaben, entstellte Nachrichten und unverbürgte Anekdoten ließen sich auf ihr richtiges Maß zurückführen; schon die Thatsachen allein konnten als beste Widerlegung dienen; manches üble Wort, manches üble Anseh über Haydn wird man zudem, hoffe ich, noch gerne zurückweisen. Wie sehr es Roth thut, über sein Leben klar zu werden, beweist, daß man noch in unseren Tagen, in einem 1874 erschienenen Abriß der
Vorwort.

Musikgeschichte lesen kann, daß Haydn bis zum Jahre 1790 in der unmisslässlichen Welt fast unbekannt geblieben war!


Ob ich nur annähernd das getroffen, was ich gewollt, ob das Gewollte auch das Richtige gewesen, darüber wird ja bald der Erfolg entscheiden. Daß derfelbe aber kein ungünstiger sein möge, wünschte ich ebenso lebhaft, als er bejahend auf die Fortsetzung und Vollendung
einer Arbeit einwirken muß, die von mir, ich darf es wohl aus-
sprechen, in der ehrlichsten und unabhängigsten Absicht übernommen
wurde, um eine so lange vermühte Lücke in der musikalischen Literatur
auszufüllen. Ich suchte mir dazu selbst den nötigen Mut auszuprechen,
indem ich mir vorhielt, daß, wer nach dem Maße seiner Kraft es ver-
sucht, das nachzuholen, was Bernouere unterlassen, des Anspruches auf
billige Nachsicht wohl nicht unwürdig sei. Und so möchte ich denn,
Haydn's eigene Worte bei Übersendung seiner „Schöpfung“ an Breit-
tops gebrauchend, wünschen und hoffen, daß man meine Arbeit „nicht
allzu streng anfassen und ihr dabei zu wehe thun möge“.

Es erübrigt mir schließlich noch, allen Denen, die mich bei meinem
Unternehmen bereitwilligst unterstützt, meinen tiefesfühltesten Dank
hier öffentlich auszusprechen. Selbstverständlich steht hier in erster Linie
Se. Durchlaucht Fürst Nicolaus Esterházy von Galantha &c. &c.,
deffen mir geschenktes ehrenvolles Vertrauen ich in vollstem Maße zu
widrigen weiss. Ohne seine gültigst ertheilte Bewilligung, die Archive
in Eisenstadt nach Bedarf zu benutzen, wäre meine Arbeit in Vorhinein
verfehlt gewesen. Um so größere Befriedigung mußte es mir gewähren,
dokumentarisch nachweisen zu können, daß die Tonkunst von jeher von
den hohen Vorhaben dieses erlauchten Fürstenhauses in kunstfreundiger
Weise gepflegt wurde und daß das seltene Genre und die Bevorderung
Haydn's und die Talente seiner Untergebunden jederzeit in wahrhaft fürst-
licher Weise gewürdigt wurden. Hat es ja Haydn selbst oft genug
ausgeschrieben, wie glücklich er sich in seiner Stellung fühle und wie
er nur unter diesem Fürstenhause zu leben und zu sterben sich wünsche.
Mein Erfolg wäre aber nur ein halber gewesen, wenn mich nicht die
Mandl, fürstl. Archivar mit einer Liberalität ohne Gleichen mit Rath
und That unterstützt hätten. Das lebhafte und wahrhaft freundschaftliche
Interesse, das beide Herren für meine Arbeiten fühlten, deren uermünd-
liche Bereitwilligkeit, meinen Wünschen jederzeit nachzukommen, hat mich
ihnen zu ganz besonderem Dank verpflichtet. Auch die Herren Bibli-
othekar Burgert, Bürgermeister Permayer, Bezirksrichter Pregard
und Musikdirektor Jagits waren jederzeit benützt, mich in meinen
Nachforschungen zu unterstützen; Lectorer namentlich mußte es oft genug
empfinden, daß man nicht ungezogen die Ehre genießt, sich einen direkten
Amtsnachfolger Haydn's nennen zu dürfen. Meines Dankes dürfen
auch diese Herren versichert sein. — Die wichtigsten Ergänzungen zu
den Schäften in Eisenstadt boten die mir zur Einsicht und Benutzung
anvertrauten Haydniana im Besitz der Verlagsstiftungen Artaria
und Co. und Breittops und Härtel. Selbst Verleger, wissen es

Vohl, Haydn. 1.
so vielen vortrefflichen Männern in Berührung gekommen zu sein, bildet eine der Lichtseiten dieser von mancherlei Prüfung heimgesuchten Arbeit.


C. F. Pohl.
Inhalt.


Beilagen I.—VII.

1. Auszüge aus Pfarrämter-Register S. 379.
2. Autobiographische Skizze von Joseph Haydn S. 381.
7. Musikbeilagen:
   a. Recitativ aus der Oper Symphonie, comp. 1751 S. 397.
   b. Adagio aus der Oper Symphonie, comp. 1763 S. 405.
   c. Anbante aus der Oper Symphonie, comp. vor 1766 S. 412.

Anhang: Stammbaum der Familie Haydn.
Die Vorfahren. ¹


Unter den Menigen, welche dem Tode entrannen, befand sich auch ein Wagnergeselle, Sohn des Hainburger Bürgers Kaspar Haydu, dem in einem Urenkel jener Mann erschien, den wir noch heutzutage als den Vater der Symphonie und des Quartetts verehren. Kaspar Haydu, ein Burgfuecht,


Pöhl, Haydu. 1.
gebürtig von dem, nahe der Stadt gelegenen Dorfe „Datten auf der Haid“ war bedientet in dem im Rücken der Stadt Hainburg gelegenen, nun als Ruine noch vorhandenen uralten Bergschloß.

Im Februar 1657 nahm dieser Burgmeister die Bürgers-

Am 23. Nov. 1687 hatte sich Thomas Haybn mit der 16jährigen, aus Hainburg gebürtigen Jungfrau Katharina Blan-
ninger vermählt (Beil. I, 2) und wurde bald darauf, am 3. Juli

2 „Auf der Haid“ ist eine noch heutzutage im Volkssinn gebräuchliche Bezeichnung für jene Gegend der Umgebung Hainburgs, wo gennügtart ein städtischer Ziegelofen steht. Das einzustabendere Dorf, über das jeder Nach-
weis schlägt, wurde wahrscheinlich von der Art der zerstört.

3 Ob die Nachgenannten einer zweiten Familie Haybn angehört, war
nicht zu ermitteln. 1) Ist im Taufs-Register 1655 ein Thomas Heid zu
nenannt; das beserte Blatt giebt aber nur noch den Namen (der Zeit nach kann es Haybn's Großvater gewesen sein). 2) 1658, 2. Jan., erscheint der Taufacht des Kindes Barbara; als Eltern sind genannt: Michael Haybn, Schloesser, und seine Frau Anna. 3) 1715, 19. April, wurde Jof. Haiden, Bürger von Hainburg, begraben. — Der Familienmannen wird hier und anwärts ver-
scieden angegeben: Haybn — Hayn — Haybn — Haiden — Haiden —
Haybn — und selbst Häbn, Haden, Hain und Heim. Die Schreibart Haiden
und Haybn erscheint am häufigsten und erscheint auch im gewöhnlichen Verleib am längsten. Nach Beethoven schrieb im Jahre 1822 in einem Briefe „Haydn“; Haybn's Bruder Michael schrieb sich nur einigermäß in früheren Jahren „Hayden", sonst bezieht er „Haybn", die Schreibart des Bruders, bei
und dieser hatte sie wohl deshalb gewählt, um bei den zahlreichen gleich-
laufenden Familiennamen, namentlich in Eisenstadt, Verwechselungen vorzu-
benen. — Zu Archiven und Katalogen wird Jof. Haybn häufig mit dem

34 daß die Tonkünstlerfamilie Haybn „böhmischen“ Ursprungs gewesen, ist in
der bellettristischen Zeitschrift Anner, Prag 1862, Nr. 3, zu lesen.


Von den sechs Söhnen, die ihren Vater, Thomas Haydn, überlebten (siehe Anhang: Stammbaum) finden wir den ältesten, Joseph Gregor, als bürgerlichen Wagnermeister in dem freund- lichen Städtischen Ungarisch-Altenburg, wo er heirathete; als Witwer feierte er seine zweite Vermählung in Hainburg. Weitere Daten über ihn und seine Familie sind weder in Ungarisch- Altenburg noch in Hainburg zu finden; doch ist aus dem Testa- ment der Großmutter, datirt 1739, zu ersehen, daß er damals schon tot war. Johannes, dessen späterer Aufenthalt die Hain- burger Naths-Protokolle angeben (er hatte auf das mutterliche Erbtheil zu Gunsten einer Verwandten verzichtet), starb im Jahre 1751 als Wagnermeister in Frankenmarkt, einem hübsch gelegenen

Mathias, der vorletzte der Brüder und Haydn's Vater, auf den es hier doch hauptsächlich ankommt, wurde am 31. Jan. 1699 geboren (Beil. I, 6); er lernte bei seinem Stiefsater ebenfalls das Wagnergeschäft und zog dann nach Handwerksbräuch auf die Landwirtschaft, die sich bis Frankfurta. M. erstreckt haben soll. Nachdem er sich in der Welt umgesehen, kehrte er in die Heimat zurück und ließ sich in Rohr, einem kleinen, am Leithafuß gelegenen Marktslecken nieder, der nun die Wiege Joseph Haydn's und seines Bruders Michael werden sollte. 6


2. Die Kindheit.


Der Markt Rohrau (jejige Bezirkshauptmannschaft Bruck an der Leitha) besteht fast nur aus einer Doppelreihe ebenerdiger Häuser, von der Poststraße durchzogen, welche Bruck mit Petronell und Hainburg verbindet. Der Ort hatte wiederholt mit Feuers- und Wassersnot zu kämpfen. In den Jahren 1847 und 1865 brannte der größere Theil der Wohnungen nieder und in letzterem Jahre litt dabei auch die auf halbem Weg des Ortes stehende,

Der zweite Fall hat den noch lebenden Müllermesserl Michael Haydn in Erlach (östlich von Wiener-Neustadt) zum Gegenstand. Aber auch hier bricht beim Urgroßvater die letzte und entscheidende Verbindung ab.

Am südlichen Ende des Marktes, nach der Brucker Seite hin und gegen das Schloß liegend, wo die Umgebung sich doch etwas freundlicher und auch bannreicher entfaltet, reicht die Häuserreihe zur rechten Seite beim Ausgang des Ortes bis zum Grenzpfahl; die linke Seite endigt früher und das lezte Häuschen trägt die Nummer 60. Dies ist Haydns Geburtsstätte — „eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde“. 1 Nicht ohne Rührung betritt man diese unscheinbare Wohnung, denn wenn auch bei den einzelnen Veränderungen im Verlauf so vieler Jahrzehnte unsere Phantasie nicht wenig nachschenen muß, so genügt uns doch der Gedanke: auf diesem Fleckchen Erde ist ein großer rechter Meister in die Welt getreten.

1 Beethovens Worte, indem er auf dem Sterbealter den ihm beiun den Freunden Andreas Streicher und Hummel eine ihm von Diabelli zugerichtete Abbildung von Haydns Geburtshaus entgegenhielt und seinem ehrigen Anrufe tiefbewegt die Worte voranrichtete: „Seht, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute habe ich es zum Geschenke erhalten und es macht mir eine ländische Freude.“

2 Ich verbanzte denselben der Güte des gräflichen Schlossverwalters Herrn, Preißler in Rohrain.

3 Hoffmann und Fröhlich sind oft erwähnte Namen in der weitverzweigten Familie Haydn. Das Hoffmann’sche Ehepaar hob des Mathias Haydn sämtliche Kinder erster Ehe aus der Taufe. Michael und nach ihm sein Sohn Martin Hoffmann hatten das Haydn’sche Haus ein halbes Jahrhundert im Besitz und Leiterer war vor einigen Jahren noch der Einzelige im Ort, der Haydn selbst gekannt hatte. — Die Fröhlich’s lebten durch mehrere Generationen als Hufschmiede in Nr. 56, der Nachbarschaft Haydn’s, wo sie ihr Handwerk auf offener Straße betrieben. Neben ihre nähere Verwandtschaft mit Haydn werden wir später hören.

Bevor wir uns nun mit den Eltern und dem Familienleben in Haydn’s ersten Kinderaufhren eingehender beschäftigen, sei noch ein Blick geworfen auf das Äußere und Innere des Hauses, wie es zu jener Zeit mag bestanden haben. 4 Wohl hatten die erwähnten Überflutungen der Leitha (1813 und 1833) das Wohnhaus wiederholt zerstört, doch wurde es jedesmal im Hauptmauerwerk wieder hergestellt und daß auch die innere Eintheilung der Hauptfache nach dieselbe geblieben, bezeugte der erst umlängst (1873) verstorben Landmann Martin Hoffmann, der noch in dem alten Hause im Jahre 1785 geboren wurde, es dann seit 1809 selbst bejaß und nach der ersten Überflutung wieder aufbaute. Eine Abbildung in Del aus dem Jahre 1829, also vor dem letzten Hochwasser, verdanken wir dem akademischen Künstler und Schüler des Wiener Conservatoriums, Wilhelm Krebsch, der seine Arbeit dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zum Geschenk machte. 5

4 Reihenfolge der Besitzer des Haydn’schen Hauses nach des Vaters Tode: Schmiidermeister Philipp Fröhlich, Haydn’s Schwager (seit 1764); dessen Sohn (1777); Landmann Martin Hoffmann, des Vorgebundenen (seit 1809); dessen Tochtermann Johann Seidl (seit 1828); Landmann Georg Bruckner, des Seidls Witwe heirathete (seit 1843).


Das Innere des Hauses kennen zu lernen, treten wir durchs große Hausstor ein und gelangen links über einige, erst beim Umbau des Hauses angebrachte Stufen in ein kleines Vorzimmer (die frühere Küche, jetzt aber nur theilsweise dazu verwendet) und von da in die eigentliche Wohnung, der sich noch eine Kammer anschließt. Dieser ganze Theil des Hauses war früher

6 Gegenwärtig sind Rasen, Baum, Stafete und die Fenster zur Rechten verschwunden und ist eine Bank vor den Fenstern zur Linken angebracht. Eine manches, bei Gelegenheit einer Erinnerungstafel in dem Jahre 1841 in die Mauer eingefügte, eher einem Wirthshausschild gleich, gebrauchte Tafel mit der Inschrift „Zum Haydn“ ist die einzige Anzeichen, welche die Geburtsstätte des großen Tondichters vor den übrigen Häusern unterscheidet.
tiefer gelegen, daher es auch vom Hausflur aus ganz eben zur Wohnung führte. Das niedere aber geräumige Wohnzimmer mit dunkelgebrannten Deckengebälk und umfangreichen grün glasierten Raffelsofen und rothfarbiger Dosenbank wird allgemein als der Ort bezeichnet, wo Haydn zur Welt kam, doch war hier nur die allgemeine Wohnstube. Joseph und Michael und alle Kinder wurden im Zimmer zur rechten Seite des Hauses geboren, nun als Vorratskammer benutzt. 7 Wenn man bedenkt, daß die Familie, obwohl sie beim Überblick des Stammbaums zahlreich genug erscheint, doch gleichzeitig nur aus wenigen Mit gliedern bestand (die größere Hälfte der Kinder starb kaum geboren, die überschönden Söhne wurden in die Welt geschickt, die Töchter verheiratet), wird man die genannten Räume für vollkommen ausreichend für die Bedürfnisse des Hauses finden.


die Worte, mit denen er, ebenfalls gegen Dies (S. 42), die Erwähnung seiner ersten Anstellung als Kapellmeister begleitete: „Meine gute Mutter, die von jeher auf das zärtlichste für mein Wohl besorgt war, lebte nicht mehr; doch hat mein Vater noch die Freude erlebt, mich als Kapellmeister zu sehen.“ Das Au-denten seines Vaters zu ehren, vergisst Haydn auch bei Aus-stellung seines letzten Willens nicht, indem er eine Summe be-stimmt zur immerwährenden Instandhaltung der Seitenwunden-Statue, die der Vater auf dem Grabe seiner Frau errichten ließ und wo er dann selber an ihrer Seite die letzte Ruhe fand. Wenn man mit Recht bei der allerersten Erziehung des Kindes der Mutter den Hauptantheil zuschreibt, so war hierin für Haydn aufs beste gesorgt. Er genoss der liebewollsten Pflage, und daß sich die Erinnerung an dieselbe tief eingegraben ins Herz des Sohnes, bezeugen seine obigen Worte. Und doch waren es nur die ersten fünf Lebensjahre, die er unter ihrer Obhut zubrachte. Aber die rechtliche, rührige Frau, indem sie die Kinder mit Strenge zur Tätigkeit anhielt, hatte den Kern gegetrossen, denn Fleiß und Vorwärtsstreben wurden Haydn durchs ganze Leben zum Gewohnheitsbedürfnis. Leider brachte die Mutter dem Sohne auch ein körperliches Nebel zu; Haydn erbte von ihr einen bösartigen Polypen, der ihm im Leben viel zu schaffen machte. Griesinger (S. 77) hörte Haydn darüber sagen: „Ich muß den Kerl nun schon unter der Erbe verfaulten lassen; auch meine Mutter litt an diesem Nebel, ohne daß es ihr den Tod zugezogen hätte.“

Die Mutter war das dritte Kind des am 4. Juli 1702 zu Rohrtau mit der Jungfrau Susanna Siebel vermählten Mit-nachbars (Hauuseigenthümers) und nachherigen Marktrichters Lorenz Roller. Unser Wagnermeister führte sie gleichsam vom Herd weg heim, denn sie diente damals als Köchin bei dem Grafen Carl Anton Harrach Gemahlin, Katharina geborene Gräfin von Bouquoy. Vater und Mutter hatten empfäng-


Es fällt wohl nicht schwer, sich den Abschied Haydns aus dem Elternhause zu vergegenwärtigen: wie der besorgten Mutter immer noch eine neue Ernährung beifällt, die sie dem Kinde einschärft; wie sie Ränzchen und Tasche viel zu klein findet für alles, was sie ihnen ausbürden will und wie die 7jährige einzige Schwester Franziska den um zwei Jahre jüngeren Bruder mit faß feierlicher Art betrachtet — ihn, den sie plötzlich zum Mittelpunkt aller Sorgfalt erhoben sieht, und der nun eine so weite Reise von mehreren Stunden unternimmt und in einer großen Stadt von mindestens 4 bis 5000 Einwohnern leben wird. Immer wieder schließt die Mutter den Sohn in ihre Arme und weiß sich nicht zu trennen von ihm. Doch die Zeit drängt; draußen werden die Pferde schon ungeduldig und

Bevor wir den Reisenden auf ihrer Fahrt folgen, sei über Haydn's Familie und seine unverändert gebliebene theilnehmende Erinnerung an Rohrau und an seine Verwandten noch Einiges bemerkt. Haydn, der innerhalb 24 Jahren die größere Hälfte dieser Zeit in Escherhaz am südlichen Ende des Neusiedler-See zubracht, hatte dorten in unmittelbarer Nähe eine Schwester und mehrere Nichten, die sich, wohl auf seine Veranlassung, dafselbst niederließen. So finden wir die älteste Schwester Franziska, zuerst in Rohrau an einen Witwer verheirathet (dessen erste Frau war erst 19 Tage tot!), zum zweiten male zur Frau begeht in St. Niclo (Fertósz Miklós) nahe bei Escherhaz. Dort auch vermählte sich ihre Tochter und wiederum eine Enkelin im nahe gelegenen Kapuvar. Anna Maria, eine Lieblings Schwester Haydn's (noch im ersten Testament erwähnt und im zweiten nach ihrem Tode in ihren Kindern bedacht), war in Rohrau an den Schmiedemeister Philipp Fröhlich verheirathet, der nach dem Tode des Mathias Haydn dessen Haus kaufte und es 13 Jahre lang bewohnte. Seine Frau, die somit wieder ins Elternhaus zurückkehrte, gebar ihm fünfzehn Kinder, unter denen Mathias, das zehnte Kind, der Haupterbe Haydn's wurde, im


Über den jüngeren Bruder Haydn's, den bekannten Kirchencomponisten Johann Michael, sind die bezüglichen Daten im Stammbaum zum ersten male nach den Pfarr-Protokollen von St.

Peter in Salzburg veröffentlicht. Der jüngste Bruder, Johann Evangelist, der auf Haydn's Verwendung als Tenorist im Kirchenchor des Fürsten Esterházy aufgenommen wurde und dem gewöhnlich eine gewisse Bedeutung zugeschrieben wird, war von durchaus geringer Begabung.


Wie hoch Haydn die Stätte hielt, wo er geboren wurde, zeigt sein Besuch im Jahre 1795, als er, ruhmgekrönt von London zurückgekehrt, in Begleitung des kunstsinnigen Grafen von Harrach und aller Cavaliere zur Besichtigung des Monuments geführt wurde, das der Graf dem ehemaligen Bauerssohne seines Ortes im neu geschaffenen Park gelegt hatte. Der frühere erwähnte Martin Hoffmann, Sohn des damaligen Eigentümers des Hauses und zu jener Zeit 10 Jahre alt, wußte noch als

13 Daß nämlich 75 fl. immerwährend den zwei ärmsten Bäuerinnen seines Geburtsortes Rohrau zu Theil, und auf ihre Erziehung bis zur Großjährigkeit verwendet werden sollen, worauf dann mit diesem Betrag zwei andere der ärmensten Bäuerinnen von Rohrau zu betheilen sind.“ Test. II, s. 34. Fröhlich, Haydn's Hauptwerke, hinterlegte dafür freibleinig ein für allemal 1300 fl. in 2½ pr. Ob. in die Armen-Instituts-Kasse.

Pohl, Haydn. I.
Fahrt nach Hainburg.

Greis davon zu erzählen, wie der damals von London zurückgekehrte, hoch geseherte Mann nach langjähriger Abwesenheit beim Eintritt in die einstige väterliche Wohnstube niederknierte und die Schwelle fußte, über die er so oft als Knabe geschritten, und wie er dann in gehobenem Selbstbewusstsein auf die Pfensbank hinwies, auf der er gesessen, der Eltern Gesang in seiner kindlichen Weise begleitend — der Ausgangspunkt seines künftigen Berufes und Belauhnisses!

3.

Die Schule in Hainburg. 1


Noch eine kurze Strecke und Heunburg, die landesfürstliche, nach dieser Seite hin lekte reindeutsche Stadt, tritt den Blicken entgegen. Ein malerisches, prächtiges Bild gewähren die alterthümlichen Stadttäufchen mit ihren Thürmen, von denen besonders der an der westlichen Umfängmauer (das Wiener-Thor) durch seine besondere Bauart imponiert; nicht minder der kühn sich erhebende Felsenkegel im Hintergrunde mit der alten, noch in ihren Ruinen trotz der Gegend beherrschenden und schön im Ribelungenliebe befundenen Heunenburg, deren Ringmauern bis zum unteren Schloß herabreichen. 2

Zur Zeit, als unsere Reisenden ihren Einzug durch das Wiener-Thor und die Wiener Straße hielten (zur Linken, nach dem Thore, wohnte Haydn’s Großmutter), hatte sich die Stadt,

2 Das herrschaftliche Schloß am Fuße des Berges ist ein neuerer Bau.

Frau wartete vergebens — Pudler kam nicht wieder und die
verlassene Schulrectorin erhielt am 1. Okt. ihr letztes Quartal
ausbezahlt. Die nächste Quartal-Durchschnitt, am letzten December
1732, ist bereits unterzeichnet mit Johann Mathias Frankh.
Es war dies der eine Mann, den wir schon in Rohrau als An-
verwandten Haydns kennen lernen und der nun dessen erster
Lehrmeister werden sollte. Die erwähnte „Chetragung“ wurde
somit entscheidend für Haydns ersten wichtigen Schritt ins
Leben und vielleicht für seine ganze Laufbahn, denn Frankh
wäre wohl nie in das, ihm nun nachbarliche Rohrau gefommen;
seine Verwandtschaft mit der Familie Haydn — eine Folge seiner
Anstellung — erleichterte nicht minder des Vaters Einwilligung
zur Uebersiedelung des Sohnes nach Hainburg.

Bei diesem Frankh also, einem tüchtigen aber auch strengen
Schulmannes, war es Haydn vergönnt „die musikalischen An-
fangsgründe sammt andern jugentlichen Notwendigkeiten zu
erlernen“. Und daß er Talent und Fleiß zeigte, deutet er in
seiner bescheidenen Weise nur so obenhin an, indem er, danz
erfüllt gegen seinen Schöpfer, weiterhin bemerkt: „Gott der
Allmächtige (welchem ich alleinig so unermessene Gnade zu danken
habe) gab mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit, in-
dem ich schon in meinem jüngsten Jahre ganz breist einige Weisen
auf dem Chor herabfang und auch etwas aus dem Klavier und
Violin spielte.“ Nach Griesinger (S. 8) lernte er aber über-
haupt den Gebrauch aller dort üblichen Instrumente kennen,
denn Frankh ging gleich aufs Praktische los und den Vortheil
dieser Methode anerkannte Haydn oft im Leben. Jener Lehrzeit
und seines Lehrers noch im hohen Alter gedenkend, äußert sich
Haydn gegen Griesinger: „Ich verdanke es diesen Manne noch
im Grabe, daß er mich zu so vielerley angehalten hat, wenn ich
gleich damit mehr Prügel als zu essen bekam.“

Frankh, geboren am 15. Mai 1708, war das vierte Kind
des Nachbars (Hausbesitzers) Kaspar Frankh zu Kegelsdorf 3,
einem kleinen Dorfe bei Walterskirchen in Nieder-Österreich und
nahe der mährischen Grenze. Als er, 24 Jahre alt, die Schul-

3 Im Trauungs-Register ist allerdings Kogelstorff eingetragen, ein jüngerer
Ort existiert aber nicht. Die Umfragen bei den verschiedenen zahlreichen Kogel-
und Kogelstorf führen schließlich auf den oben bezeichneten Ort.

Ein Theil der Schuld fällt hier wohl auch auf den Schul-rector selbst, dessen Bild, aus Haydn's wenigen Worten uns so vortheilhaft entgegengehend, beim Durchblättern der Rath's-Pro- tokolle mitunter auch getrübt erscheint. Im Jahre 1740 wird gegen Frankh Klage geführt, daß er sein Amt nachlässig verwalte; in der Pfarrkirche werde das Glockengeläute sehr unordentlich betrieben und die Kirchen-Musikinstrumente seien in


5 Diese 6 Fl. wurden erst im Jahre 1860 aufs Doppelte erhöht.


4.

Im Kapellhaus zu Wien.¹

Wien, das in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts beiläufig den fünften Theil der heutigen Einwohnerzahl aufzuzeigen hatte, verglich ein etwas späterer Chronist mit der Fassung eines glänzenden Ringes: In der Mitte ein großer Brillant; rings um denselben ein Kreis von Smaragden, und der äußere Rand eine Reihe vielschärferer Steine. Eine breite Wiesenfläche, durchzogen von schattigen Alleen, umgab die eigentliche innere Stadt, und von den ebenfalls mit Bäumen bepflanzten Wällen schweifte das Auge auf die, die Stadt umgebenden Vorstädte und über dieselbe hinweg westwärts auf das in mäßiger Höhe sich hinziehende Kahlengebirge. Wir halten uns hier ausschließlich an den Dom und das Kapellhaus mit seiner nächsten Umgebung. Zehn Jahre verlebte hier Haydn. Als achtjähriger Knabe, dessen ganzer Betrieb eine hübsche Stimme war, betrat er im Jahre 1740 den Schauplatz seiner nunmehrigen Weiterbildung, um am Schlusse des Jahrzehnts stimmberaubt und ebenso arm wie er gekommen war, in unbarmherziger Weise dem unsteten Gewoge des Lebens preisgegeben zu werden. Seine Heimat war in dieser Zeit das Kapellhaus und statt der unscheinbaren Gotteshäuser in Rohrau und Hainburg genoß er nun in unmittelbarer Nähe den erhebenden Anblick eines majestätischen Domes, in dessen kühn anstrebenden Hallen sich die Kindest-

stimme glaubensfreudig mit dem übrigen Sängerkreis meines
forschens. Die Cantorei, wo Haydn wohnte, ist längst verschwun-
den und die Umgebung der Kirche erfuhr, namentlich auf der
Westseite, eine gänzliche Umbesetzung. Es bedarf somit einer
eingehenden Schilderung, um sich das Bild, das Haydn während
seines Hierseins täglich vor Augen hatte, genügend vorgegen-
wärtsigen zu können.

Rings um den Dom breitete sich der mit einer Mauer um-
gebene Friedhof 2 aus, zu dem von verschiedenen Seiten vier
mit Statuen geschmückte Eingangsthore führten. Durch ein
fünftes kleineres Tor gelangte man vom Friedhof aus in ein
Seitengäßchen, das in seiner Auseinanderung beim alten Hoftmarkt
(jetzig: Stock-am-Eisen) noch heute besteht, aber nicht dem all-
gemeinen Verkehr zugänglich ist. Sämtliche Thore wurden
zur Nachzeit geschlossen und bei Sterbefällen begehre man dann
beim Hüttenthor (Eingang von der Singerstraße) mittels Glocken-
zeichen nach einem Geistlichen zur Sondierung des heiligen Sacra-
mentes. Der ganze Platz, von breiten zu den Thoren führen-
den Wegen durchschnitten, war in größere und kleinere, mit
einfachen Geländern abgegrenzte Gräberfelder abgeteilt, von
denen einzelne besondere Benennungen hatten (Fürsten-, Palmz-
Studenten-, Könerbügel). Auf einem derelben, im südwestlichen
Winkel des Friedhofs, stand der neue Karner oder die Magda-
lenen-Kapelle. Auf denselben Feld gegen den Thurm hin war
die auf Friedhöfen übliche Tottenleuchte (mit dem ewigen Licht
für die Toten). Am Dome selbst waren ringsum zahlreiche
zum Theil sehr alte Grabmäler ausgerichtet und obwohl ein
großer Theil gerade zu jener Zeit zum Bau des Chor- und
Curhauses verwendet worden war, zählt Ogesser 30 Jahre später
doch noch deren über hundert auf.

Die Rundschau der Gebäude mit der westlichen Seite des
Domes beginnend, sehen wir längs der Hauptfaccade des Domes
eine schmale Reihe Häuser, die in ihrer Breite gegen die Brand-
statt 3 hin bis beinahe in die Mitte der heutigen Hauptstraße

2 Der Friedhof wurde im Jahre 1734 aufgelassen, die bestehenden Gräfte
jedoch bis gegen die 80er Jahre noch benutzt; im Jahre 1783 wurde der
Friedhof auf Befehl des Kaisers Joseph ganz entfernt und im Jahre 1788
auch die Thore abgebaut.

3 Dieses, dem Haupt- oder sog. Rießenthore des Domes gegenüber liegende
hereinreichte. In Front des Riesenthores und nach dem erz-
bischöflichen Palais hin sich erstreckend stand die niedere Meßner-
wohnung, der sich das zweistöckige Bahrausleihamt anschloss, im
Volksmunde noch immer nach dem früher hier befindlichen Ge-
bäude „zum Heilthumstuhl“ genannt. Eine Reihe Gewölbe
und Magazine bildete die Gassenfront dieser beiden Gebäude. 
Gut wunderlich aber nahm sich die der Kirche zugewendete Seite
dieser Häuser aus — ein Gemisch von unregelmäßig durchein-
ander gewürfelten Fenstern und Türen jeder Größe und sonder-
barem Winkelwerk. Die Meßnerwohnung diente drei Kränzel-
bindereinräumen als Lehne und am Bahrausleihamt erhoben sich
zwei alterthümliche Doppeltäler mit Figuren (Neberbleibsel des
Heilthumstubls), durch kleine Dächer vor Wind und Wetter ge-
schützt. Neben ihnen an das Bahrausleihamt angebaut befand
sich ein vorzügliches Hüttenchen: der Laden des Johann Georg
Binz, Bücherantiquar und Schäfmeister (er übersiedelte nach
Abbruch des Hauses in den großen Zwettelhof), dem wir später
wieder begegnen werden. Das unheimliche Licht dreier De-
lampen von bescheidenster Form bemühte sich vergebens, bei
Nachtzeit die Düsterheit des Ortes zu mildern.

Die Häuserreihe rund um den Dom verfolgend, passieren
wir an der nördlichen Seite den ehemaligen Pfarrhof von St.
Stephan, im Jahre 1720 vom Grafen Sigismund von Kolloncz
(damals noch Bischof von Wien) in seiner jetzigen Gestalt um-
gebaut; den Domherrn- oder jenen genannten großen Zwettelhof
(ursprünglich Eigentum des Stiftes Zwettl, seit 1361 Eigen-
thum des Domkapitels und im Jahre 1843 neu erbaut); weiter-
hin auf der östlichen Seite das alte, mit Erkern und vorzüg-
enden Etagen reich geschmückte Fürstliche Stiftshaus und der
alte Chorberrnhof (im Jahre 1845 in Ein Haus als Domherrn-
hof zusammengebaut; das deutsche Ordenshaus, in zwei Winkeln
bis zum Hütenthor reichend, und hier, auf der südlichen Seite

Haus samt dem angrenzenden Häuser-Complex steht im Augenblick (Herbst
1874) einer Neugestaltung entgegen.

4 Der Heilthumstubl, im Jahre 1700 abgebrochen, stand als Schwib-
bo gen quer über die Straße gegen die Brandstatt und wurden von dessen
oberen Fenstern an bestimmten Festagen dem Volke die Reliquien der Kirche
gezeigt.


7 Nach Vorlagen im Stadtarchiv wurde die Freimachung der Westseite des Domes von der vorgebauten Häuserreihe schon im Jahre 1733 in Vor-Schlag gebracht. Kaiser Joseph II. ordnete sie 57 Jahre später (1789) ebenfalls an, doch erst im Jahre 1792 wurde mit Abbruch der linken Häuserreihe
Dies war der Schauplatz, auf dem Haydn nunmehr zum Jüngling heranreifen sollte. Sehen wir nun, wie es im Kapellhause ausfiel, welcher Art der Mann war, der hier regierte, wie die Schule gehalten wurde, wie die Kirchenmusik im Dome selbst bestellt war und welche Erfolge unser Sängersnabe in seinem nunmehrigen Aufenthalte erzielte.


Die Cantorei, in Jordon's „Schä, Schug und Schank des Erzherzogthum Desertherreich“ (Wien.1701) als „Civitatis Cantorey oder Herren-Cappel-Meisters-Wohnung“ bezeichnet, wird urkundlich, vermöge Steueranschlags von allen bürgerlichen Lasten befreit, schon im Jahre 1441 genannt. Das alte früher bestandene Gebäude bejingt noch Wolfgang Schmelzl, indem er die Stephanuskirche „das g'ältig Tempelhaus“ beschreibt:

Nichts mangelt was solch Ding betrifft. Dreyhundert pfünd seid darin gestift, Bistumb, Thumbherrn und Probstey. Auch heilt man aygne Cantorey, Dartzu zwo Orgel gross vnd klein.

Der Anfang gemacht, indem Kaiser Franz bei der Krönung in Frankfurt a. M. die Auslagen für die übrlichen Chorpfosten hierzu bestimmte. Die Häuser zur Rechten (Cantorei und beide Zinshäuser) wurden erst im Oktober 1803 abgebrochen und erhielt somit der Platz von dieser Seite seine jetzige Gestalt.

8 Ein Lobspruch der hochl. weitberühmten Königlichen Stat Wienn in Desertherreich durch Wolfgang Schmelzl, Schulmeister zum Schotten und Bürger daselbst im 1548 Jar.

Über die Schulordnung geben die vorhandenen amtlichen Verordnungen früherer Jahre (1558, 1571) genügenden Ausblick und wenn dieselben auch im Laufe der Zeit manche Veränderung mögen erfahren haben, läßt sich doch aus dem Vorhandenen wenigstens ein annäherndes Bild geben, wie es auch zu Haydn's Zeit in dem alten Hauß mag gehalten worden sein. Von Alters her lehrten hier der Cantor (später Kapellmeister), ein Subcantor und zwei Präceptoren in Musik und den notwendigsten Schulgegenständen (in literis et musicis). Lehrer und Sängerknaben wohnten in der Cantorei und speisten auch beim Cantor, dem in früherer Zeit nebst seinem Gehalt noch eigens die Benützung eines Weingartens zu Gebot stand, „damit er den Knaben und Präceptoren über Tisch einen guten Trunk gäbe“. Alle Untensten zahlte die Stadt und hatte beispielsweise der Cantor im Jahre 1571 eine monatliche Besoldung von 10 Fl. rhn., 14 Fl. für Bremskohl und zu Weihnachten ein Jahr übers andere ein schwarzes Ehrenkleid. In früherer Zeit hatten die Lehrer auch in der nahegelegenen Bürger schule die Schüler für die Kirchenmusik vorzubereiten. Wenn der Cantor oder einer der Unterlehrer zu musikalischen Aufführungen bei Hochzeiten,

---

Ladensachen, Mahlzeiten und Condukiten erbeten wurde, erwartete man von seinem Pflichtgefühl, daß er Niemanden mit der Be
tolnung übernehmen und beschwerten werde und auch dafür jorge, zu rechter Zeit (woh die gewöhnliche Pyrolohszeit)
heinzufahren, damit die Cantorei zur Nachtzeit könne gesperrt
gehalten werden. Im Jahre 1663 erscheint zum erstenmal ein
„Kapellmeister“. 10 Georg von Reutter, der diesen Posten zu
Haidn's Zeit bekleidete, bezog als Gehalt jährlich 300 fl.,
24 fl. Höfleigeld, 16 Klaster weiches Deputatholz = 48 fl.,
25 fl. Kellersins. Die Erhaltung der Sängernaben wurde
ihn besonders vergötzt. Zahlreiche Envolutionen und Neben
accidentien vermehrten überdies seine Einnahme bedeutsam.
Näheres über ihn werden wir weiterhin erfahren.

Im Jahre 1571 zählte die Cantorei dreizehn „Singer
naben“; später verminderde sich die Zahl und hielt sich, von
Jahrzehnten lang auf gleicher Höhe mit
jechs Knaben. In der Verpflegung waren dieselben sehr gut
gehalten; die Wahl der Speisen, an Fleisch- und Fasttagen,
war in reichlicher Menge vorgeschrieben. Auch ein Trunk fehlte
doch nicht: von 10 Knaben anderthalb Seidl Wein, doch solcher, daß
die Knaben „mit darum kranisch werden“. Im Jahre 1558 be
zog der Cantor für jeden Knaben monatlich 4 fl. 50 kr. rhein.
und hatte ihn dafür, die Kleidung abgerechnet, gänzlich zu
verpflegen. In der Zeit, die uns zunächst beschäftigt, war das

10 Reihenfolge der Cantoren bei St. Stephan, mit dem Jahre 1463 be-
ginnend: Thomas List, Kaspar Mandl, Kaspar Stußler, Georgins
Stenuczl, Hans Launthbusch, Mathias Lutt, Wolfgang Gebhart,
Kaspar Capus, Lucas Praßmann, Michael Peitauer, Simon Roy,
Judas Pyerpaunt, Hilarius Runtisch, Mag. Wolf Köberl, Quintin de
da Court, Christoph Stranz, Johann Kreutzer, Johann Windtjauer.
Kapellmeister: 1663, Wolfgang Ebner (1634 Organist bei St. Stephan;
1637 Hoforganist); 1665, Georg Lappan; 1666, P. Augustin Herzinger
(früher Stiftsgesellischer in Meißen); 1673, Michael Stadler; 1679, Michael
Zacher; 1112, Joh. Joh. Für (später kais. Hofkapellm.); 1715 Georg
Reutter (seit 1686 Organist); 1738, Georg Karl v. Reutter; 1772, Leo-
pold Hochmann; 1793, Georg Albrecht Berger (1772—93 kais. Hof
organist); 1809, Joh. Preindl; 1823, Joh. Bapt. Gänspacher; 1844,
Joh. Drechsler; 1852, Gottfried Breyer (1844 überzählt. Vice-Hofkapell
meister, 1846 Hoforganist, 1862 wirtl. Vice-Hofkapellmeister).


In der Mitte des 18. Jahrhunderts war der Unterricht vertieft auf Religion, Latein und die gewöhnlichen Schulgegen- stände, und in der Musik auf Geige, Clavier und Gesang. Wir vermissen dabei die Generalbaßlehre, die noch unter Kapellmeister Jächer (1708) gelehrt wurde. Für den Gesangsunterricht war

---

vorzüglich gesorgt, wenigstens mußten die Knaben tüchtige Treffer sein; es beweisen dies die ausgesuchten schwierigen Motetten und kurzen Kirchencompositionen. Eine vorzügliche Schule war hier durch die „Singsfundamente“ vom Hofkapellmeister Für geboten: Übungen, die in ihrer gebundenen Schreibart und fortwährenden Schwere vorzugsweise zur Heranbildung feister Kirchenjünger sich eignen. 12


14 Wiener Theater-Abmannauf das Jahr 1794, S. 50.

15 Aufträge finden wir in London, wo die jäglinge der Wexminster-Abtey häufig in Oratorium und Theatervorstellungen mitwirkten oder auch selbst solche Aufführungen veranstalteten, wie z. B. 1732 Händels „Oberon“ im Hause ihres Meisters Bernhard Gates. (Vergl. Friedrich Chrystals der G. F. Händel, Bd. II, S. 270.)
und hier lernen wir auf einem Umwege sogar zwei seiner Mit-
schützer kennen. Das Wiener Diarium bringt nämlich die aus-
führende Beschreibung eines lateinischen Schauspieles „Constan-
tinus, durch die Kraft des Kreuzes des Marentii Besieger“, mit
Musik von Neutter, das am 16. Dec. 1743 auf dem großen
neuen Theater bei den Jesuiten aufgeführt wurde. Die Kaiserin
mit großem Gefolge und zahlreiche hohe Persönlichkeiten wohn-
uten der Vorstellung bei. Auf der Bühne waren 215 Personen
beschäftigt, sämtlich Schüler höherer und niedriger Klassen aus
dem Schotten- und Klosterneuburger Stift, dem Jesuiten-Collegium,
der Bürgerschule und aus dem Kapellhaus. Auch die musikali-
schen Zwischenspiele, die Musik zu den Gesängen, Tänzen und
Schlachten wurden von Studirenden ausgeführt. Die beiden
Mitschüler Haydn's, die Discantisten Leopold Topser und Fran-
ciscus Wittmann, gaben die Rollen der Andromeda und Pallas;
Ferdinand Schalhaas, Bassist vom Domchor (1772 als Violinist
in der Tonkünstler-Societät genannt), sang den Jupiter. Die
bei diesen Vorstellungen übliche Prämien-Vertheilung durch die
Monarchin wurde diesmal drei Tage später vorgenommen. 16

Der Kirchendienst bei St. Stephan war ziemlich anstrengend;
es waren zwei Chormusikten zu versehen, von denen eine täglich
beim Hochamt mitwirkte; ferner wurden die Vespern mit
allen Unterabtheilungen eingehalten. Dazu kamen die häufigen
Feste, Prozessionen, Todtenämter, die, sammten den Musikten in
Privathäusern, den Schülern nur spärliche Zeit zum eigentlichen
Studium übrig ließen. Trat dann die Zeit ihrer Mutirung
ein, waren sie, den Hoftänzerknaben gegenüber, welche mit
Reisegeld in die Heimat oder mit einem Stipendium zu weiteren
Studien versehen wurden, dem Zufall, der eigenen Sorge preis
gegeben. Nur einmal ist im Verlaufe des ganzen 18. Jahrhun-
derts ausdrücklich einer „Maths-Verwilling“ erwähnt, derzu
folge im Jahre 1719 den beiden „gewesten Capellknaben“ Tobias
Seidl und Stanislav Schmiedt als ein Recompens und Kirchen-

16 Die Auflösung des Jesuitenordens im Jahre 1773 machte auch ihren
welt. Anm. eine ein Ende. Schlager erwähnt einer noch im MS. erhaltenen
musik. dramat. Vorstellung vom Jahre 1677 unter dem Titel „Pia et
fortis mulier“, die Musik von dem berühmten Joannes Casparus Kerl
(Bergl. J. C. Schlager's „Wiener Skizzen“, Bd. III, S. 211 fg. u. 240.)
Beliebt und „auf ihr gehörig Anlangen“ 18 und 40 Fl. verabschiedet wurden.

Bevor wir in den Dom eintreten, um daselbst mit dem Stand der Kirchenmusik bekannt zu werden, müssen wir den Mannes besonders gedenken, unter dem Haydn volle zehn Jahre seiner Jugend verlebte, jener Zeit, über die er selbst in zartfühlender Weise sich nie so recht ausgesprochen hat. Haydn's Vorgesetzter verlangt um so nothwendiger eine eingehendere Beschreibung, als über ihn, soweit es seine Stellung am Dom betrifft, meistens nur spärliche, ungenaue und verwirrende Nachrichten verbreitet sind. Reutter's Name wäre freilich längst der Bekanntschaft angegliedert, wenn er nicht in Verbindung mit Haydn eine gewisse Bedeutung erlangt hätte. Seine Leistungen als Künstler haben der Zeit ihren Tribut gezahlt, nur hier und da wird noch eine seiner vielen Kirchencompositionen aufgeführt; als Mensch lernen wir in ihm vorzugsweise nur einen rücksichtslosen, habgierigen und aufgeblähten Charakter kennen.

Georg Karl Reutter (gewöhnlich nur mit dem ersten Vor- namen bezeichnet) war zu Wien am 6. April 1708 geboren und der Sohn des Domkapellmeisters, Hof- und Kammerorganisten Georg Reutter. 18 Das Wiener Diarium erwähnt den


20 Great noise and little meaning characterized the whole performance. Chs. Burney, the present state of Music in Germany. I, p. 357-
wählen, das freilich einen starken Kontrast zum Vorgejagten bildet. Das Wiener Diarium 21 neunt Neutter als den „unstreitig stärksten Componisten, das Lob Gottes zu singen, das Muster aller bessigen, in dieser Sphäre arbeitenden Männer. Denn wer weiß besser als er das Prächtige, das Freundige, das Frohslockende, wenn es der Gesang erfordert, auszudrücken, ohne in das Profane und Theatermäßige zu verfallen? Wer ist pathetischer, harmoniereicher als eben er, wenn der Gesang eine Traurigkeit, eine Bitte, einen Schmerz verlangt? Seine Messe ziehen jederzeit eine Menge musikalischer Zuhörer nach sich, und jeder geht erbaut, gewonnen und belehrter hinweg."

Vorhandene Amtsberichte flagen Neutter der Fahrlässigkeit im Dienste an und geben ein trübes Bild von seinem Benehmen seinen Kunstcollegen und vorgesehenen Behörden gegenüber. So war ihm unter anderem die Aufstellung des Chorregenten Ferdinand Schmidt als Kapellmeister beim Gnadenbild (einer zweiten und kleinern Musikkapelle bei St. Stephan, über die wir später hören werden), auf die er troh seiner beiden Stellen selbst spekulirt hatte, ein Dorn im Auge und brachte ihn mit Bürgermeister und Stadtrath in arge Collision. Auf seinen Versuch, die schon geschehene Wahl in gehässiger Weise rückgängig zu machen, erfolgte ein umfangreiches, geharnischtes Promemoria der Stadthörde an die Nieber-Desferr. Regierung, worin Neutter's Anklage Punkt für Punkt widerlegt wird. „Neutter (heißt es u. a.) fände ohnedies in seinem doppelten Amt Beschäftigung genug; nachdem er aber beim gewöhnlichen Kirchendienst am allerwenigsten anzutreffen sei und öfter die ganze Woche hindurch kaum ein- bis zweimal den Chor frequentire, siehe es zu vermuten, daβ er auch beim Frauenbild eine gleiche Fahrlässigkeit bezeigen werde. Es scheine wirklich, daβ vergleichen Kapellmeister, wann sie einmal bei Hof engagirt seien, sich schon zu hoch schäben, derlei Privatdienste vorzuziehen. Neutter, mit seinen vielfältigen Verrichtungen und ergiebigen Einnommen gar wohl beschlagen, solle einem andern meritirten Manne auch einen geringen Gehalt um so eher überlassen, als

21 Wiener Diarium, 1766, Nr. 84. Anhang: Gelehrte Nachrichten, XXVI. Stück.
der Schwiegervater Schmidt's, R. Neubauer (richtiger Georg Neubauer, ehemaliger Meßner bei St. Stephan) der Domkirche große Wohlthaten erwiesen und die große Orgel, die über 10,000 fl. gefördert, aus eigenen Mitteln habe verfertigen lassen." Man juchte also zugleich einen Act der Danbarkeit auszuüben. Als Bescheid auf die Eingabe des aufgeregten Stadtraths erfolgte umgehend die Bestätigung der Ernennung Schmidt's von Seite der Regierung. (Nach Schmidt's Tode im Jahre 1756 erhielt aber Reutter diese Stellung dennoch.)


---


die Haydn, als unter Einem Dache mit ihr lebend, oft genug
wird Gelegenheit gehabt haben zu hören. Drei Jahre sang sie
unentgeltlich in der Oper und bei Höffsten, wurde dann als
Hoffängerin im Jahre 1728 mit einem Gehalt von 750 Fl.
und schließlich mit 3500 Fl. angestellt. Nebstdem wurden ihr
auch zur Tilgung ihrer Schulden 4000 Fl. zugestanden. Eine
Anzahl Gutachten des Hofkapellmeisters Für aus den Jahren
1728 bis 1734 theilt v. Köchel mit. Indem sie Für zur An-
staltung anempfiehlt, lobt er wiederholt ihre makellose treffliche,
drei Octaven umfassende Stimme, ihren Triller und namentlich
ihre Festigkeit in der Musik, sobald sie alles prima vista singe,
„welches ihr wenig Sängerinnen nachthun können — sie scheine
zur Musik geboren“. Obwohl als aktiv angeschafft, sang sie doch
schon im Jahre 1766 nicht mehr öffentlich, bezog nach dem Tode
ihres Mannes ein eigenes Haus in der Vorstadt Landstrasse und
starb in der wohlhabende Frau am 7. April 1782 im
74. Lebensjahre; hebt verschiedenartigen Legaten bestimmte sie auch
500 Fl. zur Ablegung von tauend Messen für ihr Seelen-
heil.

Reutter, der so häufig Gelegenheit hatte, beim Einstudie-
ren und Aufführen seiner für Höffste bestimmten dramatischen
Werke mit den Mitgliedern des kaiserlichen Hauses in Berüh-
zung zu kommen, wußte sich mit seinem Tacte in diesen hohen
Kreisen zu bewegen und war hier wohl gelitten. Am 21. April
1740 wurde er noch unter Kaiser Karl VI. (der auch bei Neut-
ter's Erstgeborenen Pathenstelle vertrat) in den österreichischen
Adelsstand erhoben, und zwar „in Berückichtigung der treuen
und langjährigen Dienste seines Vaters und seiner eigenen
vortrefflichen Eigenschaften, stattlichen Erfahrungen und bisher

24 In der langen Liste der Hossängerinnen bezogen nur Mar. Landini-
Conti (gest. 1722) und M. A. Lorenzini-Conti (anstreuten 1732) einen
höheren Gehalt (4000 Fl.). Vergl. v. Köchel: Die kai. Hof-Musikkapelle,
S. 75 sq.)
25 Theresia Hoschauer schloß die ältere Liste der Hossängerinnen ab.
Nach langer Pause finden wir im Jahre 1818 nur noch zwei Namen in die-
sfer Anwesenheit: Anna Franisch (bis 1843) und Theresia Grünbaum, Tochter des
Hof-Musikkapelle.
geleisteten guten Dienste und dadurch erworbenen Meriten". 26 —
Gegen Ende der 50er Jahre scheint Neutter durch Glück, Hasse, 
Zof. Scarlatti und Traceta aus seiner bevorzugten Stellung 
verdrängt worden zu sein. Als letztes Werk, das von Neutter 
bei Hufe aufgeführt wurde, ist genannt "il Sogno" von Meta-
stasio, componimento dramatico in 1 atto, von der Erzherzogin 
Marianne und zwei Hofdamen in den kaiserlichen Gemächern 
im Jahre 1758 gesungen und im folgenden Jahre wiederholt. 
Bei den im Jahre 1760 abgehaltenen Vermählungsfeierlichkeiten 
des Erzherzogs (nachmaligen Kaisers) Joseph wurde die Leitung 
der Hofmusikfeste mit Beteiligung Neutter's gradezu Glück über-
tragen.

Georg Edler von Neutter verschied am 12. März 1772 
im 63. Lebensjahre. Im Gegenhalt zu seinem Vater, dessen Be-
gräbnis nach testamentarischem Wunsche ohne jedes Gepränge 
mit den möglichst geringsten Unkosten stattfand, wurde der 
Leichnam des Sohnes mit allem erdentslichen Pomp unter Be-
gleitung von 35 Priestern verschieden Kanges in einer Gruft 
bei St. Stephan beigesetzt. Neutter's Porträt erjfiirt als 
Kupferstich (ohne Namensangabe des Künstlers), als Delgemälde 
(Museum der Gesellschaft der Musikkfreunde in Wien) und als 
Pastelltzeichnung (Musikzimmer der Sängerknaben des Stiftes 
Heiligkreuz bei Baden nächst Wien). Es zeigt einen schön 
geformten Köpf mit intelligenten, etwas strengen Gesichtszügen. 
In dem genannten Stifte, das Neutter testamentarisch bedachte, 
liegt auch sein erstgeborener Sohn Marianus (Klostername für 
Carolus) Neutter von Neitersfeld begraben, der im 
Jahre 1790 zum Abt dieses Zisterzienser-Stiftes gewählt wurde 
und in Wien im Heiligkreuzerhof an Altersschwäche und er-
blindet am 21. Okt. 1805 verschied. Marianus war im Kapell-
haus zu Wien am 11. Jan. 1734 geboren, stand also mit 
Haydn in saft gleichem Alter; jedenfalls lebten Beide im De-
zenniun 1740—50 als Spielkameraden in täglichem Verkehr.

26 Die Bestreibung des Wappens giebt Dr. Const. v. Wurzbach, Biogr. 
Lexicon des Kaisers, Oesterreich, 25. Theil, 1873, S. 367. Das Wappen 
ist auch auf des Sohnes Grabstein im Stifte Heiligkreuz bei Baden an-
gebracht.
Für sein Stift ließ Marianus u. a. die große Orgel vom Wiener Hof-Drechslerrbauer Ignaz Röber (gest. 17. Sept. 1813) errichten.

Reutter's Nachfolger als Domkapellmeister war Leopold Hofmann (zugleich Chordirecteur bei St. Peter, gest. 17. März 1793), selsbe, dem Mozart im Mai 1791 als Adjunct beigegeben wurde und dadurch die nächste Anwartschaft auf die Domkapellmeisterstelle gehabt hätte. 27


28 Clarinet blasen, die sanftere Behandlung der Trompeten (mit Dämpfern), als Gegenstück zum Principal blasen. Das Volk entbührte nur ungern die ihm lieb gewordenen Kärminstrumente; sie wurden daher im Jahre 1767 bei Abhaltung eines Te Deum für die glücklich überstandene Krankheit der Kaiserin zum erstenmal wieder, aber einstweilen nur „mit Erlaubnis des Hofes“ gestattet und weiterhin bei hohen Festen und Prozessionen mit jede maliger Bewilligung der weltlichen, in Verbindung mit der geistlichen Behörde.

29 Gegenwärtig betragen die Umflossen für den Dom-Chor jährlich bei 8000 fl.

30 Im Jahre 1784 wurde die Essential-Musik im Dome durchaus reguliert.

Der Stand der Domkapelle war zur Zeit Haydn’s (1740—50) außer dem Kapellmeister fast unverändert folgender: ein Subcantor, zugleich Violiniist (Adam Gegenbauer); ein erster Organist (Anton Rech); 11 Streichinstrumentisten (Accessisten und Privatsubstitute mit inbegriffen) mit Jahresgehalt von 250 bis 40 fl. Von Bläsern sind nur genannt: 1 Cornettist (Andr. Wittmann) und ein Zagottist (Jakob Payer); für Posaunen, Trompeten und Pauken wurden auch jezt noch die taf. Hoßtrumpeter und der Thurnermeister und seine Gesellen beigezogen. Im Ganzen war der Donchor, 9 Vocalisten und 3 Extrar-Vocalisten mit inbegriffen, 31 Personen statt; mehrere Musiker dienten gleichzeitig bei der Gnadenbild-Kapelle. Organist Rech (der Name ist im verschlossenen Jahrhundert häufig vertreten), früher Violiniist (gest. 1759), war der Nachfolger des

waren die Musiker von St. Stephan unter den Ersten, welche dem Vereine beitraten.


Eine Reuntni3nahme von der Wahl der Compositionen für den musikalischen Gottesdienst bei St. Stephan während Haydn's

Musikaufführungen im Dome.


1718 componierte Werk, in dem die volle Kunst des Contrapunkts meisterhaft entfaltet ist, wurde im Zeitraum der Jahre 1719—52, namentlich auch in den Jahren 1741 und 1742, im Ganzen elfmal im Dome ausgeführt. Auch kleinere Compositio-
nen von Für, mit und ohne Begleitung, wahre Meister des
strengen Stils, kamen hier in den 40er Jahren zur Aufführung
und wurden zum Theil jährlich wiederholt. Darüber se-
ter seine eigenen Werke beim gottesdienstlichen Gebrauch nicht vergaß,
ist selbstverständlich. Von Antonio Caldara 36 sind zu gleicher
Zeit genannt: Missa cardinalis (für das Stift Heiligenkreuz
componirt), 2 Motetten, Confitetor und Misereure und ein
Offertorium „Ascendit Deus“. Obwohl diese spätern Werke
Caldara's mehr auf äußern Glanz berechnet sind, waren sie doch
seinen Ämtern Salimbenti, der in der Hofkapelle von 1733—39
angestellt war, zu altväterisch und zu wenig brillant, wechsel
er Wien verließ. Francesco Tuma's 37 kunstvollgearbeitete

36 Bei Caldara's Bewerbung um die Kapellmeisterstelle sagt das Gut-
achtens des Für, da er selbst (Für) nur wenig, der Kaiser (Karl VI.)
aber vollständige Wissenshaft über diesen Virtuosen habe, die Entscheidung
Er. Majestät überlässe. Caldara wurde demgemäß am 1. Jan. 1716 als
Vice-Kapellmeister angesetzt (vergl. v. König's Für, S. 379, Nr. 1715). Es
muß ausfallen, daß er trodten schon bei dem Tausch seiner Tochter, 9. Mai
1712, im Protokoll der Dompropste als Magister Capellae Augustissimi
Imperatoris erscheint, allenfalls ein Ehrentitel, den er führte. (Unter den
Tauspachen dieser Tochter ist auch der damals in Wien anwesende Componist
Baron Emanuel d'Alorga genannt.) Caldara's Gehalt, anfangs 1600 Fl.,
stieg sannt Adjuta bis auf 3000 Fl., eine Summe, die selbst Für, der erste
Hofkapellmeister, nicht bezog. Ueberdies erhiebt Caldara als Abfindungssumme
für eine Pension der eventuellen Witwe 12000 Fl., und später die „neth-
dürstige“ Witwe, eine geb. Petroni, trodten noch 500 Fl. Pension. Antonio
große Anzahl seiner Werke, zum Theil in seiner Handschrift, befinden sich auf

37 Francesco Tuna, der auch die Gambe meisterhaft spielte, wurde im
Jahr 1741 von der verwitw. Kaiserin Elisabeth zu ihrem Kapellmeister
ernennt. Hess und Abel zeichneten ihn aus und die Kaiserin Maria Theresia
gab ihm glänzende Beweise ihrer Berthshätigung. Mit einer Pension bedacht,
zog er sich im Jahre 1758 ins Kloster Geras zurück, starb aber in Wien im
Ambros bezeichnet namentlich als wahrsch. groß Tuma's Messen in D-moll und

Wir haben gesehen, wie sehr die Musikapelle bei St. Stephan im Decennium 1740—50 in Anspruch genommen war. Äußerlich den gewöhnlichen musikalischen Hochämtern an Sonntagen und Feiertagen gab es aber noch besondere Feste aller Art, wobei virtuose Vocal- und Instrumentalmusik, Te Deum's mit zwei- und dreisaitigen Chören von Trompeten und Pauken die Feier erhöhten. Zahlreiche religiöse Bruderschaften durchzogen in Prozession die Kirche und ihre nächste Umgebung; die verschiedenen Nationalität-


täten und Facultäten der Universität, die Ungarn, Sachsen, die
Mediciner und Juristen verherrlichten ihre Schutzpatrone mit
Hochamt und solennen Musikaufführungen; die Erinnerung an
den Entschluß von der Türkenbelagerung und ähnliche für die
Stadt hochwichtige Begebenheiten wurden noch mit allem äußern
Glanz gefeiert. Ebenso die miterlebten patriotischen Siege:
Rückeroberung der Hauptstadt Linz (1742), Sieg im Oßab (1744);
außerdem auch freudige Familienacte des kaiserlichen Hauses:
Geburt des Thronfolgers und des zweiten Prinzen (1741 und
1745), die Krönungen in Pressburg und in Frankfurt (ebensfalls
1741 und 1745). An hohen Festtagen erschien der kaiserliche
Hof (die Kaiserin häufig in einer Sänfte getragen) mit glänzen-
dem Hofstaat und im Gefolge der Ritter des goldenen Vlieges,
der Staats-Bürdenträger, Kammerherren und Treuherren, ge-
heinen Nächte, des Rector magnificus, der Decane der vier
Universitäts-Facultäten, des Bürgermeisters und Magistrats.

Von besonderem Interesse war die Feier in der Charwoche.
Statt der in früherer Zeit am Palmsonntag abgehaltenen Pro-
cession mit dem Palmenkel nach dem Palmbüchel im nordöst-
lichen Theile des Friedhofs, wo eine umständliche Ceremonie
stattfand, wurde solche nun im Dôme selbst abgehalten. Der
Erzbischof und die ganze Geistlichkeit trugen beim Umgange
Palmzweige, und die Knaben, der Chor und ein Theil der
Priester sangen wechselweise jene Stellen aus der heiligen
Schrift, welche den Einzug Christi in Jerusalem schildern. Die
Knaben, den Wortlaut der Bibel folgend, breiteten dabei ihre
Kirchenkleider auf der Erde aus und bedeckten den Weg mit
Palmzweigen; auch die Lamentationen wurden teilweise von
ihnen gesungen. — Am Charfreitage, an dem noch wenige Jahre
vorher das alterthümliche Passionsspiel auf der dazu errichteten
Bühne im mittleren Schiff der Kirche, nahe der Kanzel, abgehal-
ten worden war, beschränkte sich die Ceremonie jetzt auf eine
Procession, bei der unter ernstten Kirchengesängen und unter
Begleitung der in den Evangelien erwähnten, mit Laternen ver-
sehenen Trauerweiber der Leichnam Christi in das, in der Mitte
des Domes ausgestellte heilige Grab getragen wurde, und am
folgenden Tage wurde dann das Auferstehungsfeft mit der ver-
stärkten Musikt der vereinigten Kapellen und doppelschöriogen Pau-
ten und Trompeten begangen.


wurde das Fest der h. Cäcilie jährlich von den Musikern des Seminars begangen und ebenso bei den P. P. Piarum Schol- larum mit einem Hochamte gefeiert.)


Die Procesionen zogen von St. Stephan aus zum Theil auch an bestimmte Plätze: auf die hohe Brücke (Wipplingerstraße), wo am Neumarktstage Abends bei einer ausgerichteten Ehren-Statue, bei brillanter Beleuchtung und in Gegenwart des Adels und einer großen Volksmenge nach der Predigt ein Oratorium von Reutter aufgeführt wurde; nach der Johannes-Statue am ehemaligen Scharzel vor dem rothen Thurm-Thor, wo im be- nachbarten Donaukanal auf glänzend beleuchteten Schiffen (gleich ähnlichen Aufführungen auf der Moldau in Prag) eine stark be- setzte Musik die Feierlichkeit begleitete. Die musikalischen Vita- neien bei den Säulen am Hof und Graben (zwei Plätze Wiens) wurden erst im Jahre 1756 abgestellt und flossen die Musik- beiträge in die Armenkasse.

Im Vergleich zur Dom-Musikkapelle war die kaiserliche Hof- kapelle durch hervorragendere Mitglieder und reichere Besetzung die bei weitem bedeutendere. Da beide häufig in nähere Be- rührung kamen und also auch Haydn, während er selbst mitwirkte, hier die besten Sänger hörte, ist diese Doppelsstellung des Knaben wohl zu beachten, und es ist daher nöthig, wenig-
stens summarisch einen Einblick in den damaligen Stand dieses vornehmern Instituts zu gewinnen. 40


41 Die Castraten der Hofkapelle hatten sich schon unter Kaiser Leopold I. und noch früher besonderer Anzeigung von Seite des Hofs zu erfreuen


An die Zeit in Hainburg erinnerte den Knaben das so genannte Primärläutchen, mit dem bei bewölktem Gewitter die übrigen Kirchen zum Wetterläuten, und die Stadtbewohner überhaupt zum Gebet ermahnt wurden. Auch der majestätische Klang der großen Josephinischen Domglocke mußte die Gebanten nach Hainburg locken; war sie doch aus dem Erz der von den Turfen eroberten Kanonen verfertigt — jener Horden, die auf ihrem Rabenunge gegen Wien in Hainburg so fürchterlich gehauft hatten. Bei besonders Gelegenheiten, z B. am Chrosttag beim Feste der Auferstehung, oder wenn nach vollzogener Neuwahl die Universität und der Stadtrath zum Dank-
Die vier Orgeln im Dom.


Zu den im Jahre 1548 von Schmelzly bejungenen „zwei Orgeln groß und klein“ waren seitdem zwei neue hinzugekommen. Da war vor Allem über dem Haupteingange beim Riesen thore die kaum erst vollendete größte Orgel, die aber schon damals nur selten, bei Ankunft und Weggang des kaiserlichen Hofes und jährlich am Todesstage ihres Stifters benutzt wurde. 1

Die noch heutzutage beim täglichen Gottesdienst benutzte Orgel, gegenüber dem im Jahre 1647 errichteten kaif. Domtorium, war im Jahre 1701 von dem kaif. Hoforgelsbauer Ferdinand Römer (gest. 1723) erbaut. Der Hauptaltar näher gerückt, ersetzte sie eine dritte, die von Schmelzly erwähnte „große“ Orgel, die sich beim südlichen Eingange der Kirche auf dem Chor über

---


Als einen Hauptzweckpunt des Friedhöses bot sich unserm Sängerknaben der früher erwähnte, an das Bahrausleihamt angebaute kleine Laden des Buchhändlers Binz. Der Eigentümer verkaufte nach damaliger Sitte auch Musikalien, denn Handlungen, die sich anschließend mit solchen befassten, kamen in Wien erst später in Gebrauch. 4 Die Auswahl mochte


4 Ausführlicheres darüber später in der Chronik.
wohl bescheiden genug sein; von theoretischen Werken etwa der
jur'sche Gradus ad Parnassum, damals das Buch der Bücher
für Musiker, die bis dahin bekannten Werke von Mattheson,
namentlich dessen vollkommener Kapellmeister; von praktischen
Werken die früher erschienenen und sauber gestochenen Clavier-
stücke von Georg und Gottlieb Mussati und eben jetzt (1742)
die in Nürnberg veröffentlichte erste Sonatensammlung von
C. P. Emanuel Bach. Vorzugsweise aber konnten hier nur
Musikalien in Abschrift zu finden gewesen sein, wie solche noch
Jahrzehnte später im Verkehr gebräuchlich waren. Derelbe
Binz kündigte in den 90er Jahren in der Wiener Zeitung die
„neuesten Werke des berühmten Meisters Haydn“ an, wie solche
„mit größtem Beifall bei dessen Besuch in London aufgeführt
würden“ — von demselben Haydn, der im Augenblick als
simpler Schulfname die in den Fenstern dieses kleinen Paradieses
ausgelegten kleinen Schäge mit sehnswürdigem Blicke musterte. — 5

Wir wenden uns dem Unterricht im Kapellhaus zu. Für
den Knaben Haydn war dieses Haus in seinem Sinne allerdings,
wie Fröhlich sagt 6, „eine hohe Schule der Musik“, und wenn
es auch nicht, wie zügiglich versichert wird, „die größten Lehrer
ihrer Zeit“ waren, die ihn im Gesang und Instrumentenspiel
unterrichteten und ihm namentlich in der Tongebung die
nötige Anleitung fehlte: so gestand Haydn doch selbst (Beil. II),
dass er dort „nebst dem Studiren die Singkunst, das Clavier
und die Violine von sehr guten Meistern erlernte“, wobei er
namentlich noch hervorhob, dass er „jowohl bei St. Stephan als
bei Hof mit großem Beifall“ gesungen habe. Unter dem „Studiren“
ist der nach damaliger Art nothdürftige Unterricht in
Latein, Religion, Rechnen und Schreiben zu verstehen. Einen
regelmäßigen systematischen Unterricht hat Haydn nie empfangen;
er war sich, gleich seinem Bruder Michael, hierin selbst über-
lassen und blieb zumeist sein eigener Lehrmeister. Nochlieg 7 lässt

5 J. G. Binz, den Sohn, werden wir im Jahre 1809 als Schächmeister
des Haydn'schen Nachlasses jungiren sehen.
7 Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.
Haydn hierüber beiläufig sagen: „Eigenwillische Lehrer habe ich nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen — erst im Singen und Instrumentenspiel, hernach auch in der Composition. In dieser habe ich Andere mehr gehört als studirt: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel! o wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu Ruhe zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends blos nachmachte! So ist nach und nach, was ich wusste und konnte, gewachsen.“

Wie viel Haydn auf diese praktischen Ueübungen hielt, haben wir schon früher gesehen; er empfahl sie jedem Tonieher; hatte er doch hierin bereits eine tüchtige Vorbschule durchgemacht. „Ich war auf keinem Instrument ein Herrenmeister“, sagte er zu Griesinger (S. 119), „aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller; ich war kein schlechtester Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen.“ Auf das Studium des Gesanges, worin er ja bei Porpora die beste Schule durchmachte, legte Haydn besonders großen Wert und tadelte es stets, daß so viele Tonsmeister componirten, die nicht singen gelernt hatten, „das Singen sei beinahe unter die verlorenen Künste zu rechnen und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren“. 8

Von seinen Lehrern sprach Haydn immer mit dankerfüllter Verehrung und, was Neutter betritt, mit äußerster Beleidigung und nachsichtsvoller Achtung, so daß die fragenden nähere Umstände errathen mußten und dabei, in selbst nachweisbaren Thatsachen, meistens fehlgingen. Als Haydn's Meister im Gesang werden Gegenbauer und Finscherbusch genannt; Ersterer dürfte ihn wohl auch auf der Violine unterrichtet haben. Beide Männer werden von Dies und Carpani gar nicht, von Griesinger (S. 9) im Vorübergehen doch wenigstens dem Namen nach erwähnt.

Der schon früher genannte (Zeh.) Adam Gegenbauer 9,

9 Nich zu verwechselfn mit dem zu Kirchberg im Jahre 1764 geborenen


---

Franz Xaver Gegenbauer, der 1771 als Sängerskabe in die Cantorei von St. Stephan aufgenommen wurde.

10 J. Bindel starb als Œgens-Chori der Pfarrkirche St. Leopold in der Leopoldstadt am 12. Okt. 1745, alt 58 Jahre.

Wie wir früher schon erfuhrten, wurde im Kapellhaus kein Unterricht in der Compositionslehre ertheilt. Griesinger jagt (S. 10), daß sich Haydn erinnerte, in der theoretischen Musik nur zwei Lectionen von dem „braven“ Reutter erhalten zu haben. Dies (S. 22) geht der Frage vorichtig aus dem Beige, muß aber doch die vernachlässigten Studien eingestehn und läßt Reutter dabei so glimpflich wie möglich durchschlüpfen. „Sobald Joseph (jagt Dies) in seinem neu angetretenen Stande jo viel Unterricht empfangen hatte, als nöthig war, die Pflichten eines Chorknaben zu erfüllen, erfolgte im Unterricht ein großer Stillstand, woran vielleicht die zu sehr überhäuftes Geschäfte des Kapellmeisters Schuld waren.“ Beide Gewährsmänner aber, Dies und Griesinger, stimmen darin überein, daß es den Knaben gar bald mächtig antrieb, selbst zu schaffen. Auf jedem Blatt Papier, deßen er habhaft werden konnte, wurden mühjam fünfstündige Rege gezogen und Rotenköpfe neben- und übereinander aufgestapelt, denn Haydn glaubte damals, „es sei schon recht, wenn nur das Papier hübsch voll sei“. So ertrappe ihn Reutter einmal auch bei einem, sich mit zwölf und mehr Stimmen brüstenden Salve regina, lachte herzlich über die Figuren, die keine Nabe und kein Instrument hätte ausführen können, wie auch über die Einfall des Knaben, so viele Stimmen be
wältigen zu wollen, ehe er noch im Stande sei, auch nur mit Zweien fertig werden zu können. „O du dummes Büßerl“ (schalt er ihn aus), „sind dir denn zwei Stimmen nicht genug?“ Statt ihm aber diese zwei Stimmen führen zu lehren, gab er ihm den mühelosen Rat, die Besperrn und Motetten, die in der Kirche aufgeführt wurden, zu variiren, welche Arbeiten dann der vielseitigste Mann gelegentlich mag durchgeführt haben. „Das Talent lag freilich in mir“ (jagte Haydn): „dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts.“

Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß die Entstehung von Haydn’s erster Weise, F-dur, obwohl sogar, genauer bezeichnet, das Jahr 1742 angegeben wird, schon in diese Zeit fallen sollte; vielmehr wird dieselbe naturnämiger in die 50er Jahre zu setzen sein.


Die Masse Musik, die Haydn beim täglichen Kirchendienste

Im Verlaufe eines Decenniums in sich aufnahm, konnte nicht spurlos an einem obendrein so empfänglichen Gemütüe vorübergehen. Seine Domäne wurde allerdings vorzugsweise Symphonie und Quartett, in den er seinen eigenen Weg ging, wogegen er in der grössten erften Hälste seiner Gesangswerke und selbst in seinen späteren besten Kirchenwerken sich nie ganz frei zu machen wusste von traditionellen Ueberlieferungen und nothgedrungenen Concessionen an den herrschenden Geschmack. Nichtsdestoweniger haben die meisten dieser Werke, einen Theil der kleineren so gut wie verschollenen ersten Kirchenstücke ausgenommen, ihre Lebenskraft bis auf den heutigen Tag bewahrt und verdanken diese besonders ihrer klaren, abgerundeten Anlage, der sangbaren und wirtungsvollen Behandlung der Singstimmen und dem ungesuchten, frischen und kernigen Zuge, der sie durchströmt. Bemerkenswürthig sind besonders so manche Chornummern, in denen der Einfluss der ernsten, gediegenen Werke eines Palotta, Tuna, Jux und Caldara (aus seiner früheren Zeit) unverfennbar hervortritt, nur daß sie der Meister gleichsam verjüngt wiederzugeben wußte.

Den Einladungen zu bürgerlichen Feihtlichkeiten, wobei die Sängerknaben passende Gesänge vortrugen, von den Festgebern bewürthet wurden und mitunter sogar Tafeldienste versahen, kamen die im Kapellhaus knapp gehaltenen Schüler mit Lebenskraft entgegen. Auch Haydn, nachdem er einmal die Vortheile dieser Ausflüge kennen gelernt hatte, gewann eine erstaunliche Buneigung zu ihnen und verdoppelte seinen Fleiß, als geschickter Sänger möglichst bekannt zu werden. Denn mit dem Wachthum seiner kleinen Figur hielt auch sein Hunger gleichen Schritt, und um diesen zu stillen, stopfte er sich (wie er noch als Greis den Gebrüdern Prinster, seinen braven Baldhornisten, gestand) gar oft beim Aufwarten die Taschen voll Rudeln und ähnlichen Ledeberissen.

An Fleiß und Strebsamkeit von Haus aus gewöhnt, kam unserm Sängerknaben kein Opfer zu schwer an, wenn es galt in seinen Musikstudien Fortschritte zu machen. Obwohl bei Schelmstücken nicht der Lesste, verließ er doch seine Kameraden, die sich auf den Friedhof herumturnmeln, um seine Aufgabe zu vollenden; aber er fchließlich sich in den Dom, sobald er die Orgel vernahm, deren Behandlung er nach Jahren, wie es


13 Bächen — Provinciaismus für Bäcker; Kipfel — ein Mundgebäck.

Die in die 40er Jahre fallende Neugestaltung des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn bei Wien gab Veranlassung zu einer ergötzlichen Begebenheit in Haydn's Sängerzeit, denn es wurde ihm hier von Seite seiner Kaiserin eine Auszeichnung zu


einen blonden Dicktopf als den eigentlichen Rädelfsführer. „Das ist der Seppert“! rief der Kapellmeister, dem Buben mit dem Finger dreheind. „Nun, so laß Er ihm einen recenten Schilling anmessen"“; befahl die Kaiserin, und Neutter sorgte dafür, daß diese allernübigste Auszeichnung gewissenhaft befolgt wurde.

Nichtsdestoweniger war Neutter mit Seppert's Leistungen im Singen so zufrieden, daß er dem Vater, der sich bei ihm nach der Aufführung seines Sohnes erfundigte, geradezu erklärte: wenn er auch zwölf Söhne hätte, wollte er doch für Alle sorgen. Dieser Ausspruch und wohl auch die Anregung theilnehmender Freunde mögen den Vater bestimmt haben, auch seinen zweitältesten Sohn, Johann Michael, für den Musikerstand zu bestimmen. Angenommen, daß er ebenfalls nach üblichem Brauch das achte Lebensjahr erreicht haben mußte, wird es etwa im Herbst 1745 gewesen sein, daß Joseph die Freude erlebte, seinen Bruder Michael, den er überhaupt noch gar nicht persönlich kannte, als Sängerknabe im Kapellhaus aufgenommen zu sehen. Er hatte nun Jemand, mit dem er von der Heimath, von Vater und Mutter reden konnte, und, was ihm besondere Genugthuung gewährte, der Bruder wurde ihm bald in einzelnen Lehrgegenständen zur Nachhilfe anvertraut.Ohne die nöthigen Bordentnisse konnte Michael ins Kapellhaus nicht eingetreten sein, doch fehlen darüber positive Anhaltspunkte. Nicht einmal die mit der Wärme von Michael's Verehrern geschriebene Broschüre 15, welcher nachfolgend zum Theil das Nötigste entnommen ist, gibt genügenden Auffluss. Das Einzige und nicht unwahrsccheinliche, was sich über Michael's musikalische Vorbereitung vermuthen läßt, wurde S. 24, in der Anmerkung No. 6, mitgetheilt.

Michael mußte Neutter um so willkommner gewesen sein,

als er eine wohlspringende, drei Octaven (von f bis zum drei- 
gestrichenen f) umfassende Sopranstimme besaß und der ältere 
Bruder ohnedies sich den Jahren näherte, in denen er der Zeit 
durch mutiren seinen Tribut zahlte. Auch Michael 
hatte Neutter's heftiges Temperament oft zu fühlen und er 
erinnerte sich der empfangenen Zügigungen noch sehr wohl, als 
er zu Ende der 90er Jahre Wien besuchte. Scherzend sagte er 
zu den ihm begleitenden Freunden, indem er im Vorübergehen 
auf das Kapellhaus deutete: „In den lieben Haus habe ich 
manches Jahr hindurch wöchentlich einen Schilling bekommen.“

Den Salzburger Nachrichten zufolge (die dabei aber wohl der 
Zeit etwas vorausseilen) suchte sich Michael frühzeitig eine weit 
vielseitigere Bildung anzueignen, als sein älterer Bruder; er 
wurde der lateinischen und italienischen Sprache vollkommen 
ine, war in der klassischen und vaterländischen Literatur zu 
Hause, studierte eifrig Geschichte und las mit Vorliebe Reise- 
beschreibungen. Einen gewissen Hang zur Bequemlichkeit, von 
dem noch Mozart zu erzählen wußte, erzeugte er später durch 
verdoppelten Fleiß. Composition betrieb er schon im Kapell-
haus eifrig, obwohl auch er darin sich selbst überlassen war. 
Aber auch anregend auf die Mitschüler wußte Michael zu wir-
ken, indem er, nach Originalität trachtend, unter ihnen ein 
eigenes Kunstgericht einsetzte, durch welches jedes Plagiat ent-
tdeckt und verdammt werden sollte. Auf der Orgel konnte er 
bald den Organisten bei St. Stephan substituiren, wofür er 
allemaal einen Groschen Entgeld erhielt, bald aber, im Gefühl 
seiner zunehmenden Fähigkeit, voll Stolz erklärte, fortan sich 
nur für sieben Kreuzer dieser Müheunterschie 
bar 
werden. 

Als ausübender Sängerknabe wird Michael ausdrücklich erwähnt beim Leopoldsfest, das, wie alljährlich, auch im Jahre 
1748 in dem an der Donau, nahe bei Wien gelegenen regulir-
ten Chorberrnstitst Klosterneuburg gefeiert wurde und wohin 
sich, ihrer Gewohnheit gemäß, die Kaiserin von Schönbrunn 
aus Donnerstag den 14. November hinlegte, begleitet von ih-
rem hohen Gemahl Franz I., Herzog Karl und Prinzessin Char-
lotte von Lothringen und dem benötigten Hofstaate. Sie hörte 
zu diesem Tage die Vor-Vesper, nahm im landesfürstlichen 
Stiftsgebäude das Abendessen und übernachtete dasselbst in den
prachtvoll hergerichteten Kaiserzimmern. Am fünften, dem eigentlichen Fefttage des Schutzpatrons von Nieder-Dtistereich, verrichtete Maria Theresia ihre Andacht beim Grabe des heil. Leopold, wohnte dem feierlichen Hochamte bei, speiste Mittags im Stiftsgebäude an öffentlicher Tafel unter einem Baldachin unter Aufwartung des Prälaten und aller Stiftsgeistlichen und des hohen Adels, bejuchte Nachmittags die Schatulkammer, die Kunst- und Naturalien-Sammlungen, die reiche Bibliothek und Bildergalerie und fuhr nach beigewohnter Besper wieder nach Schönbrunn zurück. Die Kirchenmusik wurde bei dieser Gelegenheit durch die kaiserliche Hofkapelle unter Reutter's Di-
rection besorgt, und die Kaiserin, die gleich ihren Vorfahren selb
muskalisch gebildet war und namentlich im Gesange so
Borzügliches leistete, daß sie einst den berühmten Sänger Sene-
jno durch ihren sehewollen Vortrag zu Thränen gerührt hatte,
widmete der musikalischen Aufführung diesmal besondere Auf-
merksamkeit. Namentlich fesselte sie das schön ausgerührte Solo
eines Sängerknaben um so mehr, als es ihr in letzter Zeit nicht
unbemerkt geblieben war, daß es mit der von ihr oft gerühm-
ten Stimme des bisherigen Solisten, unser Joseph, bereits ab-
wärts ging, denn er begann zu mutieren und zwar so auffallend,
daß Reutter von der Kaiserin den scherzhaften Vorwurf hören
mußte, der Gesang des jungen Haydn sei eher ein Drähen zu
nehmen. Reutter hatte den Wink verstanden und ließ die So-
listenstelle durch den jüngern Bruder Michael einnehmen, der
un ein Salve Regina mit solchem Zauber sang, daß er vor
den beiden Majestäten erscheinen mußte, die ihn belobten, sich nach
seiner Gerunst erfundigten und ihm vierundzwanzig Ducaten
einhandigen ließen. Von Reutter befragt, was er mit so vielem
Geldbe anfangen wolle, antwortete der Knabe ohne langes Be-
innen: „Unserm Bater, dem vor kurzem ein Thier gefallen,
will ich die Hälfte schilden; die andere Hälfte aber bitte ich Sie,
mir aufzubewahren, bis sich auch meine Stimme bricht.“ Reutter
nahm das Geld, vergaß aber, es je wieder zurückzugeben. 16

(E. 6) dagegen nur, daß Michael aus den Händen des faifer. Baeres 24 Du-
caten erhielt, mit der Aufforderung, sich jeglich eine Gnade auszubitten,
Joseph sah sich also durch seinen jüngeren Bruder zurückgejagt. Die Besorgniss, daß ihm seine Stimme, die bereits wie auf einer Karte in Doppeltönen hin und her wankte, bald gänzlich den Dienst versagen werde, mußte ihn mit Angst und Trauer erfüllen. Zu dieser Trübsal soll ihm von Reutter bedeutet worden sein, daß es ja ein Mittel gäbe, seine Stimme nicht nur wieder herzustellen, sondern ihnen Werth an Umfang, Biegfamkeit und Wohllaut sogar zu erhöhen. Reutter durfte ja nur auf die Gosskapelle hinwiesen, die im Augenblicke noch nahezu ein Dutzend Castraten (Sopranisten und Contraltisten) zählte. Möchte nun der Vater durch Joseph selbst oder durch Reutter darüber verständigt und um seine Ansicht und etwaige Einwilligung befragt worden sein, oder kam ihm von anderer Seite die Sache als eine etwa schon geschehene zu Gehör — genug: er machte sich sehungrig auf den Weg nach Wien und betrat das Zimmer des Sohnes, in größter Besorgniss, etwa schon zu spät zu kommen, mit der naive Frage herauspolternd: "Sepperl! thut dir was weh? Kannst du noch gehen?" Hocherfreut, noch zu rechter Zeit das Messer von ihm abgewendet zu haben, protestirte er gegen jedes weitere Anflügen dieser Art, worin ihm auch ein zufällig anwesender Castrat vollkommen beistimmte. Ohne diese kräftige Einprache des Vaters wären wir demnach nahe daran gewesen, die zweifelhafte Bereicherung um einen weiteren primo uomo oder Musico (wie ihn die italienische Umgangsprache in zarter Weise bezeichnet) mit dem Verluste eines Begründers unserer neueren Instrumentalmusik theuer genug erkaufen zu haben. 17 —

worauf Michael bloß um die Erlebniss bat, die Hälfte seines armen, guten Vater schaffen zu dürfen.


Die mächtigen Klänge der großen Domglocke, die den Morgen am 22. Oktober begrüßten, ernannten alle zum Feste bekannten Orden geistliche und Pfarrer, sich in der erzbischöflichen Residenz einzufinden, wohin sich auch die höheren geistlichen Würbenträger und der Stadt-Magistrat begaben. Die hier Verjammelten zogen hierauf um 9 Uhr in Processtion unter dem

Haydn, wie ebenfalls behauptet wird, bei guter Laune einen Scherz erlaubt habe, ist unendbar. Was Plebel betrifft, vergesse man nicht, dass er längere Zeit mit Haydn unter einem Dache wohnte und in der Wärme des täglichen Umganges Manches aus des Meisters Mund vernahm, was diesem eben nur in unabhänfiger Weise Ang' gegen Auge entschlüpfte.


19 Die ausführliche Beschreibung giebt das Wiener Diarium 1749, Nr. 86 und 87.

Haydn's Tage im Kapellhaus waren gezählt. Die abspreehende Auseinandersetzung seiner Kaiserin hatte ihm gewissermaßen den Gnadenstoß gegeben. Er stand nun im achtzehnten Lebensjahre; mit seiner gebrochenen Stimme war er ganz unfähig, als Chorführer weiter zu dienen; ihn etwa als Violinspieler zu verwenden, scheint Niemandem, auch Reutter nicht, eingefallen zu sein. Jedenfalls konnte dieser sein Gewissen damit beschwichtigen, daß er ja, trotz der dem Vater gegebenen Verpflichtungen, seiner Instrucion nach eigentlich nicht verpflichtet war, zu Haydn's weiterem Fortkommen behufslich zu sein. Der arme Mensch wurde ihm nachgerade lästig und er wartete nur eine passende Gelegenheit ab, seiner ohne Umwege los zu werden. Diese Gelegenheit bot sich unerwartet schnell und Haydn selbst

20 Auch diese Anekdote wird mehrfach bestritten. Griesinger erwähnt derselben gar nicht und widerspricht (ohne sich zu nennen) Le Breton in der Allg. Mus. Fig. (1811, Nr. 8), dagegen behauptet, Reunoum habe die Anekdote von Haydn selbst erzählen hören. Dies ebenfalls erzählt sie ausführlich S. 28.
5.

**Chronik.**

Wien in den Jahren 1740 bis 1766. 1


---

kalischen Zustände Wiens betriﬀt, in einem allgemeinen Ueberblick zu vergegenwärtigen. Wenn diese nun auch in der nächsten Zeit auf Haydn keinen geradezu wesentlichen Einfluß ausübten, gewinnen wir doch durch deren Kenntnissnahme für unsere Hauptﬁgur den so notwendigen Hintergrund, der uns die Zeit, aus der Haydn hervorging, die Factoren, die er zu seiner künstlerischen Entwicklung vorstand, und den gegenseitigen späteren Gewinn besser verstehen lehren wird.

Die mittleren Jahre des vorigen Jahrhunderts boten, die Musik im Wechselbild Wiens betreffend, nur noch die schwachen Ausläufer einer Periode, wie sie unter den früheren Herrschern Oesterreichs, Leopold I., Joseph I. und Karl VI. nicht glänzend gedacht werden kann. Die ernstere Zeit erheischte nun energische Einschränkungen; die überaus kostspieligen italienischen Opernvorstellungen in der Favorite ² und im ehemaligen Opernhaus (später Redoutenjaal) erreichten eben ihr Ende; die kaiserliche Hofkapelle, vorher so blühend, sank tiefer und tiefer; die Festen-Oratorien in der Hofburgkapelle waren eingegangen und ebenso die früher auf dem inneren Burgplatz veranstalteten Serenaden mit mythologischen Aufzügen. Doch stand sich mancher Erjäh: ein neues Theater; jedermann zugängliche Concerte in Form von Akademi en; gesteigerte Musikliebe des hohen Adels; die Musikkapelle eines kunsthunigen Prinzen; Beziehung von Männern wie Hasse, Zemelli, Traetta, Gius. Scarlatti, Gasmann, Porpora und Gluck.

Von wesentlichem Einfluß aber war die, das Kaiserhaus noch immer bejeggende Vorliebe für die Tontonf. Dies geistige Erbtheil ihrer Vorfahren trug Maria Theresia auch auf ihre Kinder über, bei deren Erziehung für eine musikalische Ausbildung namentlich vorgejorgt war. Wagenjeil, Jos. Steffan und der Hoorganist Benzel Birt (Pürch) unterrichteten am Hofe in Clavier, Mancini aus Bologna (gest. 1804) in Gesang. Unter seinen acht kaiserlichen Schülerinnen zeichneten sich Erzherzogin Maria Amalia (später Herzogin von Parma) und Maria Elisabeth durch Stimme und Geschick am meisten.

2 Kaj. (neue) Favorite, ehemal. Lustschloß, jetzige Theresianische Ritterakademie auf der Wieden, Vorstadt Wiens. (Die alte Favorite war im Aubgarten in der Leopoldstadt.)


Böh., Haydn. I.
Runtius, der Botschafter und des hohen Adels öffentlich in der Ritterstube in der Burg oder in den beiden Lüftichlössern, so durfte auch eine „virtuose“ Tafelmusik (vocal und instrumental) nicht fehlen, wobei sich die Mitglieder der Hofkapelle und der Oper oder zufällig in Wien anwesende fremde Künstler hören ließen. Bis in die Mitte der 60er Jahre sind u. a. genannt: die Violin-Virtuosen Ferrari, Ditters*, Lolli und der zwölfläufige Lamotte; der Flötist Bessaz; die Sängerin Piftaia, die k. Hof- und Kammerhängerin Frau Anna d’Ambreville (Perroni); die Sänger Galieni, Tibaldi und Fabris.


Im Jahre 1741 wurde das auf der Nordseite der kaiserlichen Burg gegen den Michaelerplatz hin gelegene Hofballhaus 8


8 Ballhaus im damaligen Sinn. Es wurde dagegen nach französischer Sitte zur Leibesübungen Ball geöffnet. Das Bal des (Jeu de paume) wurde

Die deutschen Vorstellungen übergend, die uns anderwärts beschäftigen werden, heben wir zunächst das franzöische


Das Theater nächst der Burg. — Französisches Schauspiel.


11 Siehe darüber A. Schmidt's „Christoph Willibald Ritter v. Gluck“. Wien 1854, 3. 76 fg.
des Hofes wieder eingeführt und währten bis zur Fasenzeit 1772.


13 Das Verzeichniss der in den Jahren 1740 bis 1766 in Wien bei Hof und im Theater gegebenen Opern bringt Beilage III.

Vittoria Tezi (in Florenz geboren) wurde zu den ersten Sängerinnen und Schauspielerinnen ihrer Zeit gezählt; auch ihrer Schönheit wegen war sie berühmt, und die Art, wie sie die übrigen ehrlich gemeinten Bewerbungen eines Grafen nach ihrem Dafürhalten in seinem Interesse zu nichte machte, war ebenso romantisch wie auch resolut. Als sie Burney im Jahre 1772 in Wien kennen lernte, war sie bereits eine fünfjährige Matrone. Von den Schwägern Gabrieli war Caterina (1730 zu Rom geboren) die berühmtere; schon frühzeitig erlangte sie einen großen Ruf. In Wien bildete sie sich bei Metastasio in Vortrag und Action noch aus und reiste im Jahre 1765 mit Schägen beladen nach Sicilien, um dort fast ein Dpfer ihrer Laune zu werden. Der Contraltist Guadagni (geb. zu Lodi, gest. 1797 zu Padua) wurde Gluck's intimer Freund; er sang u. a. im Orfeo die Titelrolle. Tenducci und Manzuoli lernten der damals achtjährige Mozart in London kennen und liebgewinnen; letzterer, ein berühmter Sopranist, gab ihm dort auch Gesangsunterricht; in Wien trat er in den Jahren 1760 und 1765 auf. Den Tenoristen Karl Friberth (sein Taufname wird in dieser Lebensepoche überall irrthümlich mit

alle vierzehn Tage ein Violinconcert in den Academien spielen musste. Auch von Lolli und Pugnani, die Wien besuchten, kann man wohl annehmen, daß sie sich in diesen Academien hören ließen. Die Abwechslung des Gebotenen (Oratorien, Cantaten, Symphonien, Concerte, Arien und Chöre) machte, wie das Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne ver- 
sichert, dem Musikfreunde diese Abende höchst angenehm. Mit Solovorträgen werden erwähnt: die Violinspieler Pugnani 
und Rossetti, der Flauttraversist Le Clerc, die Hoboisten Plat 
und Smith; auch Panteleon und Pfatterium waren durch 
Max Hellmann (von der Hofkapelle) und Noel vertreten. Von 
größeren Werken sind fünf Oratorien genannt: La redenzione 
und Gioas, beide mit Musik von Wagensait, Il sacrificio 
d’Abramo von Zonelli, la betulia liberata von Bernasconi, 
il roveto di Mosè von Adolfsatti. Ferner Psalm VI, VIII, 
XL mit Musik von Adolfsatti, Gluck und Wagenseit; zwei 
Chöre von Porpora und ein Chor von Mailänder Kapellmeister 
und Kirchencomponisten Giov. Battista San Martino. 15 
Die Aufführung der Chöre von Porpora veranlaßte wohl dessen 
gleichzeitige Anwesenheit in Wien. Wir werden von ihm bei 
Haydn Weitern hören. Diese ersten öffentlichen Concerten in 
Wien 16 reihen sich zunächst an die seit dem Jahre 1772 jährlich 

15 Ein im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlicher 
Concertzettel ohne Datum dürfte, der Erwähnung Tenducci’s nach zu schließen, 
in die 50er Jahre fallen, da dieser Sänger Wien nur einmal (circa 1756) 
besuchte. Das Répertoire des Théâtres führt ihn ebenfalls an. Obwohl 
Hanslöt diesen Zettel schon mitgetheilt hat (Geschichte des Concertwesens, 
S. 6), sei er der Seltenheit halber auch hier vollständig wiedergegeben: 
„In der Musikalischen Akademie werden heute zu hören seyn: Verschiedene 
Arien, zwei Concerten von Instrumenten, und allerhand Symphonien. Nicht 
weniger eine neue Composition mit Arien, und Chören untermischt. Es 
wird auch unter anderen dabei singen der neu-angelommene Virtuöß, Sig. 
Tenducci, detto Senesino.

Man bezahlt auf der ersten Gallerie 1 Fl. 25 kr. Auf der Gallerie des 
dritten Stockes 24 kr. Im vierten Stock 10 kr. NB. Die Logen wird der 
Logen-meijer verlassen.

Der Anfang ist präciie um 6 Uhr, und vor 9 Uhr das Ende.

Die musicalischen Academien werden alle Sountag, Dienstag, und 
Donnerstag in dem Theater nächst der Kaiserl. Burg gehalten."

16 Aus einer Wiener Correspondenz in Hiffer’s wöchentl. Nachrichten
zu Ostern und Weihnachten veranstalteten Akademien der „Ton-
künstler-Societät“, deren Institut sich bis auf unsere Tage im „Haydn-Verein“ erhalten hat. 17 —

Wir wenden uns dem Stadttheater nächst dem Kärnthner-
thore zu, dem ersten stehenden deutschen Theater Wiens. Die
Entwicklung des Theaterlebens in Wien ist so interessant, daß
man am liebsten den Baum gleich bei der Wurzel sassen und
zurückgeben möchte auf die frühesten Vorläufer, die Rathhaus-
und Zeughauskomödien, die Schul- und Jesuitenkomödien und
auf die mannigfachen Vorstellungen in den Markthütten und
Ballhäusern. Für den vorliegenden Zweck muß es genügen, in
kurzen Strichen zu zeigen, welchen Einfluß der Thea
er nächst dem Kärnthnerthore bis in die Mitte des vorigen Jahr-
hunderts genommen hatte, jene Zeit, in welcher, wie wir später
sehen werden, Haydn auf demselben Boden, mitten hinein ver-
setzt in das bunte Theatergetriebe, mit seinem Talente zum
erstenmale in die Öffentlichkeit trat.

Da die Zufahrten zu den früher erwähnten Ballhäusern sehr
besorgt und für die Gebäude der nächsten Umgebung selbst
auch feuergefährlich waren, kam der Wiener Stadtrath im De-
cember 1704 bei Kaiser Leopold I. um die Bewilligung ein,
ein eigenes Stadttheater erbauen zu dürfen. Diese Bewilligung

(1766, 13. Stück) zeigen wir, daß in den 60er Jahren auch Privatpersonen
regelmäßig wöchentlich wenigstens ein Mal musikalische Akademien veranstal-
ten, die aber nicht öffentlich waren. Ihre Wirkung fällt in die spätere
Zahrhunderte; als die frühesten sind jene genannt bei Graf Colloredo, Gerichts-
musikalisch war, trat Haydn später in regen Verkehr. Manche von Haydn's
Symphonien lamen hier privat zuerst zur Ausführung, wobei v. Keß selbst
dirigierte. Wir werden später Anführliches über ihn hören.

17 Aus dem Wiener Diarium erfahren wir, daß außer obiger Akademie
noch eine zweite im Saal „zu Mehlgrube“ bestand. Da dieselbe nur zweimal
angezeigt ist und ihrer bisher noch nirgends Erwähnung gesehene, seien beide
Anführungen hier wörtlich wiedergegeben: 1752, Nr. 96, 29. Nov. „Es wird
allen respektive Gebs- und Niederen liebhabern hiezu zu wissen gemacht, daß
auf hohes Begehren die Musikalische Academie aus der Mehlgruben
führt sich treibe um 6 Uhr anfangen werden wirt.“ Die zweite An-
führung, Nr. 104, 25. Dec., zeigt an, daß die Akademie „zu der vormals
gewöhnlichen Stund um 8 Uhr Abends anfangen werde, habe sich eine ganz
neue virtuose Sängerin produciren wird“. 
erfolgte erst unter Leopold's Nachfolger, Joseph I., im August 1708, wiewohl einstweilen nur priovatim und mit der Beschränkung, daß das Theater nur für die damals beliebten wäßrigen Komödianten, die schon im Jahre 1692 unter Job. Thomas Dannese im Ballhause in der Himmelpfortgasse ihre Vorstellungen gegeben hatten, bestimmt sein solle. \(^{18}\) Das wirkliche Privilegium wurde erst im August 1720 durch Kaiser Karl VI. ertheilt. Als Bauplatz wählte man den freien Raum auf dem ehemaligen Steinmetzplatz, damals Roßmarkt genannt, nahe dem Kärnthnerthor und der damals noch bestehenden Heiligengeistkapelle im Bürgerspitale. Dieser Platz wurde deshalb auch geeignet gefunden, weil „beie etwa entscheidenden Händeln und Tumulten die nahe befindliche Stadtthorwache gleich zur Hand war“. Der Bau wurde noch im Jahre 1708 begonnen und schon am 30. Nov. 1709 erlebte Wien die Eröffnung seines ersten Stadttheaters. \(^{19}\) Conte Recori war der


21 Der Hauswurst erscheint schon 1553 in einem Faschingspiel: Ein schönes Buch von Faschingspielen und Meistersängen durch Peter Probst zu Nürnberg gedruckt, anno 1553.


23 Von Stranitzky mochte vermutlich das Stück herrühren, welches die erwähnte Lady Wortley-Montague in ihren Briefen beschreibt. Nach ihr war es mit gemeinen und unaufständigen Ausdrücken und Geberden gespielt, wie sie (nach der Lady Versicherung) der brittenische Pöbel nicht einmal einem Marktschreier verzeihen würde.


29 Todten-Protokolle und Pfarr-Register.

30 Zu ähnlicher Weise erscheinen der Marionettenpfeiler Augustin Car- bonese als Hofmalier; der Schauspieler Gottfried Marquart als Stein-Buch- und Augenarzt; Thomas Dannese hieß Arzneien feif; Jakob Hirscheneck, der eine Marionettenbude auf der Freimug (Play in Wien) hieft, nannte sich Zahnarzt.
Mann als meinen Nachfolger an, ich finde keinen fähigeren, meinen Platz zu belegen." Lautlose Stille folgte. Da fiel der also Empfohlene, einer augenblicklichen Eingebung folgend, auf die Erde und schrie, die Hände bittend gegen das Publicum ausstreckend: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gottes willen, lachen Sie doch über mich!“ Alles lachte und Prehansers Glück war gemacht. 31


31 lieber Stranißky siche Müller’s Abhandlung von der Bühne, T. 64; Gesch. des gej. Theaternw. (Cohler.) T. 92 sg. u. s. w. — Die historische Ausstellung in Wien im Jahre 1873 ließ die Nr. 662 ein Aquarell aus Perspektiv: Stranißky (als Hauswurst) und seine Frau Monika, beide taunzend.

32 Als Prehanser einst an der Tafel eines Grafen, der sich an ihm zu belustigen hoffte, gefragt wurde, warum er nicht munterer sei, antwortete er: „Hier ist Prehanser, der ist nie anders; wollen Sie aber den Hauswurst sehen, so kommen Sie um 6 Uhr in die Gemöde.“


35 Deffes eigenständige Namensfertigung (siehe Verlassensschaftsacten seiner ersten Frau) war. Kurz, doch erscheint diese Schreibweise nur selten im Druck.


Wir sind hier bei dem wichtigen Momente angekommen, wo das frühroth eines besseren Geschmackes, der erst zwanzig Jahre später über die vertommene Lokalposse siegte, sich zum erstenmale Bahn zu brechen suchte. Zum erstenmale wagte man sich an regelmäßige Stücke. „Die Altenannischen Brüder“, ein Trauerspiel in Berjen von Krüger, machte im Jahre 1747 den Anfang und der gute Erfolg ermutigte Selliers, Mitglieder der Neuber'ischen Gesellschaft in Leipzig (das Ehepaar Koch, Heyrich, Mil. Lorenz) eigens zu studirten Stücken zu

36 Biogr. siehe Müller, Gen. Nachr., 1773, S. 136. Schiller, S. 153. 7*


40 Menuets nouveaux à 2 Violons, 2 Cors de Chasse et la Basse; dédiés à son Sér. Monseigneur Le Prince regnant d'Oettingen, comp. par Mr. A. L. F. Baptiste, Maitre à danser de la Sér. Cour de Hesse-

Es verhohnt der Mühle, bei dieser Gelegenheit auch die damalige Art und Weise, wie es bei diesen Unterhaltungen gehalten wurde, sowie die Tanzlokalitäten näher kennen zu lernen. Noch in den ersten 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts waren die Hauptvereinigungspunkte für Bälle nur das Theater nächst dem Kärnthnerthor (das Theater im sogenannten Hofballhause ist nur einigemal genannt) und der Tanzsaal „auf der Mehlgube“ am Neumarkt. Bis zur Eröffnung der kais. Redoutensäle hatte das Stadthäuser allein das Vorrecht, auch

maskirte Bälle zu geben; sie begannen am 6. Januar und wurden an bestimmten Tagen bis zum Fasching-Dienstag fortgesetzt; das Einlaggeld betrug einen Dukaten in Gold. Es wurde auf der Bühne und im Parterre getanzt, erst in späterer Zeit wurden beide vereinigt. Man gelangte zum Theater im Wagen oder Tragseessel, zu Fuß durfte sich keine Maske auf der Straße blicken lassen; alle hohen und vorhin schon unerlaubten Spiele waren strengen verboten. Das Orchester bestand aus circa 40 Musikern, welche zunächst aus der früher erwähnten, mit dem obersten Spielgrafename vereinten St. Nicolai-Bruderschaft bei St. Michael recruiert wurden; sie allein hatten auch das Recht, in Zeiten, wo jede Birthshausmusik verboten war, „bei denen Hochzeiten und ehrbaren Mahlzeiten“ aufzuspielen. Es war dafür eine gewisse Taxe (Musklimpost) im Rathhaus des Wiener Stadtmagistrats zu entrichten. Nachdem im Jahre 1782 der Zunstzug der genannten Bruderschaft aufgehoben wurde, versammelten sich die Musikern, welche Tanzmusik ausführten, jeden Samstag des Morgenz hinter der Säule am hohen Markt, und an den übrigen Tagen auf der Brandstatt, wo sie ein jeder der Musik zu Bällen suchte, zu finden wüsste.'

Die Verwendung des früheren, im Jahre 1744 geschlossenen Opernhauses zu Redouten, der Theatralleitung unterstehend, kam dem Publikum zum erstenmale Sonntag den 7. Jan. 1748 zu stehen. „Diesen Abend (berichtet das Wiener Diarium Nr. 3) haben sich die Carnevals- oder Faschings-Lustbarkeiten in dem hierzu erbaute prächtigen Redouten-Saal an der kaiserlichen Burg angefangen, wobey sich eine große Menge Musikern eingesanden hat, welche in allem zu haffamen Bergnügen bedient worden.“ Unter „großer Menge“ waren circa 600 bis 800 Personen vorhanden. Im Jahre 1752 wurden die Musikernäule bereits in den neu und aus Stein erbauten Sälen, wie wir sie je noch kennen, abgehalten. Die Bälle begannen am ersten Sonntag oder Mittwoch nach dem heiligen Dreikönigsfest und schlossen am sogenannten Erchtag (Fasching-Dienstag). Den Besuchern war es gestattet, an den gleichen Ball-Abenden in beiden Theatern im Masken-

41 Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. (Thiéfetf) 1796, S. 99.
kleide, jedoch ohne Larve, zu erscheinen. In den 50er Jahren sind auch im November Maskenbälle angezeigt, welche von 8 bis 2 Uhr Mitternacht währten.


Vor Eröffnung der Redoutensaale war der Saal zur „Mehlgrube“ die größte und beliebteste Tanzlocalität Wien's, wo man auch im Maskenkleide, jedoch ohne Larve, erscheinen durfte. Fast jeder Tag der Woche war hier besetzt, doch wurde sorgfältige Mußierung der Stände gehalten. Es gab Bälle für „honette Compagnien“ (aus dem Beamten- und Handelsstand u. j. w.), anspruchswohler „Distinctions-Bälle“ (Herrsen-eintritt ein Dukaten in Gold) und „geschlossene Compagnien“, von denen jede besondere Bestimmungen hatte. 43

Außer den genannten Orten sind gleichzeitig als „bevühmte“ Privat-Tanzsäle noch genannt: das Desfranz'sche oder jenannnte Haufenhaus in der Kärntnerstraße (neu Nr. 14), das Stampfische Haus „zum Sommer“ unter den Luchlauhen 44

42 Ende des vorigen Jahrhunderts wählte der Abel für seine Bälle den Tanzsaal des Hostraiten's Zahn in der Himmelpfortgasse (neu Nr. 6), wo auch viele Concordte statt hatten.


46 Dr. Gb. Browne ganz joonderbare Reisen durch Niederland, Deutschland u. s. w. Nürnberg 1684. S. 237.

Nachtmusiken.

riv Marie Louise und der Erzherzoge Rainer und Rudolph Compositionen von Beethoven, Mahjeder und Hummel auf und dazwischen „lustige Jodler, die aus den Gebüschen hervorklangen und ein noch lustigeres Souper. Außerdem wohl ein halbes Dużend, welche Privatleute den Frühen zu ihren Namenstagen gaben“.


war, bewegten sich hunderte von Masken, die um Mitternacht an sieben reich bejosten Tafeln Platz nahmen und später bis zum Morgen dem Tanzes huldigten. Auch der kaiserliche Botschafter gab ein nicht minder glänzendes Fest im Januar 1755 im Kurfürstlichen Gartenpalais (später Anwes-Merfches Palais) vor dem Burgtheater zur Feier der Geburt des Großfürsten Paul Petrowits.


50 In Deutschland war es namentlich Gottlob Immanuel Breitkopf, der im Jahre 1745 in Leipzig die Druckerei des Baters übernommen hatte und 1756 durch Neu-Erfindung eines Notendrucks sich in diesem Zweig verdient machte. Seit 1762 lieferte er auch die zur Orientierung so unerläßlichen thematischen Vergleichsnüsse gedruckter und geschriebener Musikalien, die durch ihn zu beziehen waren.
den Firmen, welche im Wiener Diarium am häufigsten vor-
räthige Musikalien ankündigten, sind hervorzuheben: Joh. Peter
von Ehelen, kais. Hof- und Universitäts- und gemeiner Stadt
Wien Buchdrucker (bei dem schon im Jahre 1725 Fürs berühm-
ter Gradus ad Parnassum, mit beweglichen Typen gedruckt, er-
schienen war); Joh. Thomas Eder von Trattner, k. k. Hof-
buchdrucker und Buchhändler auf dem Kohlmarkt (jetzige Café
Daum) und im Schottenhof (im Jahre 1775 im eigenen Haufe
auf dem Graben); Joh. (später Eder von) Kurzböck, k. k. Hof-
buchdrucker in allen orientalischen Sprachen und Buchhändler,
Verlagsgewölb auf dem Hof, dann in der Bognergasse; Georg
Bauer, Buchhändler auf dem alten Fleischmarkt; Peter Conrad
Monat, Buchgewölb unter den Tuchlauben; die Kunst- und
Buchführererey Prasser auf dem Kohlmarkt (Schild zum St. Jo-
hann in der Wüsten); Augustin Bernardi, Universitäts-Buch-
händler, der oberen Jesuitenforte gegenüber; Rudolph Graßler,
Buchhändler im Jesuitenhof; Herm. Joh. Krüchten, Buchhänd-
ter unter den Tuchlauben (bei der Weltkugel in Seiserhof);
Joh. Paul Kraus, Buchführer neben dem Hofballhaus; Emerich
Felix Bader, Buchführer in der Bognergasse (neben dem
Todtenkopf), und etwas später Huberty, Musik-Kaufmann in
der Alstergasse (zum goldenen Hirschen). Der bejüdiebene Vinz,
dem wir auf dem Stephans-Friedhof begegnet sind, erlaubte sich
erst später die so kostbare öffentliche Ankündigung im Wiener
Diarium. Das Handlungshaus Artaria auf dem Kohlmarkt
war das erste, das, im Jahre 1769 mit einem Privilegium ver-
schieden, sich bald darauf mit dem Verlag eigener gestochener
Musikalien befaßte. Haydn, Mozart, Beethoven erschienen da-
.selbst der Reihe nach mit ihren Werken und namentlich hatte
Haydn in den 80er Jahren regen Verkehr mit dieser Firma,
die auch, die erste in Wien, seit dem Jahre 1777 eigene Musik-
tafelate veröfentlichte und im folgenden Jahre zum erstenmal
Musikalien selbst verlegte. Biedem hielten die drei Brüder Ge-
fare, Domenico und Giovanni, gebürtig aus dem Orte Blevio
am Comersee, verschiedene Kunstartikel in ihrem Gewölbe unter
den Tuchlauben unter den Schilden „zum König von Dänemark“.
(Carlo Artaria hatte seinen Laden unter demselben Schild im
Jahre 1775 gegenüber dem Michaelerhaus.) Der Firma Artaria
werden wir später noch oft begegnen.
Mit dem Eigentumsrecht der Musikalien war es im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts übel bestellt; jeder Verleger suchte dem andern durch Nachdruck zu schaden und den Kopisten gegenüber standen wiederum Componisten und Verleger machtlos gegenüber. Das Schlimmste dabei war, daß mit jeder neuen Abschrift auch neue Fehler sich einschlichen, welche die Zeit endlich sanctionierte. Mitunter suchten die Componisten das Geschäft der Herausgabe selbst in die Hand zu nehmen; so kündigte Mozart im Jahre 1783 drei Clavierconcerete an, auf die man in seiner Wohnung subscibieren konnte; Haydn verlegte 1784 Claviersonaten auf eigene Rechnung, die in der Gräßer'schen Buchhandlung zu haben waren.


Gezeichnete Musikalien waren auch in Deutschland so zahlreich verbreitet, daß z. B. Breitkopf in Leipzig, Weiphal in Hamburg sorrhliche Lager von Manuscripten hielt. In Wien bildeten diese eine Hauptterwerbsquelle der Kopisten, deren einzelne


52 In Breitkopf’s themat. Katalogen wird Haydn das erstmals im Jahre 1763 mit einem Divertimento und 2 Concerten für Klavier genannt.

53 Damit entspricht zugleich die Anschauung Oscar Cometatt’s, der in seinem Werke „La musique, les musiciens et les instruments de musique“ etc. (Paris 1860) S. 474 sagt: „De Gluck, non plus, on n’aurait pas trouvé jusque dans ces derniers temps aucune grande partition en Allemagne. C’est incomparable, mais cela est ainsi."

54 Gespräch zwischen einem Musico theoretico und einem Studioso Musicos von der Praterianischen, Prinzipiach, Werbmeisterischen, Weidhardi-

...
geladenen Gästen und dem kais. Hofe Proben ihrer Kunstfertigkeit ablegten.


Den Reigen fürstlicher Musikkapellen, die in der Musikgeschichte Wiens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhun- derts eine so wichtige Rolle spielen, eröffnet schon jetzt, am Ausgang der 40er Jahre, in glänzender Weise und gleichsam als Vorläufer der erst in den 60er Jahren zu größerer Bedeutung sich erhebenden fürstlich Esterházy’schen Kapelle jene des Prinzen Joseph Friedrich von Hildburghausen. Dieser kunstvollere Prinz (geb. am 5. Okt. 1702, gest. am 4. Aug. 1787) trat frühzeitig in österreichische Dienste und stieg bis zur Stufe eines Feldmarschalls und General-Feldzeugmeisters. Sein langjähriger Aufenthalt in Wien und die Nähe eines so musikliebenden Höses nährte seine Leidenschaft für die Tonkunst, der er in seinem Palais eine wahrhaft fürstliche Stätte bereitete.55 Der Prinz


6.

Lehr- und Wanderjahre. 1


1 Die chronologische Folge der Begebenheiten aus Haydn's nun folgenden zehn Lebensjahren bot die meisten Schwierigkeiten in seiner ganzen Künstlerlaufbahn. Eine endliche Feststellung zu ermöglichen, war es nötig, aus den maßgebenden biographischen Notizen die sich kreuzenden Widersprüche nach Möglichkeit auszugleichen, dabei aber auch mehrere Hauptheile, der allgemeinen Annahme entgegen, daβ in zu verlegen, wo die größere Wahrheitsfähigkeit für sie spricht. Die Beweggründe werden in den einzelnen wichtigeren Fällen näher bezeichnet.
habe, daß sich aber eine, wenn auch bescheidenen Lagerstätte wohl werde herrichten lassen. Haydn folgte seinem Vetter und war für die nächste Zeit geborgen. Suchen wir unterdessen über den brauen Mann Näheres zu erfahren. 2


3 Pfarr-Register von St. Stephan und St. Michael.

4 Jahrbuch der Tonkunst (Schönsfeld), 1796, S. 58.
1793) angehörten.  


auf, namentlich in Haydn's „Sieben Worte Christi am Kreuze“. Im Jahre 1798 sang sie eine eigens für sie von Haydn komponierte Arie in der Advent-Akademie der Societät.


viten zu treten, um sich (wie Dies sagt) doch endlich einmal fett essen zu können. Dieser Vorjäh war aber nur vorübergehend; Haydns glückliches, der Melancholie wenig zugängliches Temperament siegte und der Humor half ihm, sich über das Traurige seiner Lage hinweg zu fühlen. An ein eigenliches Studien war aber vorderhand nicht zu denken, so lange er mit einem jungen Ehepaar und einem erst nach Monaten zählenden Sprößlinge ein- und dieselbe Kammer theilte. Auch stand die Sorge ums tägliche Brod oben auf; Haydn schlug sich den Winter über durch, so gut es eben ging; er zeigte bei den verschiedensten Gelegenheitstücken, spielte wohl auch zum Tanze auf, befeigte Arrangements für ein und mehrere Instrumente — kurz, er griff zu, wo es etwas zu verdienen gab, dabei auf allerlei Projekte hinnend, die er, rasch gejaft, ebenso schnell wieder verwarf.


zu überlassen. Da der Sänger aus Furcht vor seinem Vor-
gesetzten einzuwilligen zögerte, nahm Haydn den Augenblick
wahr, wo das Solo beginnen sollte, bemächtigte sich ohne weiteres
des Notenblattes und sang so schön, daß der ganze Chor ver-
wundert aufschaute und der Dirigent nach Beendigung des
Hochamtes sich entschuldigte, ihn so rauch abgewiesen zu haben.
Auch die Geistlichen, der Superior P. Petrus Bierbaum an der
Spitze, erkannten sich nach dem fremden Sänger und luden
ihn zur Tafel. Damit war dem Erfolg der Reise die Krone
aufgelegt. Haydn nahm die Einladung hocherfreut an und
debute sie auf acht Tage aus. Wohlgemut und im Besitz
einer kleinen, für ihn aber immerhin beachtenswerten Summe
Geldes, das Resultat einer für ihn verausgabten Collecte, ver-
ließ unser Pilger das gastliche Dach und den freundlichen Ort
und kehrte wieder nach der Kaiserstadt zurück.

In Wien angekommen, galt es nun selbständig zu werden.
Spangler war in ein anderes Stadtviertel gezogen und seine
Familie hatte Zuwachs erhalten; überdies wäre es unbescheiden
gewesen, wenn Haydn von der ihm für den Augenblick gebote-
nen Hülfeleistung ferner Gebrauch gemacht hätte. Wo aber die
Mittel hernehmen, um ein wenn auch noch so bescheidenes Lager
zu finden, um sich zu kleiden, zu ernähren und in seinem Be-
rufe zu vervollkommnen? Die Bedrängnis war groß, doch die
Hilfe nicht fern. Eine mildthätige Familie ebnete ihm den
Weg, indem sie ihm in der uneigennützigsten Weise für den
ersten Augenblick die Mittel zu seiner Erhaltung bot. In ersten
Testament Haydn’s (dat. 1801) lesen wir unter den Legaten § 58:
„Der Jungfrau Anna Buchholz in 100 fl., weil mir Ihr Groß
Vater in meiner Jugend und äußeren Not 150 fl. ohne Interessen geliehen, welche ich aber schon vor 50 Jahren bezahlt
habe.“ Dieses Legat ist auch im zweiten Testament (dat. 1809)
§. 32 wiederholt und ist die Empfangsbestätigung der aus-
gesteckten Summe eingetragen. Dies (§. 36) giebt eine wenig
bemittelte Strumpfwirkert-Familie an, die sich Haydn gegenüber
sehr menschenfreundlich erwies. Die ihm erwiesene Wohltat
muß so recht zu gelegener Stunde gekommen sein, da sich Haydn
ihrer noch nach fünfzig Jahren erinnerte und dunkaren Her-
zens Dienst mit Gegendienst vergalt. Wie die Nachforschungen
in den Pfarr-Registern und Toten-Protokollen ergaben, wäre

Haydn war nun plötzlich ein reicher Mann geworden. Hundertundsfunfzig Gulden! eine solche Summe hatte er bis dahin wohl nie zu Gesicht bekommen, vielwenger selbst besessen. Nunmehr konnte er sich vor Allem eine Wohnung suchen, die er obendrein in der innern Stadt und in einem geistlichen Hause fand. Zwar war es abermals nur eine Dachkammer, die er bezog, aber er war ja in dieser Beziehung nicht verwöhnt und konnte doch endlich einmal in ungestörter Ruhe seine Studien verfolgen.

Es ist nicht unbedenkbar, daß Haydn beim Einzug in seine neue Wohnung den Gedanken fäste, dieselbe mit einer umfangreichen Arbeit gewissermaßen einzuweihen. Bei seiner kindlich trommen Denkungsart war dazu ein der Kirche dargebrachtes Werk wohl das geeignetste. Mußte er doch noch ganz erfüllt gewesen sein von seiner Pilgerfahrt nach Mariazell. Nicht weniger unwahrscheinlich dürfte die Annahme sein, daß er schon dort, angeregt durch seine gastfreundliche Aufnahme, sich die Aufgabe setzte, dem dortigen Kloster zu zeigen, was er zu leisten im Stande sei. So dürfen wir es wohl immerhin wagen, die früher erwähnte Weise, Haydn's erste Messe, hier einzuleiten. Wir werden für sie in dieser ersten Lebensperiode Haydn's, wenn früher noch später, kaum einen geeigneteren Platz finden. Ihre ganze Anlage, ihre Unfertigkeit im Einzelnen, die grammatischen Unwissenheiten, der schwankende, in ausgefehrenen Formen sich bewegende Stil und gleichzeitig die sorglose Anwendung und fehle Durchführung, namentlich der beiden


Folgen wir nun Haydn auf der breiten Treppe, die im

11 Die Firma Edle von Chelen (später Chelen'sche Erben), eine der bedeutendsten Buchdruckereien Wiens, entstand dasselbst 1672 und erlosch 1858. Seit August 1703 wurde von dieser Firma das hier oft citierte „Wienerische Diarium“ ausgegeben, das seit 1780 als „Wiener Zeitung“ noch heute besteht (seit 1858 im Verlag der Staatsdruckerei.)
ten im Hause. Sie Alle sind nunhaft gemacht; dagegen fehlen als Ackerparteien die Namen der die Räume Bewohnenden und also auch Haydn. Nach der Schilderung von Dies und Anderen war Haydn in seiner Bodenkammer allen Unbilden des Wetters preisgegeben; im Sommer drang der Regen und im Winter der Schnee durch die Fugen des Daches und da selbst ein Ofen fehlte, suchte und fand Haydn zeitweise zur Nachtzeit Schutz bei der früher erwähnten Familie, die ihn aber, da sie selbst unbemittelt war, nur den Fußböden als Lagerstätte anbieten konnte. Wenn nun auch die Schilderungen, im Hinblick auf ein so solid gebautes Haus, häufig übertreiben (Manche sprechen sogar vom Mangel eines Fensters und jenen dem Haus noch ein sechstes Stockwerk auf), so bestätigt es sich doch, daß hier die Kälte, wie ja in jeder Dachwohnung, im Winter empfindlich genug war; sie nötigte Haydn sogar häufig, sein Wäschehut, das in der Nacht gefror, vom Brunnen weg selbst zu ergreifen.

Doch vergleichbare Entbehrungen sind nicht im Stande, einen aufstrebenden Kunstjünger niederzudrücken; eher können sie ihn eisen und ausstecheln, dem Schicksale Trost zu bieten. Haydn war ja auch nicht mehr allein; seine Kammer theilte ein, wenn auch altes und wohntüchtiges Clavier. Bei ihm, dem theilnehmenden Freunde in Leid und Freud, vergaß Haydn auf alle Sorgen und „beneidete (wie er sagte) keinen König um sein
Glück“. Nebstdem wurden aber auch die Übungen im Violinspiel und das Studium der Composition, wenn auch nach keinem geregelten Plan, eifrig betrieben und dazu selbst die späten Nachtstunden zu Hilfe genommen. Es muß bei alledem verwundern, daß wir Haydn in keinem der früher genannten Orchester mitwirkend finden und er scheint sich auch um eine dauernde Stelle nicht beworben zu haben; wenigstens hat er nie davon erzählt, daß er irgendwo wäre abgewiesen worden. Und gut war’s, daß es so kam: Haydn wäre vielleicht in einer behäbigeren Stellung nicht der Mann geworden, den wir noch heute verehren. Er wollte kämpfen und lieber darben, als auf der gewöhnlichen Heerstraße dahinwandeln. „Junge Leute (sagte er im hohen Alter) werden an meinem Beispiel sehen können, daß aus dem Nichts doch Etwas werden kann; was ich aber bin, ist Alles ein Werk der dringendsten Not.“ (Dies, S. 14.)


wie noch heute auf dem Kohlmarkt, aber dem alten Michaeler-
haus gelegen in Nr. 133 hatte, mag er wohl oft
genug, zu dem großen Gebäude ausblickend, mit Wehmuth und
doch auch mit gerechtetem Stolz seiner Dachkammer und der in
dür verlebten Zeit sich erinnert haben.

Trotz Fleiß und Armuth trieb es Haydn, wie einst im
Kapellhaus, auch jetzt noch mitunter an, seinem Hange zu
Schelmereien freien Lauf zu lassen und sich damit zu rechter
Zeit die Grillen zu vertreiben. In späteren Jahren schlug diese
angeborene Schalksnatur oft in rührender Weise um, wie z. B.
bei der bekannten Abschieds-Symphonie; mit der es Haydn ge-
lang, seinen Fürsten auf einer herzgewinnenden und seinfühlige
Art gefangen zu nehmen. Für jetzt war es mehr der jugend-
lliche Mutwillen überhaupt, der ihn zuweilen zu einem an sich
ungefährlichen Schabernack verleitete, bei dem es ihm nicht an
Gefinnungsgenossen fehlte. Zwei Fälle dieser Art sind traditionell
bekannt. So band er einst zur Belustigung seiner Kameraden
den Rollwagen einer Kastanienbraterin an die Räder eines
Miethwagens fest und rief dann dem Kutscher fortzufahren, in-
dem er sich selbst durch schleunige Flucht den Verwühungen
der beiden Gesopften entzog. Ein anderes Mal lud Haydn
eine Anzahl ihm befreundeter Musiker zu einer Nachtmusik. Die
Zusammensucht war im Tiesen-Graben (einer niedergelegenen
nicht gar freundlichen Straße Wiens); Haydn vertheilte die Ge-
genossen nach allen Richtungen, selbst auf der Hohen-Brücke (welche
eine obere Querstraße verbindet) war ein Paufenfchlager postirt.
Keiner ahnte, um was es sich eigentlich handelte, jeder hatte
nur den Auftrag, auf ein gegebenes Zeichen irgend ein beliebi-
ges Musikstück anzustimmen. Raum hatte dies hölische Concert
begonnen, so öffneten sich Thüren und Fenster und die aus dem

12 Das Haus Nr. 133 (erste Nummerierung) wurde im Jahre 1797 mit
dem kurz zuvor abgebrannten Ed- und dem in der Herrengasse anstoßenden
Gebäude zu dem gegenwärtigen großen Hause Nr. 26 (neu) verbaut. Die
Firma Kurus (neben der bekannten Rerstitution „Zum Lohringer“) nimmt
so ziemlich die Stelle ein, wo sich Artaria’s Laden befand, wie dies aus der
von Carl Schäf radierten Zeichnung ersichtlich ist.

13 Mittheilungen der Herren Prinser und Uhl, Mitglieder der förstlich
Österreich’schen Musiltapelle.
Schlafe aufgescheuchtten Bewohner jenes Stadtviertels vermehrten noch durch Flühen und Schimpfen den Skandal. Im Sturmschritt rückte nun die Rumor-Wache (die damalige Polizei) heran, deren Amtslokal, das Rumorhaus, sich obendrein im Tiefen-Graben selbst befand, was die Ruhigheit des Unternehmens um so sträflicher erscheinen ließ. Die Musiker stoben entsetzt aus- einander; nur der Pauker und ein Geiger hielen als Opfer und mußten für Alle büßen, verweigerten jedoch jede Auskunft über den Rädelführers und verweigten Störer nächtlicher Ruhe.14

Etwa anderthalb Jahre folgen nun, in denen wir uns Haydn's Thätigkeit abwechselnd auf Studium, Unterricht, Ertheilung und gelegentliche Mitwirkung in Orchestern sich erübrigend zu denken haben. Kein irgendwie bemerkenswerther Umstand scheint in dieser Zeit vorgefallen zu sein; wir wissen von keinem Hause, keinem Freunde, mit denen Haydn etwa näher verkehrte habe mochte. Seine Armuth entfernte ihn von den Menschen und er suchte um so mehr sein einziges Glück bei seinem Clavier, das ihn am besten verstand. — Unter Clavier haben wir uns hier wohl ein Spinett oder Clavichord damaliger Zeit vorzustellen. Im Gegenhak zu dem in früherer Zeit weit verbreiteten Spinett (kleiner Flügel15; in England Virginal genannt), bei dem die Saiten, durch Federfiele zum Tönen gebracht, einen kurzen, hellen und pfeifenden Ton erzeugten, war das Clavichord mit Metallstiften versehen, die dem Tone mehr Sauberkeit, mehr Ausdrucks- und Schattierungsfähigkeit verliehen. Ein besonderer Vorzug dieser Instrumente bestand auch in der Bebung und dem Tragen der Töne, indem man selbst nach dem Anschlage der Note noch einen Druck geben konnte.16

16 Harppreg (Die Kunst das Clavier zu spielen, Berlin 1760, S. 21) hat für die Bebung (franz. balancement) das Zeichen über der Note
Domenico Scarlatti, Sebastian und C. Philipp Emanuel Bach schrieben für dasselbe; Sebastian Bach bediente sich bis zu seinem Tode eines Silbermann'schen Clavichords und sein Sohn Emanuel gab ihm auch nach Erfindung und Verbreitung des Fortepianos noch immer den Vorzug. „Das Clavicord (sagt Emanuel Bach) 17 ist das Instrument, worauf man einen Claviertön aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist.“ Der mehr schüchterne, leicht verfallende Ton bedingte, natürlich auch eine andere, mit Vorschlägen, Mordenten und Trillern reicher ausgestattete Schreibweise, worauf wir bei den früheren Compositionen Haydn's Rücksicht zu nehmen haben.

Welcher Art die Clavier-Compositionen waren, deren sich Haydn bis dahin beim Studium bedient hatte, läßt sich nicht nachweisen. Die Wahl konnte ihm freilich nicht schwer fallen, denn die Zahl der veröffentlichten Clavierwerke war äußerst gering; zu wählen hatte er überhaupt nicht, er mußte vielmehr zugreifen, wo ihm menschenfreundliche Vermittlung etwas zuführte. Während er aber bei allem Eifer gezwungen war, sich in Benutzung der Lehrmittel machtflos dem Zufall zu überlassen, spielte ihm das Glück unerwartet ein Werk in die Hände, das seinem Streben plötzlich eine bestimmte Richtung gab und für seine ganze Kunstrichtung entscheidend wurde. In einer glücklichen Stunde, in der ihm seine Kasse eine kleine Extraauslage erlaubte, suchte er einen jener Buchhändler heim, deren Schätze ihn bis dahin so oft nur in den Auslagenstern zu bewundern vergönnt war. Wir wollen uns der Annahme nicht verwehren, daß er sich dabei seines ehemaligen Nachbars Binz erinnerte und seine Schritte nach dessen Gewölb am Stephansfriedhof leitete. Auf seine Bitte, ihm das im Augenblick bestbefannte Clavierwerk vorzulegen, holte der Buchhändler ein Heft Sonata-


20 Roßloch, Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.


Frohsinn und schalkhafte Humor, jene kindlich naive Heiterkeit, die uns Haydn’s künstlerisches Wesen so werth macht, immer einheimischer in seinen Werken der verschiedensten Art.

In dem ersten der beiden oben erwähnten Sonatenhefte, im Jahre 1742 veröffentlicht, besteht jede Sonate aus drei, mehr zweit- und dreistimmigen Sätzen in homophoner Schreibart: ein Allegro in der kurzen Hauptform, ein Andante oder Adagio in der Liedform, ein Vivace, Presto oder Allegro assai in der Rondiform. Am gehaltvollsten ist die fünfte Sonate, C-dur; auch das Andante der ersten Sonate mit zweimal wiederverherrlichenden Recitativ in declamatorischem Charakter und das schön durchgeführte Adagio der dritten Sonate, E-dur, hebt sich vortreffschaft hervor. Im Ganzen ist jedoch Bach’s Stil, im Übergang begriffen, noch weniger ausgeprägt, daher dieses Heft mehr vom künstgeschichtlichen Standpunkt interessant zu nennen ist.


Bach hat ferner noch in den Jahren 1765—67 während seines Berliner Aufenthaltes, der mit dem Jahre 1768 abschließt, u. a. die folgenden Werke erscheinen lassen: Clavierstücke verschiedenen Art; 6 leichte Clavieronaten; Kurze und leichte Clavierstücke, denen endlich noch eine zweite Sammlung kurzer und leichter Clavierstücke folgte. In diesen beiden erstgenannten Werken, von denen das letztere mit Fingersatz und Bezeichnung der erforderlichen Spielmanier versehen ist, hat Bach auf An jünger Bedacht genommen; sie können daher, einige wenige ausgenommen, gleichzeitig mit den später erwähnten, dem im Jahre 1753 erschienenen Lehrbuche beigegebenen Sonaten oder besser noch diesen voraus mit Nutzen verwendet werden; doch findet, was Erfindung, Melodie und Verarbeitung betrifft, auch der geübte Spieler Anregendes genug; dies gilt namentlich von den, 1766 bei Breitkopf erschienenen 6 leichten Clavieronaten, die mehr nach der ernsten als nach der humoristischen Seite hinneigen.

Wie sehr Bach's Werke jener Zeit geschätzt wurden, bezeugen die Worte, mit denen Hiller 24 die Anzeige von drei ebenfalls in jenen Jahren (1764) veröffentlichten concertirenden Sonaten begleitet: „Es wäre eine wahre Versündigung am guten Geschmacke in der Musik und an der eigentlichen Art das Clavier zu spielen, wenn man sich nicht alle Arbeiten dieses großen

24 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend. 1766, fünftes Stück, S. 36.
Meisters zu fleißiger Übung empfohlen wollte sein lassen. Immer reich an Erfindung, gefällig und feurig in den Melodien, prächtig und fühl in den Harmonien, kamen wir ihn schon aus hundert Meisterstücken, und kennen ihn noch nicht ganz; ein Vorrecht, das die nicht verschwenderische Natur nur wenigen glücklichen Genien verliehen hat, daß sie nach einer Menge hervorgebrachter vortrefflicher Werke, doch immer noch neue Schönheiten im Vorrathe haben."


---

25 Indem Dies (Biogr. Nachr., S. 38) dieses Umstandes erwähnt, preis- er den Zufall, der gerade dieses Werf Haydn zugeschrieben habe, wie leicht „tonnte ihn selbst sein natürliches Verstand irre führen, wenn das Ungesäzt ihm Werfe, wie Kirnberger's Schriften, anstatt der Bach'schen in die Hände gepligt hätte“. Dieser Gefahr konnten jedoch Haydn um so weniger ausgesetzt sein, als von Kirnberger bis dahin noch gar nichts erschienen war. Später aber lernte Haydn auch dessen Werfe kennen und wie er von ihnen urtheilte, werden wir bald sehen.

Wie Bach über das Clavierpiel dachte und wie er seine Werke vorgetragen wissen wollte, hat er in seinem Lehrbuche ausgeprochen, und was er hier in den wenigen Worten jagt: „Ein Musifus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst ge-rühr‘, hat er am Schlusse seiner eigenen Lebensftige 26 in andern Worten nur wiederholt: „Mich deucht, die Musik müße

vornemlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavier-
spieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren,
wenigstens bey mir nicht.‘‘ Diesem Ausspruch läßt er an der-
selben Stelle noch die bezeichnende Neuauferung vorangehen:
,,Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin
gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels
an Aushaltung, so viel möglich langbar zu spielen und dafür
t zu sorgen. Es ist diese Sache nicht gar so leicht, wenn man das
Ohr nicht zu leer lassen, und die edle Einfall des Gesanges
durch zu vieles Geräusch nicht verderben will.‘‘

Haydn’s Verehrung diesem Künstler gegenüber muß es um
so mehr verwundern, wie der Verfasser einer sehr allgemein ge-
haltenen, von Unrichtigkeiten wimmelnden biographischen Skizze
in einer englischen Schrift 27 es wagen konnte, Haydn zu be-
schuldigen, daß er es versucht habe, in einigen Sonaten, na-
mentlich in op. 13 und 14, den Stil Emanuel Bach’s zu copi-
ren oder vielmehr zu carifiren und zwar aus Rache dafür, daß
dieser feindfelig gegen ihn aufgetreten sei. Dieses Umstandes
gedenkt auch Jelter in seinem Brießwechsel (II, S. 103), indem
er sich erinnert, daß Haydn als einer, der den bittern Ernst
der Werke Emanuel Bach’s und seines Vaters gewissermaßen
travestirt habe, getadelt worden sei. Ersterer lebte damals
(1784) noch und hielt es für angemessen genug, auf diese,
mittlerweile in C. F. Cramer’s „Magazin der Musik“ (1784,
S. 585) in deutscher Übersetzung „nicht etwa als einen schätz-
baren Beitrag zur musikalischen Biographie, sondern als eine
Curiosität“ aufgenommene boshafte Anschuldigung folgende
Erklärung im Hamburger Unparth. Corresp. (1785, Nr. 150)
abzugeben:

„Meine Denkungsart und Geschäfte haben mir nie erlaubt,
wider jemanden zu schreiben: um so viel mehr erstaune ich über
eine kürzlich in England in The European Magazine eingerückte
Stelle, worin ich auf eine lügenhaft, grobe und schmähende

of Jos. Haydn a celebrated composer of Music. Der Aufsatz beginnt in
bezeichnender Weise: „Giuseppe Haydn was born at Vienna about the
year 1730.“


C. Ph. C. Bach.

Schmerzlicher noch muß es berühren, daß auch Reichardt den mittlerweil Verstorbenen der Geringesättigung gleichzeitiger Männer von Ruf beschuldigte, indem er von ihm behauptete: 28 „Mit den meisten großen Künstlern hatte er es gemein, daß er ungerecht gegen seine Neffenkünstler war. Dies ging so weit, daß er Männer wie Glück, Haydn, Schulz u. a. für Künstler von geringer Bedeutung hielt.“

Nach dem früher Gesagten wäre es überflüssig, Haydn gegenüber eine Abwehr anzustrengen und zu versichern, wie ganz anders dieser von Bach dachte. War doch Niemand geneigter, fremden Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Geändert er ja wiederholt, das Meiste, was er wisse, habe er Bach zu verdanken; ebenfalls sprach er mit aufsichtiger Verehrung von Glück und Händel und, wie wir gesehen haben, von seinen Lehern. Sein Verhältnis zu Mozart aber, das später zur Sprache kommt, wird uns diesen edelsten Charakter eines wahren Künstlers noch überzeugender würdigen lehren.

 Nebst dem Clavier segte Haydn auch seine Violinstudien fort. Dies sagt zwar (S. 42), daß er sich „der Leitung eines berühmten Virtuosen“ anvertraut habe, wer dieser aber gewesen,
erfahren wir nirgends. Wir dürfen aber wohl annehmen, daß Haydn, wenn auch nicht damals schon, doch wenigstens im Anfang der 60er Jahre im regen Verkehr mit seinem Freund Dittersdorf sich die Gelegenheit zu Ruhe machte, von dessen Geschicklichkeit im Violinspiel zu profitieren. Jedenfalls hatte er sich eine gewisse Fertigkeit angeeignet, wenn er, wie wir gehört haben, sagen konnte, daß er, obwohl auf keinem Instrument ein Herrenmeister, doch auch ein Concert auf der Violine vorzutragen im Stande war.


Die in der Chronik besprochenen Nachtmusiken boten Haydn ohne Zweifel eine willkommene Gelegenheit, sein Violin- spiel und mehr noch sein Compositionstalent zu verwerthen; wie uns Griesinger (S. 17) versichert, erinnerte sich Haydn, auch einmal im Jahre 1753 ein Quintett für diesen Zweck geschrie- ben zu haben. „Gaffatim gehen“ 31 nannte er diese musikalischen Abendexcursionen, bei denen irgend einer beliebten Persönlichkeit auf Bestellung Anderer oder auch aus eigenem Antrieb gebildigt wurde.

30 Nach Dies, S. 33; Griesinger, S. 30.
An einem für Ständchen wettergünstigen Abend (es dürfte im Herbst 1751 gewesen sein) finden wir Haydn mit einigen Kameraden vor dem Hause des Gold- und Perlenstückers Anton Dirkes (Türkes). Die Musik, die sie aufführten und die von Haydn componirt war, galt dem in demselben Hause wohnenden, damals sehr beliebten Komiker des Stadttheaters, Joseph Kurz, oder richtiger gesagt, seiner hübschen Frau Franziska. Das Haus stand schräg gegenüber dem alten Stadttheater nicht beim Widmer- oder alten Carntner- (Kärntner-) Thor und war an die ehemalige Stadtmauer angebaut. 32 Haydn's Musik erregte die Aufmerksamkeit des stets ausgeweckten Komikers; er verließ das Haus, trat zu den Musikern und ermunzte sich nach dem Componisten der eben ausgeführten Musik. Haydn stellte sich ihm vor und musste sogleich dem etwas überraschten Komiker in dessen Wohnung folgen, wo ihm derselbe das Aufgeführte stellte, für sein eben fertig gewordenes neues Theaterstück die Musik zu schreiben. Kurz suchte auch gleich seinen Mann zu prüfen, er ließ ihn sich ans Clavier setzen und einige leicht angeleuchtete Scenen aus dem Stiegrefl mit Melodieen begleiten. Ramentlich lag ihm die musikalische Schilderung eines Sturmes auf dem Meere am Herzen. Da er aber die Verzagt-heit Haydn's gewahrte, dessen Kenntnisse von Wässern sich bis dahin nur auf die Leitha und das Wienerflüßen erstreckten, die doch unmöglich zur Vorstellung des gewünschten Bildes anregen konnten, so suchte er, Haydn's Phantasie nachsprechend, das Nixen eines Ertrinkenden sittisch auszumalen. Unschlüssig, wie er ein Ding ausdrücken solle, das er im Leben nie gesehen, schüttelte Haydn noch immer den Kopf, während Kurz, der ganzen Leibeslänge nach über einige Seifel ausgestreckt, die Be-

wegungen eines Schwimmenden nachahmte. Er wurde bereits ungebultig und rief dem jungen Musiker fast ärgerlich zu: „Aber sehn’s denn nit wie i schwimmel‘?!” Unwillkürlich greifen Haydn’s Finger endlich in der Angst in die vom Komiker gewünschte Tastbewegung. Kurz sprang auf, umarmte seinen Schüßling und übergab ihm das Manuskript seiner neu-sten komischen Oper, die den Titel führte: „Der neue krümme Teufel.”

Lächelnd gedachte Haydn vier Jahrzehnte später seiner Begegnung mit Kurz, als er am Neujahrsmorgen 1791 auf der Ueberfahrt nach England in Birklichkeit das Meer, das „ungeheuere Thier” und seine „ungestümen, hohen Wellen” kennen lernte.


33 In der Hauptsache dieser Erzählung stimmen Dies (S. 40), Griesinger (S. 18) und Carpani (S. 81) überein.


38 Das Répert. des Th. de la ville de Vienne sagt von ihm: Joseph Kurtz dit Bernardon a beaucoup de feu, et est toujours aplaudi dans les différentes roles Comiques qu'il joue; de même que par ses pièces de Théâtre fort fréquentées par le public.

Bohls, Baden. I. 10

39 Der Italiener Afflìgio hatte das Theater seit Mai 1767 in Pacht und mußte alle Kosten tragen, die es erforderte; er war ein Abenteurer, der sich ein Oberstlieutenant-Patent erzwungen hatte und schließlich als Fälscher auf die Galereie fand. (Carpiani, Le Haydine, p. 82; Kelly, Reminiscences of the King’s Theatre, London 1826, I, p. 103 fgi.) Afflìgio spielt in Mozart’s Leben eine traurige Rolle, indem er die Oper des damals 12jährigen Wolfgang „la finta semplice“, deren Aufführung Joseph II. gewünscht hatte, zu hintertreiben wußte. (O. Zahn, Mozart, 2. Ausl., I, S. 71.)

In Wien war Kurz nun allerdings geschlagen, doch war damit seine Thatigkeit noch lange nicht abgeschlossen. Er wendete sich zunächst nach Breslau, befriedigte die Gläubiger der Witwe Schuch, Principalin einer Schauspielertruppe, und wanderte als deren Mitdirector mit ihr nach Danzig. Im folgenden Jahre treunte er sich von dieser Truppe und zog nach Polen. In Warschau führte er dann noch jahrelang gleichzeitig die Direction über drei Schauspiel-Unternehmungen: eine polnische, deutsche (beide mit Ballet) und eine Opera buffa; bei Letzteren waren Rosa Bernardi, das Chepaar Liverati, Mrle. Gi betti und Montaneri, Domènico Guardafoni, Bondihi und Marini angestellt. — In Warschau wurde Kurz auch in den

Freiherrnstand erhoben, welches einige polnische Cavalieri bewog, ihn kameradschaftlich in Geldsachen auszunutzen. 41 Im Jahre 1784 finden wir ihn nochmals in seiner Vaterstadt Wien, wo ihn sein Ende erwartete. Freiherr Josef von Kurz starb am 2. Febr. desselben Jahres in der Krugerstraße im Haus „zum goldenen Löwen“ (neu Nr. 3) auf einem Monatzimmer beim Rauchfangkehrer Zaffatti und, wie die Verlassenschafts-Acten ausweisen, nicht gerade ganz mittellos. 42

Von seinen Collegen ließ sich Kurz gerne „Herr Vater“ anreden. Er war ein wohlgebildeter, mit vielen Anlagen ausgestatteter Lebemann, der auch außer dem Theater durch seinen heiteren und wisigen Umgang in höheren Kreisen beliebt war und selbst ein großes Haus führte. In ihm starb der letzte Komiker einer Schaupiel-Epoche, die sich längst überlebt hatte. Sonnensels hatte Haußwurst und Bernardon von der Bühne verdrängt; die Freunde des Kurz ließen nun das Portrait des Letzteren genau nach dem vorhandenen des Sonnensels als Gegenstück, beider Antlitz einander zugekehrt, in Kupfer stehen. 43

Franziška, die erste Frau des Kurz, der Haydn’s Serenade galt, war (nach Kurz’s eigener Angabe in den Verlassenschafts-Acten seiner Frau) eine arme, ganz mittellose Kammermagd aus Sachsen, die Kurz dort getraut hatte. 44 Als Kurz im

41 Man glaubt, daß dieser Schaupießer ein ansehnliches Vermögen hinterlassen, er steht mehrheitseits bei polnischen Cavalieri und liegt noch im Streit, der anjego noch verworrender werden dürfte. (Wienerblättern 1784, 26. Hornung, S. 129.)

42 Kurz konnte sein Späßen selbst auf dem Todenbett nicht lassen. Als dessen Rechtswahl ihm die letzten Minuten durch Trost erleichtern wollte, äußerte er mit der ernsthaftesten Miene: „Durchsuchen Sie meine Kästen und Schubladen und wenn Sie eine einzige Tobsünde finden, so will ich sie verpfören haben.“ (Wienerblättern 1784, 26. Hornung, S. 129.)


44 In den Biographien wird irrtümlich Toscana als ihre Heimath an-

Sie war in der Operette und der Komödie bejahtigt und besonders in der komischen Fache beliebt. Bei dem Umstande, daß dem vorliegenden Textbuche von Haydn's erster Oper das Druckjahr fehlt und darin sogar schon die zweite Frau des Kurz namhaft gemacht ist, bleibt es dahingestellt, ob die im Opernette in den verschiedenen Sprachen abgefaßten Arien schon für die hübsche Franziska geschrieben waren.

Die zweite Frau des Kurz, Theresia geborene Morelli aus Toscano, trat im Theater am 15. April 1758 in Gegenwart des kaiserlichen Hofes in einer neuen Maschinen-Komödie ihres Mannes, „Die glückliche Verbindung des Bernardon“ (eine Anspielung auf Beider vorangegangene Verheiratung), zum erstenmale auf und sand als Sängerin und Schaupielerin allgemeinen Beifall. (Wiener Diarium Nr. 31.)

Sie war, wenigstens so weit es der Vortrag der Arietten verlangt, mehrerer Sprachen mächtig; in der genannten, wie auch in einer andern Kurz'schen Komödie, „Die fünf kleinen Luftgeistern", finden wir sogar spanische und türkische Arietten-Texte.

gegeben, aber nicht sie, sondern die zweite Frau des Kurz war dorthin gebürtig.

Francisca Kurtzen, Madame de l'acteur de ce nom, reçue en 1744, morte en 1755, fort regrettée du Public par sa figure, sa belle voix et son talent; elle n'est pas encore remplacée (Répert. des Th.)


Auch die Schwester des Kurz, Monika, und deren Mann, Friedrich Wilhelm Ellison, spielten aller Wahrscheinlichkeit nach in Haydn's Oper. Monika Kurz war im Stadttheater schon im Jahre 1741 und als Frau Ellison abermals seit 1751 aufgetreten und soll im komischen Fach etwas geleistet haben. Ellison (auch Clendison oder Elenson) war aus Sachen gebürtig und gab die Rolle des Pantalon; auch er wurde 1751 angestellt. (Der Schauspielername Elenson kommt schon im Jahre 1673 im Ballhause in der Himmelpfortgasse vor.)

Es bleibt noch Einiges über die Kinder des Kurz zu sagen übrig, für die in Haydn's Oper die Pantomime geschrieben war. Im Taufprotokoll der Dompfarre zu St. Stephan sind im Zeitraume von 1745—53 aus der ersten See des Kurz sieben Kinder aufgezählt; von diesen waren die drei ältesten: 47 Eleonora, Joseph und Antonie (provinziell Lenorl, Seperl und Tonerl


49 Neue Arien, welche in der Komödie gefungen werden, besitzen: Der, aufs neue begeisterte und belebte Bernardon nebst zweyen Pantomimischen Kinder-Balletten u. s. w.


Als Haydn mit seiner Oper fertig war und sie zu Kurz brachte, wollte ihn die Magd abweisen, da ihr Herr gerade studierte. Wie sehr erstaunte aber Haydn, als er durch die Glashütte Bernardon vor einem großen Spiegel stehend Gesichter schneiden und mit Händen und Füßen die lächerlichsten Contorsien machen sah. Das waren die Studien des Herrn Bernardon. — Haydn erhielt angeblich für seine Arbeit die, für einen angehenden Componisten und für jene Zeit kaum glaubliche Summe von 24 oder 25 Ducaten, in deren Besteh er sich damals freilich für einen fast reichen Mann mag halten haben. Die Oper gesiel, wurde aber nach zweimaliger Aufführung wegen beleidigender Anzüglichkeiten im Texte verboten. So be-

53 Der Tag der ersten Aufführung ist nicht nachweisbar; er dürfte gegen Ende 1751 oder vor Oktobr 1752 fallen, keinesfalls aber nach dieser Zeit, da die Oper schon im Répertoire des Théâtres verzeichnet wäre. Der allgemeinen Annahme nach zählte Haydn damals 19 Jahre, was mit der Zeit der Aufführung zu träfe. Er selbst erwähnt in seiner Selbstbiographie gar nicht; ebenso wenig Gerber, Forckel (Almanach von 1784), das Weimarer Modejournal (1805) und das Gefährt Oesterreich (1778). In Haydn’s eigenem Katalog seiner Werke steht „Der krumme Teufel“ unter den Marionetten-Opern als Nr. 5 von fremder Hand nachträglich eingezeichnet.
hauptet Dies (S. 41); nach Bertuch 54 copirte der Schauspieler in der Rolle des hintenden Teufels einen anwesenden italienischen Grafen, der das Verbot der Oper erwirkte. 55

Der vollständige Titel des gedruckten Textbuchs, dem leider das sonst übliche Avertissement des Autors fehlt, lautet:

Der neue | krumme Teufel. | Eine | Opera comique | von zwey Aufzügen; | nebst einer | Kinder-Pantomime, | betitult: | Arlequin | der neue Abgott Ram | in America. | Alles componiret | von Joseph Kurz. 56


NB. Die Musik sowohl von der Opera comique, | als auch der Pantomime ist componiret | von | Herrn Joseph Haydn. 57

Des berühmten französischen Dichters Le Sage bekannten Roman Le diable boiteux, der die Liebesabenteuer eines spanischen Studenten schildert, wurde in den verschiedensten Bearbeitungen für die Bühne verwertet; zunächst unter demselben Titel in der Comédie italienne zu Paris im Jahre 1746. 58


55 Griessinger (S. 18) und Carpani (S. 81) nennen die Oper eine Satyre auf den hinfenden Theaterdirector Assilgio, weswegen das Stück nach dreimaliger Aufführung verboten wurde. Es ist dies ein, die Geschichte des Wiener Stadttheaters verwirrender Anachronismus, der trodtem in fast alle Biographien Haydn's überging. Der Italiener Assilgio wurde, wie erwähnt, erst im Jahre 1767 Theaterdirector und gerade unter ihm wurde „Der neue krumme Teufel“ im Jahre 1770 wieder hervorgezogen und Kurz wird sich wohl geübt haben, seinen Director, der ihn trotz der nun erfaßten Gunst des Publikums zu halten suchte, lächerlich zu machen.


57 Es ist dies das einzige Mal, dass bei den Kurz'schen Komödien, soweit sie vorliegen, der Componist namentlich gemacht ist.

58 Les Spectacles de Paris, ou Calendrier hist. et chronolog. des Théâtres de Paris. 18me Partie pour l'année 1769, p. 80.
Kurz'schen Bearbeitung liegt die Absicht zu Grunde, einen alten verliebten Gesten von seiner Narigkeit zu heilen. Dazu soll nun der Teufel verblüffen, in dem wir es also mit einem von der gutmütigen Art zu thun haben, wie die Handlung selbst be- zeugt, deren Dialog durchwegs ausgesprochen ist (also keine extemporirte Poesie). Anzüglichkeiten im Text kommen nicht vor; fanden solche statt, müssen sie der Maske oder den Gesten des Schauplayers zugeschrieben werden.

Agirende Personen in der Comedie:
Arnoldus, ein unglückseliger Doctor Bernardon, zwei Bäuerlente des Ar- re Medicinae.
Angiola, dessen Schwester. Casparus, Gemahl der Angiola.
Argante, eine Bäse derselben. Gerhard, Gemahl der Argante.
Fiametta, ein angenommernes Asmodeus, der neue trumme Teufel.
Cathet, ein Stubenmädel.

Im ersten Aufzuge sehen wir den Doctor Arnoldus in sei- nem Zimmer am Schreibtische sitzen und Recepte musternd; dabei flagt und heult er, daß all sein Wissen in der Medicin ihm nichts helfe, da er verliebt sei und sich daher selber als einen armen Patienten betrachten müsse. Dem eintretenden Bernar- don beziehlt er, Fiametta, das im Hause auferzogene Mädchen, herbeizubehlen. Nach mancherlei Einwendungen, daß sie krank sei, erscheint sie endlich doch. Der Doctor kommt ihr zart und entgegend und will ihr den Puls fühlen; sie widersehst sich und flagt, daß sie unglücklich sei. Von seiner Kür will sie schon gar nichts wissen, er sei ein Seelenlieferant, ein Mensch, durch den nur die Tischlerzunft und der Todtengräber reich würden. Der Doctor suchth sie zu beschwichten und meint, sie werde bald von ihm Besseres erfahren. Er geht ab und Bernardon eröffnet der arglosen Fiametta, daß ihre Habsicht mit Arnoldus bevorstehse. Es erfolgt Dhymacht und Wiedererwachen. Wer wird helfen?! „Das wird der Teufel thun“, ergänzet der im Hintergrunde erschienenen Asmodeus. Die Scene verwandelt sich und stellt einen mit Statuen gezierten Garten vor. Arnoldus, seine Verwandtschaft und zwei Notare erscheinen. Der Doctor zeigt ihnen an, daß er gesonnen sei zu heirathen; schon fünfundzwanzig Jahre lebe er im Junggesellenstande und habe es nun fast; die Liebe sei bei ihm nicht blind, denn Fiametta wäre ein schönes
Kind. Die Verwandten raten ab. Nun kommt Fiametta selbst; der Doctor nennt sie seine Braut und diese dagegen nennt ihn ein altes Häringsfass; eher will sie sterben als sich mit ihm verehelichen. Sie stellt sich verrückt und verlåsst singend und tanzend die Bühne. Der Doctor glaubt Bernardon in Fiametta verliebt und klagt ihn an, ihm das Herz derselben weggeschnappt zu haben; er solle sich trollen. Bernardon geht schimpfend ab.

Indem eilt Katharina, das Stubenmädchen, herbei und jammert, daß sich Fiametta erstochen habe und rings um sie allerlei Unthiere hausen. Nun kommt auch Leopold mit der Nachricht, daß sich Bernardon erschossen habe und fürchterliche Geister ihn umgeben. Es erfolgt Donner und Blitz — Alle fahren durcheinander und singen im Chor: der Teufel ist los! Die Statuen verwandeln sich auf einen Wink des Asmodeus in Pferde und mit ihnen fliegen Fiametta und Bernardon im Reifenzug in die Luft. Alle Anwesenden sind besürtzt; Asmodeus aber packt den Arnoldus und versinkt mit ihm in die Erde.

Dieser Act enthält elf Arien und ein Duett und schließt mit einem größeren Finale. In der nun folgenden Pantomime bemüht sich Asmodeus, dem Arnoldus klar zu machen, was von der Liebe zweier ungleicher Gatten zu erwarten sei.

Der zweite Aufzug führt uns in eine Stadt; Arnoldus und Asmodeus treten auf. Arnoldus sieht finster drein, er begreift nicht, was Asmodeus mit ihm vor hat. Dieser tröstet ihn, er solle nicht nach altem Brauch glauben, daß der Teufel immer nur des Menschen Feind sei; er meine es im Gegenteil gut mit ihm und habe dies schon dadurch bewiesen, daß er ihm in der Pantomime ein lehrreiches Beispiel im Bilde vorgehalten habe; nun solle er fest den armen Bernardon sehen, der schon zwei Jahre im elenden Chezauftand schmachte. Auf des Teufels Wink erseheinen sofort Bernardon und Leopoldel. Ersterer klagt, daß seine Frau verschwunden sei, und Leopoldel zeigt ihm das Haus, wo sie finden werde. Sie stopfen an. Fiametta tritt nun der Reihe nach als Bolognesischer Doctor, als Polichinel, als Pantalon und Arlequin auf und singt in jeder Verkleidung eine Arie in je einer anderen italienischen Mundart. Erst als Leopoldel ihr die Maske vom Gesicht reißt, erkennen Bernardon seine Frau. Er will sie ersteben, doch sie entflieht. Der betrogene Gatte klagt sein Leid in einer Arie und warnt vor den
treulosen Weibern. Asmodeus und Arnoldus treten wieder vor und Lekteter versichert, er sei bereits geheilt. Um ihm aber die Heiratsgedanken völlig zu benehmen, führen Bernardon, Angiola und Fiametta auf Anstiften des Asmodeus ein italienisches Intermezzo auf, das so einfachlagend wirkt, daß Arnoldus fortan von keiner Braut, und sei sie auch die schönste, mehr etwas wissen will. Dem Bernardon aber, der ihn dauer, da er das leben muß, was ihm bevorstand, will er zwölf tausend Gulden verachten. Nun treten alle Personen, auch die der Pantomime, auf. Bernardon dankt dem Doctor für die große Summe Geldes, die ihm gestattet, nun glücklich zu leben; Fiametta führt Arnoldus die Hande; die Verwandtschaft findet seinen Entschluß, ledig zu bleiben, vortrefflich, da sie dadurch mehr Erbschaft zu erwarten hat und die Personen der Pantomime, Kinder und Erwachsene, fragen, ob sie ihre Rolle gut gespielt haben. Arnoldus ist mehr und mehr erstaunt und glaubt gar, daß er gesoppt worden sei, woraus ihm Asmodeus erwidert: das Eine ist wahr, das Andere ist nicht erlogen. Dem Teufel kostet es nun nur wenig Mühe, um Arnoldus zu bestimmen, was zu bleiben was er war, und einzugehen, daß er mit seiner Lieb ein rechter Narr gewesen, worin ihm Alle im Chorus beistimmen, denn: Nur gleich und gleich gehört zusammen.


**Personen der Pantomime:**

Arlequin, Diener des
Celio, ein Schiffscapitain.
Hermione, eine Insulanerin.
Konzi, ein Zaubrer.
Alba, ein afrikanischer Prinz.
Musti, ein Gobenpaff.
Viele Amerikaner.
Viele helldäumische Seefahrer.
Kampfe, die Indianer unterliegen und die Opfer sind gerettet. Merline hat als Ungetreue wohl einen schweren Stand, doch wird ihr verziehen; unter Jubelgeschrei besteigen Alle die Schiffe und der Chor bejingt die Freuden nach bösen Stunden. — Diese Pantomime enthält elf Arien, ein Duett, einen Marsch und den Schlusshchor; ausdrücklich erwähnt ist noch „eine Musique, welche mit einer Mühlle accompagniret“.

Nach dem sechsten Auftritt im zweiten Act beginnt ein Intermezzo, das aus sechs Scenen besteht und durchaus in italienischer Sprache und in Versen abgefasst ist. Der Titel lautet:

Intermezzo, intitolato: Il Vecchio ingannato.

(Der betrogene Alte.)

**Attori:**

Pancrazio — Giuseppe Kurz,  
Bettina — Theresa Kurzin,  
Pandora — Cattarina Meyrin.  

Es sind, wie schon erwähnt, Bernardon, Angiola und Zia-  
metta, die wir hier in der Maske eines Alten (Pancrazio) und  
einer Mutter und Tochter (Pandora und Bettina) vor uns ha-  
ben. Die Mutter eröffnet der Tochter, daß sich für sie ein  
Bräutigam gefunden habe; er sei zwar alt, doch habe er Geld;  
sie solle zugreifen, denn die Schönheit verblühe gleich einer  
Blume. Zudem werde ihr sein Reichtum schon auch junge  
Viehhaber erwerben. „Dann nehme ich ihn!“ ruft die Tochter  
entschlossen und die Mutter freut sich, in ihr diejenigen Eigen-  
schaften wiedergu vinden, die sie selbst in der Jugend zierten.  
Allein gelassen, geht die Tochter mit sich zu Rath: Erfahrung  
macht flug; es seien ihr schon Viele entschlüpft, dieser endlich  
solle an der Angel zappeln. Im Gespräch mit der Mutter ste-  
gen dem Alten denn doch einige Zweifel auf; er fürchtet wif-  
lich, daß er zu alt sei. Doch die Mutter kämpft alle Bedenken  
nieder, indem sie die Tochter als Engelsreine hinstellt, die kaum

59 Katharina Mayer, eine geborene Wienerin, die zuvor beim ital. Thea-  
ter war und unter Lopresti im Jahre 1751 beim deutschen Theater mit Bei-  
fall auftrat. (Gesch. des ges. Theaterwesens, Dehler, S. 146; auch Réper-  
toire des Th. de la ville de Vienne.)
wisse, was Brautchaft und Heirath, ja nicht einmal was Liebe sei. Sie (die Mutter) habe ihr dies erst im Bilde des Cupido erläutern müssen, den sie (die Tochter), als mit Pfeil und Bogen bewaffnet, für einen Soldaten hielt. „Welche Unschuld! welche Taube!“ ruft der Alte zwischen jeder neuen Eröffnung — glück- lich, dass er derjenige sei, der sie zuerst in die Liebe einweihen werde. Die Tochter kommt und findet ihren Zukünftigen älter als einen Raben. „Der um so eher sterben wird“, ergänzt die Mutter tröstend. Den Alten packt das Fieber vor Liebe; die Tochter zweifelt nicht, ihn zu curiren und je über je lieber ins Zenturts zu befördern. „Welch schöner Moment, welch beglückte Liebe!“ ruft der verzückte Alte. „Eine saubere Ehe wird dies werben“, benüt halblaut die Mutter. Und Alte: „Genüß, Freude und Vergnügen wird jederzeit sich vermehren."

Dies Intermezzo enthält fünf Arien; eine der Pandora und je zwei des Pancreagio und der Bettina; am Schlusse vereinigen sich alle Drei zu einem Tuti.

Und die Musik von Haydn? — wird der Leser schon längst gefragt haben. Die Musik zum neuen krummen Teufel wurde bis jetzt nicht aufgefunden. Die Partitur ist verschollen, obwohl die Operette an vielen Orten wiederholt gegeben wurde. Einer etwaigen Wiederauffindung als Anhaltspunkte dienend, folgen hier die bekannt gewordenen Aufführungen: 60

In Wien (außer den genannten) im Jahre 1783, 28. Sept. im Theater „zum Fasan“ (Borstadt Neustift, jetzt Neubau, Bezirk VII.)


In Berlin in den Jahren 1771—75 von der Koch'schen Gesellschaft zwölfmal gegeben.

Im Obersächsischen (Altenburg, Eisleben, Querfurt, Zeih,

60 Titelveränderungen: Der krumme Teufel — Der hintende Teufel — Asmodenus oder der krumme Teufel — Asmodenus oder der lahme Teufel.
Der neue trumme Teufel", Haydn's erste Oper.


In Heitersheim (Amtsbezirk Staufen im Breisgau) im Jahre 1765 im Carneval von der jungen Schauspieler-Gesellschaft des Felix Berner. (,,Dieses war die erste Opea, so Herr Berner vor dem Grafen und Commandeur von Heitersheim aufführte." )

Obgleich kurz mit Haydn's Musik zufrieden war, so hat er ihn glücklicherweise doch nicht weiterhin beschäftigt. Was wäre auch aus Haydn geworden, wenn er sich — ein zweiter Wenzel Müller — der Lokalpoëse zugewendet hätte!


Michael Haydn scheint unter den Kapellknaben eine hervorragende Stellung eingenommen zu haben. Er war bald im


Doch Gejang und Spiel sollten im Elternhause bald ver- stummnen. Des Wagners und nunmehrigen Mar initiateders Frau, die Mutter Haydn's, starb am 23. Febr. 1754 (Beil. I, S. 10); sie hatte kurz zuvor ihr 46. Lebensjahr zurückgelegt. Bei der Darstellung von Haydn's Kindheit haben wir sie selbst bei dem Weni- gen, was über sie bekannt wurde, als eine brave, tüchtige Hausfrau und liebevolle Mutter kennen gelernt. Das Schick- fal ihres ältesten Söhnes stand noch ungelöst vor ihr. Welch un-

ausprechliche Mutterfreude hätte sie erfüllt, wenn sie eine Ahnung davon hätte haben können, daß sie in ihm der Welt jenen Mann gegeben, der das erste Glied jener Kette bildete, auf welche das verslossene Jahrhundert mit Stolz hinweist. Haydn's Vater vermachte sich am 19. Juli 1755 (mit Dispensation von allen drei Aufgeboten) zum zweitenmale. Mit Maria Anna, der Tochter des Inwohners Michael Seeder, erzeugte er fünf Kinder, die aber alle bald nach der Geburt starben. Kaum ein Jahr nach dem Tode des Mathias Haydn heirathete seine zweite Frau den Witwer Franz Bonac, Mitnachbar zu Bildungsmauer bei Petronell. Die weiteren Lebensumstände seiner Stiefmutter blieben Haydn unbekannt, doch gedachte er ihrer in seinem ersten Testament; §. 52 bestimmte für sie 130 fl., die für den Fall, „daß sie nicht mehr am Leben sei, ihren vorhandenen Kindern zu kommen“.


65 Bestand-Binzbuch des Michaeler Hauses.

66 Vergl. S. 81, Anmerkung 3.
68 Burney's Tagebuch seiner mus. Reisen. (Deutsche Uebersehung. Hamburg 1773. II, S. 218.)

70 Burney’s Tagebuch, II, S. 168.  
71 Dies (S. 36) sagt: „Haydn wurde mit Metafastaio bekannt, der ihm manchen nützlichen Wint gab, und in dessen Hause er schnell die italienische Sprache erlernte.“  
Einen Theil seiner Wohnung hatte Metafisio, wie oben erwähnt, an die ihm eng befreundete Familie Martines abgegeben. Der von spanischen Eltern abstammende Neapolitaner Niccolò de Martines, Gentiluomo oder Ceremonienmeister bei der apostolischen Nunciatur, hatte zwei Töchter, deren Erziehung sich Metafisio sehr angelegen sein ließ. Selbst musikalisch gebildet, denn Metafisio composirte, spielte Clavier und sang auch (come un serafino, wie er sich scherzend äußerte), musste es ihn um so mehr freuen, namentlich in der älteren Tochter seines Freundes Talent für Wissenschaft und Kunst überhaupt und insbesondere für Musik zu entdecken.


73 Es erhöhen von ihm bei C. Cippi in Wien: 36 Canoni a Sole tre Voci (in 3 Heften),
74 Part-Register bei St. Michael.
75 „Metafisio avea in costume per distinguere i più illustri forestieri di pregar la signora Marianna a cantar loro sul clavicembalo qualche sua arietta.“ (Opere del Sig. Ab. Met. vol. I. p. CCVI.)
Marianne von Martines.


Haydn scheint Marianne, die damals ins zehnte Lebensalter trat, wohl nur die erste Anleitung im Clavierspiel ertheilt zu haben. Der Unterricht soll drei Jahre gedauert haben und Haydn genoß in dieser Zeit für seine Mühe freie Kost. 80 Daß er an Metastasio’s Tafel gelesen, wie Fröhlich behauptet 81, ist wohl kaum anzunehmen, da der Dichter jeden Zwang in seinem Hauswesen scheute. Zudem aber Metastasio ohne Zweifel den Unterricht überwacht haben wird, konnte es nicht an häufiger Berührung mit dem erfahrenen Dichter fehlen. Haydn war geradezu angewiesen, sich die italienische Sprache anzueignen und wird gewiß so Manches, namentlich in Anwendung des richtigen musikalischen Ausdrucks gewonnen haben, wie dies später auch Salieri zugute kam. 82

Zudem Haydn in der Singstunde Marianne am Clavier begleitete, lernte er den damals bereits siebzигjährigen italienischen Gesanglehrer und Componisten Porpora kennen und wurde mit der ausgezeichneten italienischen Gesangsmethode desselben vertraut. 83

Nicolò Porpora, von den Italienern der Patriarch der Melodie genannt, war im Jahre 1685 zu Neapel geboren und ging aus der rühmewürdigen neapolitanischen Schule des Alessandro Scarlatti hervor. Hochgeschätzt als Gesanglehrer und Componisten wurde Porpora, der die weltbekannten Castraten Farinelli (Carlo Broschi), Gaetano Caffarelli (Majorano), Felice Salimbeni, Antonio Porporino (Hubert) angehörten. Auch die Sängerinnen Benedetta Emilia Agricola (Molteni) und Regina Mingotti waren Porpora’s

83 Nach Griesinger (S. 13) lernte ihn Haydn bei Metastasio kennen. Nach Dies (S. 35) umgeht Haydn förmlich die Frage, indem er sagt: „Ich geriet in die Bekanntschaft des bekannten Kapellmeisters Porpora, dessen Unterricht häufig gefucht wurde; der aber, vielleicht wegen Alters, einen jungen Gehilfen suchte und solchen in meiner Person fand.“ (Bergl. auch Haydn’s eigene Lebensskizze.)
feggiens, 6 Trios für 2 Violinen und Baß (in London unter dem Titel Sei Sinfonie di Camera erschienen), 12 Sonaten für Violine und Baß (oder Clavier und Violoncell) und einige Clavierstücke (neu erschienen bei Breitkopf & Härtel und bei Senff in Leipzig). In Wien kamen zur Aufführung die Opern Arianna e Teseo (1714), Temistocle (1718), die Opern Angelica (1720) und das Oratorium Il Gedeone (1737). Wie wir gesehen haben, wurden in den 50er Jahren zur Zeit seiner Anwesenheit in Wien noch zwei große Chöre von Porpora aufgeführt. Auch erschienen in derselben Zeit, von G. Nicolai sehr schön in Kupfer gestochen, die eben erwähnten, der jüngste Prinzessin Marie Antonie Walburga gewidmeten 12 Sonaten, die der Buchhändler Bernabí in einem ausführlichen Avertissement im Wien. Diar. (1755, Nr. 7) angezeigt. Obwohl nun

87 v. Köchel, Joh. Jos. Fux. — Die kais. Hofbibliothek in Wien erhielt aus Kiesewetter’s Sammlung in Porpora’s Handschrift ein Beatus vir (a 5 voc. c. V. V. e B.); Duetti latini sopra la Passione di Gesu Christo (a 4 v. c. str.). Das Musitvereins-Archiv besitzt, ebenfalls im Autograph, ein Alma redemptoris D-dur % per voce sola con str. (1731); ferner das Musikarchiv der ital. Kirche (Minoriten) ein Te Deum, comp. in Wien auf die Feier der Schlacht bei Kolín (18. Juni 1757).
Porpora in seinen 6 Trios bewies, daß der Instrumentalsatz nicht sein eigentliches Feld sei, so zeigte er doch nach dieser Zeit in seinen 12 Sonaten, daß er die berühmten Corellischen Sonaten mit Fleiß studiert hatte. Dieselben bieten im Hinblick auf die früher erschienenen Compositionen ähnlicher Art 89 in mannigfacher Hinsicht eine interessante Studie und es ist wohl kein Zweifel, daß Haydn, der gerade in der Zeit ihres Erstehens bei Porpora studierte, dieser Arbeit seines Meisters seine volle Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Das Verhältniß der beiden Männer Porpora und Metastasio muß ein sehr intimes, auf gegenseitige Achtung gegründetes gewesen sein. Porpora huldigte dem Dichter, indem er folgende Werke von ihm in Musik setzte: die Oper Siface (aufgeführt im Jahre 1726 in Bredig); die Oratorien Il Giuseppe riconosciuto — I Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore — Sant' Elena al Calvario (jüngstlich in Dresden componirt); 12 Cantaten (1735 zuerst in London, dann in Neapel erschienen). Leßtere wurden wegen der Ausbildung des Recitativs, wegen musterhafter und klassischer Bearbeitung und wegen des schönen, edlen und einfachen Gesanges hoch geschätzt.

Haydn wurde für seine Bemühung als Clavierbegleiter dadurch entschädigt, daß ihm Porpora in der Lehre der Composition nachhalf. Haydn fühlte sicherlich längst schon, daß er sich ohne gründliche Anleitung nur dilettantisch forthelfen konnte. Nun war ihm auf einmal geholfen und obendrein wußte er sich in den Händen eines Mannes, der als einer der tüchtigsten Lehrer anerkannt war. Daß er diesen Vortheil dankbar zu schätzen wußte, bezeugen seine eigenen Worte, welche die früher erwähnte Anführung ergänzen: „Ich schriebe fleißig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem be-

Der venezianische Botschafter Correr. 171

rühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien ware) die ächt
ten Fundamente der jetzunoff zu erlernen." (Selbstbiogr.,
Beil. I.) Die Schale, in der ihn diese Labung gereicht wurde,
war übrigens rauh genug; Haydn konnte sie immerhin als einen
Prüfstein seiner Demuth betrachten, denn der heftige Lehrer ließ
ihn sein ganzes Siebenfeidt fühlen. Bestia, Asino, Birbante,
Coglione und ähnliche Schelmworte wechselten mit Hupenhössen;
Porpora fand es sogar angemessen, daß ihm Haydn durch volle
drei Monate (so lange soll dies Verhältniß gedauert haben)
fürmliche Bedientendienste leistete. Aber gleich Sebastian Bach,
der unverdrossen zu Fuß von Lüneburg nach Hamburg wanderte
und Calcanteudienste verfah, um das treffliche Orgelspiel Rein-
ken’s zu studiren, ertrug auch Haydn willig jede Erniedrigung,
"denn (jagte Haydn) ich profitte bei Porpora im Gesang, in
der Composition und in der italienischen Sprache sehr viel." 90
Nichtsdestoweniger bot der Verkehr mit Porpora und Metastasio
eine gefällige Klippe, indem Haydn der Gefahr ausgegesetzt war,
ins Fahrwasser der italienischen Schule zu gerathen; doch be-
wahrte ihn ein guter Genius davor, seiner eigenen Natur un-
treu zu werden. Er schrieb wohl später eine Anzahl italieni-
scher Opern, die er sogar an Wirth den gleichzeitigen Opern-
componisten nicht nachstellte, doch hätten diese seinen Namen
wohl schwerlich dauernd verewigt. Gleichwohl hat ihm die Ein-
richt in das Wesen der italienischen Manier nicht geschadet; er
nahm sich, gleich Mozart, das Beste heraus und blieb dabei gut
deutsch.

Porpora unterrichtete auch des venezianischen Botschahlers
Geliebte, die schöne, für Musik schwärmende Wilhelmine. Auch
hier wurde Haydn von seinem Meister als Begleiter in der
Singstunde verwendet. Pietro Correr, der vom März 1753
bis Mai 1757 in Wien seine Regierung vertrat 91, hielt sich im
Sommer im Bade Mannersdorf auf und nahm dahin auch seine
Geliebte und deren Gesanglehrer jammt Haydn mit. Der Bot-

91 Dispacci di Germania (f. f. Staatsarchiv). Die feierliche Auffahrt
Nr. 45.)


Der Weg von Wien nach Mannersdorf wird gegenwärtig bedeutend abgekürzt durch die nach Ungarn führende Eisenbahn. Man verlässt dieselbe auf der Station Gößendorf und schlägt den Fußweg durch die Felder in grader Richtung auf Mannersdorf ein. Wer dazu einen sonnigen und abendrein sonntagsstille Sommermorgen erwählt, wird den Gang gewiß nicht bereuen: ringsum reiche Saaten, vor sich das Leithagebirge und dorten, wo das Gehölz am einlabendsten winkt, der Ort selbst mit Schloß und Pfarrkirche amphitheatralisch aufgebaut und gehoben von dem üppig grünen Hintergrund. Nun überschreitet man

---


95 Burney, The present state of music in Germany etc. London 1773, I, p. 290.
96 In neuer Auflage erschienen, bearbeitet von Simon Trechter. Wien, C. A. Spina (Schreiber).

Besonders hoch hielt Haydn den Gradus ad Parnassum von Jez; er rühmte das Buch noch im hohen Alter als klassisch. Das Werk ist bekanntlich in Fragen und Antworten abgefaßt und in zwei Theile abgetheilt, einen theoretischen und praktischen. Ursprünglich lateinisch geschrieben, erlebte es zahlreiche Übersetzungen. Das vorliegende Exemplar benützte Haydn zum eigenen Studium und später auch beim Unterricht seiner Schüler, da er auf Kirnberger hinweist (Kirnberger negavit; bene contra Ph. Kirnb.). Auch auf Regeln früherer und gleichzeitiger Componisten, Reutter mit inbegriffen, wird der Schüler aufmerksam gemacht (NB. et hunc usurpabant veteres, etiam G. Reutter). Druckfehler in Schrift und Noten sind von Haydn verbessert und die angegebenen Errata an Ort und Stelle berichtigt; häufig ist die Bejifferung ausgeführt und der Rand mit Anmerkungen (bene-melius, male, nihil valent etc.) ausgefüllt. Zuweilen trifft man ein einzeln stehendes NB, als habe sich Haydn die Stelle zur Nachfrage angemerkt; manche Stellen, ursprünglich mit blasser Tinte oder nur mit Bleistift angegeben, sind von Haydn nachgefahren, um sie kennlichter zu machen. „Mit unermüdeter Anstrengung“, sagt Griesinger (S. 10), „suchte sich Haydn Jezens Theorie verständlich zu machen; er ging seine ganze Schule praktisch durch, er arbeitete die Aufgaben aus, ließ sie einige Wochen liegen, überfah sie alsdann wieder und seilte so lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte.“ Dies dagegen (S. 39) sagt über den Eindruck, den

Im Jahre 1757 konnte Haydn den Büchern schon die stilze Signatur beifügen: Ex libris Josephi Haydn. Bei einigen steht sogar der Preis des Ankaufes und Einbandes (das Buch 1 fl. 42, Einband 34 = 2 fl. 16 Kr.). Einigemal musste die innere Deckelsfläche auch als Wäschettel dienen; diesen Doppeltzweck versiefel namentlich Mattheson’s „Kern melodischer

Bohl, Haydn. 1.
Wissenschaft" (Hemder 8, Bindl 6, Dietl 9, Bardtuch 1, Haube, graue Strümpfe). Oder es ist, wie z. B. im Gradus ad Parnassum, die Zahl gegebener (erhaltener?) Lectionen angegeben (Lezioni || || || || I || = 15 mal).


Obwohl sich Haydn, was Theorie betraf, selbst noch auf schwankendem Boden bewegte, aber über das in sich Aufgenommene nachdachte und es sich klar zu machen wußte, fand er doch auch bereits Gelegenheit, Andere zu unterrichten. Er mag dabei dem Grundsätze Docendo discimus gehuldigt haben — indem er Andere unterwies, wurde er selber fester. Zwei seiner Schüler aus jener Zeit, wohl die frühesten im Theoretischen, sind nachzuweisen: Minkisch und Kummerling.

Abund Minkisch, geboren im Jahre 1733 zu Taub in Böhmen, trat im 20. Lebensjahre in den Orden der barnherzigen Brüder, kam 1754 nach Wien und versah hier die Chorregentenstelle an der Kirche seines Ordens mit vieler Ruhm. Unterricht im Contrapunkte erhielt er von Haydn und Seuße; er that sich als Violinspieler und Organist hervor und schrieb

eine Reihe Kirchencompositionen, die sich vieler Anerkennung erfreuten. Mittejx starb zu Graz am 9. April 1782.

Während wir bei diesem Schüler auf eine einzige Quelle angewiesen sind 100, die uns überdies nur spärliche Auskunft gibt, sind wir über den zweitgenannten Schüler um so besser unterrichtet.


Hauptstraße, neu Nr. 3), wurde aber aus dem Friedhof zu Wiesenburg in der Nähe der Gruft seiner Eltern an der Außenseite der Kirche begraben. Im Leben ein Sonderling, enthält auch die Grabinschrift seltsame Inschriften (u. a. die latonischen Worte „Cosa rara“, Titel einer bekannten Oper von Martin); ebenso seltsam waren die Bedingungen, die er an gewisse Verhältnisse knüpfte: so sollte z. B. bei seinem Grabe ein Armer jede Mitternacht einen Rosenkranz beten „für alle billigen und gerechten Richter“.


Man verläßt gegenwärtig, wenn man von Wien kommend Melk pafsirt hat, die Eisenbahn bei der Station Remmelbach und gelangt aus der Hauptstraße oder besser auf dem reizenden Waldwege in anderthalb Stunden nach dem Markte Wiesenburg, am Zusammenfluß der großen und kleinen Erlaf gelegen. Wir

4 Le Haydine, p. 85: dimorava per lo più a Burckersdorf.

Der Kreis, der sich zu gleichen Zweck, von Zürnberg eingeladen, in Weinziel vereinigte, bestand nach Griesinger's Angabe aus dem Pfarrer des Ortes, dem Verwalter des Hausherrn, Haydn und dem Violoncellisten Albrechtsberger. 7 Das


Haydn ließ sich jedoch nicht irre machen, sondern ging gleichzeitig einen Schritt weiter, nahm nun auch, vielleicht zur

Pfarr-Registern von Weitenecf, Emersdorff und Weiten vorommen. Da u. a. Weitenecf eine Bestigung Fürnberg's war, so liegt die Vermuthung nahe, daß der genannte Cellist, ob nun verwandt oder nicht mit dem Wiener Domkapellmeister, in oder um Weitenecf seßhaft war und etwa zu Fürnberg's Beamten zählte.


8 Ausführliches über ihn siehe Olsbach, Künstler-lexicon, I, S. 683.
ohne weitere Gewähr Chorregent in der Karmeliterkirche. Das
gräfi. Hans Haugwitz hielt damals oder später eine stabile
Musikkapelle von 23 Mitgliedern, 8 Gesangsfolisten und 16 Cho-
risten und befaß auf Schloß Namieß in Mähren eine reiche
Musik-Bibliothek. 11

Für das eigentliche Selbststudium blieben Haydn nur we-
nige Stunden des Tages; er mußte die Abende und Nächte zu
Hülfe nehmen und selbst da noch für das Bedürfnis des Augen-
blicks namentlich so manche Claviercompositionen für seine
Schüler schreiben, denen er selbst nur wenig Werth beilegte; er
verjichtete sie und hielt sich für gesehrt, wenn man sie nur an-
nahm. Griesinger (S. 19) sagt hier weiter: „Haydn wußte
nichts davon, daß die Musikalienhändler gute Geschäfte damit
machten und er verweilte mit Wohlgefallen an den Gewölben,
wo die eine oder die andere Arbeit im Druck zur Schau ge-
stellt war.“ Daß hier nur geschriebene Musikalien gemeint sein
können, wurde schon in der Chronik nachgewiesen; diese haben
denn auch zeitlich ihren Weg ins Ausland gefunden und dort
wurden sie allerdings auch bald im Druck verbreitet, aber doch
erst zu einer Zeit, wo Haydn schon nicht mehr in Wien war.
Es befanden sich darunter Trios, Quartette, Cazzationen, Di-
vertimenti und Symphonien, die in Paris, London und Amster-
dam erschienen und zum größeren Theil in Breitkopf's themat.
Katalog angezeigt sind. Haydn selbst war es nie beigesallen,
gleich Bach und Leopold Mozart seine Werke etwa in Kupfer zu
radiren; dazu fehlte ihm Zeit, Gelegenheit und auch Geschick.

Haydn's Sectionen mehrten sich und seine Einnahmen dafür
stiegen von monatlich zwei auf fünf Gulden, was ihn zunächst
veranlaßte, sich nach einer erträglicheren Wohnung umzusehen.
Er fand eine solche auf der sogenannten Seilerstätte (Straße
am ehemaligen Carolinenthor), hatte aber hier das Misgeschick,
seiner wenigen Habfeligkeiten beraubt zu werden. Er schrieb,
wahrscheinlich in der ersten Bestürzung, an seinen Vater und
bat, ihm doch wenigstens Leinwand für Hunde zu schicken.
Der Vater kam aber selber nach Wien, gab dem Sohne einen
Siebzehner und die Lehre: „Fürchte Gott und liebe deinen

11 Musik. Zeitung für die öst. Staaten. Linz 1812, Nr. 11.
Nächsten." Durch die Freigebigkeit guter Freunde sah Haydn seinen Verlust bald wieder ersetzt und ein mehrwöchentlicher Aufenthalt bei Nürnberg hieß alle Wunden.


12 Griesinger's Aus sage (S. 17) darf man hier wohl bezei chen. Haydn war schon zu alt, um seinen Eltern beschwerlich zu fallen, und der Vater nicht so arm oder hartberzig, um dem Sohne nicht beistehen zu können oder zu wollen.


16 Eine der wenigen Ansnahmen, wo Michael nicht gleich seinem Bruder sich „Haydn“ schrieb.
denen seines Bruders. Diese Messe befindet sich in ausgeschriebenen Stimmen im geistl. Stifte St. Peter in Salzburg und müßte nach der dortigen Bemerkung „Temesvar“ Michael sich schon damals (vielleicht auf Besuch) in Ungarn befunden haben. Die Anstellung dorthin erfolgte aber erst im Jahre 1757, indem ihn der Bischof von Groβwardein, Graf Firnian, als Kapellmeister zu sich berief. Er bezog dafselves einen nur bescheidenen Gehalt, wußte sich aber durch seine Compositionen so vorteilhaft bekannt zu machen, daß er schon nach fünf Jahren vom Erzbischof Sigismund (Schrattenbach) nach Salzburg berufen wurde, wo er dann auch zeitlebens verblieb. 17


Ferdinand Maximilian Franz Graf von Morzin 19

18 Griesinger, S. 20. — Dies, S. 42, sagt weniger glaubwürdig 600 Fl.
Graf Morzin und seine Musikapelle.


All diese Werke aber verlieren an Bedeutung einer Arbeit gegenüber, mit der Haydn, wie mit den Quartetten, den Grundstein legte zu einer Reihe Schöpfungen, die seinen Namen in der Musikgeschichte für immer verehrt und eine Kunstrichtung anbahnten, in der seine Nachfolger das bisher Höchste erreichten. Haydn schrieb hier im Jahre 1759 seine erste Symphonie. Die Gewißheit, daß es wirklich seine erste Symphonie war,

---

26 In Lutavce war persönliche Nachfrage erfolglos; in Hohenelse, wohin die zum Theil sehr wertvolle Instrumente im Jahre 1817 als ein Geschenk an die dortige Kirche überführt wurden, hatte Graf Rudolf Morzin wieders- holt die Güte, im Schloß- und Kirchenarchiv nachsuchen zu lassen. Die etwa vorhandenen, die Musikapelle betreffenden Acten wurden jedoch entweder schon in Lutavce als wertlos verübt oder fielen in Hohenelse als Depser wiederholter Sichtungen des Archivs.

Über Haydn’s Lebensweise in dem, in einer flachen und anpruchlosen Gegend gelegenen Schlosse Lutavec ist uns nichts Näheres überliefert worden, doch erzählt uns Griesinger (S. 30) außer der Bemerkung, daß hier Haydn, wahrlich unähnlich auf einer Jagd, vom Pferde stürzte und seitdem zeitlebens der Reitunlust entzogen, noch eine artige Anekdot, die uns die volle Naivität und Unverdorbenheit des damals 28-jährigen Mannes verbürgt. In seinen späteren Jahren (theilt Griesinger S. 20 mit) erzählte Haydn gerne davon, wie er am Clavier der schönen Gräfin Wilhelmine zum Gesang begleitete und wie sie einst, um besser in die Noten sehen zu können, sich über ihn beugte, wobei ihr Busen sich auseinanderschärfte. „Es war das Erstmal, daß mir ein solcher Anblick ward; er verwirrte mich, mein Spiel stockte und die Finger blieben auf den Tasten ruhen.” „Was ist das, Haydn!” „rief die Gräfin, „was treibt Er da?” Voll Erleichterung entgegnete Haydn: „Aber gräß. Gnaden, wer sollte auch hier nicht aus der Fassung kommen?!”

Im Herbst 1760 hielt sich Haydn in Wien auf und gewann seinen Unterhalt durch Lectionengebene. In seinen Schülerinnen zählten auch die Töchter eines Friseurs, Namens Keller, der Haydn öfters unterstützte hatte und in der Vorstadt Lainsitz in der Ungargasse ein eigenes Haus besaß. Nach Dies (S. 43) hatte Haydn dort auch gewohnt 27 und verliebte sich in eine der

---

27 Wahrscheinlich wurde Haydn hier durch einen Bruder des Friseurs
jüngern Töchter des Hauses und seine Neigung wuchs bei näherer Bekanntschaft derart, daß er, da sein Fortkommen nun durch einen sichern Gehalt gesichert schien, trotz des gräff. Verbots be-
schlossen hatte, sich mit ihr zu vermählen. Doch statt der ge-
hefsten Gegenliebe mußte es Haydn zu seinem Schmerze erfahren, daß seine Ungebete te es vorzog, in ein Kloster zu treten. Auch
dem Vater kam dieser Zwischenfall sehr ungelegen. Der talent-
volle und solide junge Mann mußte ihm gefallen haben; er
suchte ihn durchaus an seine Familie zu ketten und überredete ihn, als Erzab die älteste Tochter zur Frau zu nehmen. Das
Gefühl der Dankbarkeit gab den Ausschlag und Haydn führte somit (gleich dem Dichter Bürger) die Schwester des Mädchens,
das er eigentlich liebte, als Gattin heim.

Johann Peter Keller, hofbesieiter Perückenmacher 28, wurde
am 12. Nov. 1722 bei St. Michael mit Marie Elisabeth Sailler
getraut. Diese Ehe war reich an Kindern besieget; die älteste
Tochter, die am 9. Febr. 1729 in der Taufe die Namen Maria
Anna Aloisia Apollonia erhielt (Beil. I, 11), wurde Haydn's
Frau. Die jüngere Tochter, die Haydn liebte 29, wurde als
Nonne bei den Nicolaierinnen aufgenommen und nahm den
Klosternamen Josepha an; sie lebte noch im Jahre 1801 und
Haydn erwähnt ihrer in seinem ersten Testamente, § 24: „Der
Schwester meiner verstorbenen Frau, der Erb von 50 Fl.“ (die-
ser Betrag ist nachgehends wieder gestrichen). Mit ihrem Hang
zur Kirche stand sie in ihrer Familie nicht allein; auch ihre

eingesführt, jenes bei der Domkapelle erwähnten Georg Ig. Keller. Derselbe
war aus Chlumetz in Böhmen gebürtig und ursprünglich Kammerdiener des
Gräfen Kinsky, böhm. Hofmarschalls. Keller wurde 1726 bei St. Stephan
vermählt und ist bei der Domkapelle vom Jahre 1730 bis in die Mitte der
50er Jahre als Violinist genannt. Im Jahre 1765 wird er bei der Todes-
anzeige seiner Frau als kais. Hofmusikus genannt; als Mitglied der Hofkapelle
ist er, damals schon sehr bejahrt, erst seit 1767 eingetragen. Er starb am
27. Mai 1771, 72 Jahre alt.

28 Wegen „hofbesieit“ siehe S. 48, Anm. 33.
29 Die Nachrichten über diese Wahl sind sehr verworren: Nach Griesinger
(S. 20) liebte Haydn die älteste Tochter, „allein sie begab sich in ein Kloster“.
Nach Dies (S. 43) liebte Haydn die jüngere. Wiederum bemerkt Neufomr
zur Angabe Dies‘ (der jedoch des Klosters nicht erwähnt): „die älteste Schwei-
ster, die Haydn's Liebe erwidert hatte, war früher geforben!“


30 Wir erfahren bei dieser Gelegenheit die Namen der, den Vater überlebenden Kinder; es waren die Söhne Josef und P. Eduard, die Töchter Josepha (Ronne), Maria Anna (Haydn's Frau), Barbara (verh. Schaiger) und Elisabeth (verw. Bittermann).

31 Man vergleiche namentlich Carpani, Le Haydine, p. 92.

Ob Graf Morzin, der sich, wie erwähnt, damals obendrein in Wien befand, je etwas von der heimlichen Verheirathung seines Musikdirectors erfuhr, muß dahingestellt bleiben. Es

32 E la mia moglie; m'ha ben fatto arrabbiare.
33 Mia moglie sta maggior parte male di saluto, ed è sempre di medesimo cattivo umor, ma già io non mi curo di niente, finiranno una volta questi guai.
34 Mia moglie quella bestia infernale mi ha scritto tante cose, che era forzato di dar la riposta, che io non tornerei più a casa, da questo momento ella ha più giudizio.

36 Griesinger (S. 22) nennt irrtümlich schon hier den Nachfolger (Nicolas).


---


Unser Ziel ist das fürstliche Schloß, ein stattlicher Palast, der, so hoch gelegen, gleich einer Mauer die Gegend weit hin beherrscht. Im Jahre 1883 vom Fürsten Paul neu geschaffen, spricht auch dieses, in seinen Grundformen massive und doch auch ebend gehaltene Gebäude für die Energie seines genialen Erbauers. Mit seinen vier großen Eckthürmen mit Kupferdach und drei kleineren mit weißem Blech gedeckt, nach allen vier Seiten eine langgestreckte Nebe von Fenstern bildend, mit tiefen Graben umgeben, über den eine Zugbrücke zum Haupteingang
führte, imponierte es gleich anfangs nicht bloss dem eigenen Lande, denn wir finden eine sorgsätzliche in Kupfer radirte Ab-
bildung schon in einem im Jahre 1697 in Augsburg erschienenen Werk. Die Veränderungen datiren aus den 90er Jahren
des vorigen Jahrhunderts; der Graben wurde ausgefüllt, die Front nach dem Hauptplatz mit einem Balcon und mit Statuen
und Reliefs aus rothem Marmor, die Ahnen desfürstlichen Hauses darstellend, geschmückt und die Parkseite mit einem
doppeltten Säulengang und Balcon verbreitert; gleichzeitig wurde
auch der Schloßplatz abgegraben und geobnet. Das Schloß ent-
hält einen großen, mit schönen Frescomalereien gezierten Saal,
dessen Vertiefung seinerzeit als Theaterbühne und zur Aus-
stellung des großen Orchesters diente; ein kleinerer, nicht minder
löstbarer Saal war zur Zeit für die Kammermusik und die ge-
wöhnlichen Productionen der Musikakademie bestimmt. In der
schön decorirten Hauskapelle, die zugleich als Schloßkapelle
bient, war der Chor, so geräumig er ist, in der Blütezeit der
Kapelle doch nicht im Stande, das ganze Musikpersonal aufzunehmen, das außerdem an bestimmten Tagen auch den musikali-
schen Gottesdienst in der Bergkirche bejorgte.

Der, dem Schloß unmittelbar sich anschließende, im englischen Stil angelegte herrliche Park mit dem auf korinthischen
Säulen ruhenden Leopoldinentempel (die von Canova gemeißelte
Statue der Fürstin Leopoldine bergend), mit schattigen Laub-
gängen und Alleen, Teichen, Wasserfällen, künstlichen Felsen und
größtartigen Treibhäusern geschmückt, breitet sich auf sanft em-
vorsteigender Anhöhe aus, auf deren Gipfel man in entzückender
Rundschau den Park selbst, den weithin sich erstreckendenfürst-
lichen Thiergarten, ganz Eisenstadt, und in weiter Ferne die auf hohen
Felsen thronende Burg Forchtenstein, die Umgebung der Stadt
Dedenburg und die größere Hälfte des Neusiedlersees überblickt.

Die erwähnte Bergkirche am Eingang der Bergstadt besteht
eigentlich aus einer Kapelle und einer unausgebauten Kuppel-
kirche, beide vom Fürsten Paul gegen Ende des 17. Jahrhunderts
errichtet. Die auf künstlicher Anhöhe seltsam postirte Kapelle ist

2 Ory-Herzogliche des Birkels und Linials oder: ausgewählter Anfang zu
denen mathematischen Wissenschaften, beschrieben von A. E. B. V. P. Augs-
berg, durch J. Köppmayer. 1697.


Fürst Paul Esterházy.

205


6 Die Ordnung des Zuges war folgende: Der Führer der Prozession in langem blauen Kleide, einen Franz auf dem Haupt und Stab und Wappen tragend; drei gleich geschmückte Männer, die große rothe, vergoldete Fahne tragend; 3860 Knaben aus allen Dominien, zwei und zwei gehend, nach jedem Hunderdt ein Paar Fahnen; 2360 erwachsene Männer; 1050 ältere Einwohner der Dominien; 100 Bürger von Eisenstadt, in ihrer Mitte die Stadtfahne; Knaben mit kleinen Fahnen, denen die Trompeter und Paukenschläger folgten; die Musiker, paarweise und die Litanei singend; eine Standarte mit 6 Ministranten und hierauf die 15 Mysterien des Rosenfranzes; die Pfarrer und andere Geistliche in Chorälen; die Statue des Heilands in einer Stange getragen; 4 Geistliche in vollem Oraate; 4 Prälaten und andere Geistliche mit Musikern; der Palatin Paul Esterházy selbst; viele Grafen und Freiherrn paarweise, namentlich die Grafen Labislaus Csády, Emmerich und Peter Zichy, 3 Söhne des Palatin (Adam, Josep und Sigismund), die Gra- fen Josep und Franz Esterházy, Stephan Nádasdy zc., der übrige Adel und die Hof-Dienerschaft; 8 weiß gekleidete Jungfrauen mit goldenen Kronen auf dem Haupte, Staube und Wappenschilde tragend; 4 gleich gekleidete Mädchen mit der Statue der h. Jungfrau; die Gemahlin des Palatin; mehrere Grä- finnen, die Witten Esterházy und Nádasdy, die Comtesßen Maria, Juliana, Christine, Maria Esterházy und andere Damen; 120 Cötlere Damen; 1235 Jungfrauen aus den verschiedenen Dominien, mit ausgelösten und bekränzten Haaren; 710 Frauen; 510 Männer, ihre Arme in Kreuzesform ausstreckend und jede dieser Abtheilungen von Fahnenträgern geleitet. Endlich noch vollen Stützen und Wagen, Kamele und Pferde diese Prozession, die aus 11,200 Personen bestand. (Nach einer gleichzeitigen lateinischen Handschrift im Archiv des Stiftes Heiligenkreuz.) Der Weg von Eisenstadt nach Maria- zell beträgt bei so großem Gefolge etwa 6 Tagereisen.


Mit dem 1. Jan. 1720 gewinnen wir endlich festen Boden. Fürst Michael scheint mit diesem Tage die Kapelle neu geregelt zu haben. Es Decrete liegen vor; von den 6 Hof- und Feldtrompetern haben einige schon vorderhand gedient und müssen nun zum Theil auch auf dem Chor als Sänger mitwirken; den 3 Lindtschen Kindern ist eine Beihilfe an Geld ausgeworfen; Antonie Lindt wird als Hof-Discantistin angestellt; der Lautenmeister Durant erscheint abermals; in dem (Cajiraten Altist) Hans Paulus Kniebandt, der später die beste Convention bezog, liebe sich etwa einer der früher genannten, im Jahre 1707 nach Wien gefannten Sängerkuhen vermuten, auch der nicht das Taufbuch der Stadtpfarre widerprüche, das schon 1688 diesen Paulus als Sohn des Andreas Kniebandt
Die Musikkapelle unter der Fürstin Maria Octavia.


Unter der Fürstin Maria Octavia wurde das früheste Conventional der Fürsif. Musikkapelle angelegt und dieselbe reorganisiert; die jährlichen Ausgaben an Geld und Geldeswerth wurden zugleich auf 1479 Fl. 55 Kr., also unter die Hälfte des früheren Betrags, herabgedrückt. Der Stand der Kapelle war nun folgender: 1 Discantifin (Antonie Lindt), 1 Discantif (Paul Huszár, später Tenorist), 1 Altist (der Caffrat Kniebant), 2 Bassisten (Franz Payr, später Organist, und Joh. Georg Thonner). Des früheren Kapellmeisters geschichte keiner weiteren Erwähnung; auch kein Chorregent ist genannt, doch vertrat diesen Posten 7 Jahre lang aushilfsweise der erwähnte Bassist Thonner, der auch bei der Buchhallei verwendt wurde und
erst 1761, 66 Jahre alt, starb. Das Orchester (2 Violinen, 1 Violon, 1 Fagott samt Orgel) war ausschließlich durch die Brüder Lindt vertreten. Die Benannten bezogen reichliches Deputat, das ihren Gehalt in Geld häufig überstieg. 8


8 Beispielsweise hatte der Fagottist Anton Lindt 34 fl. Jahresgehalt, 8 fl. Quartiergeld, 10 fl. Holzgeld, 300 fl. Rinnleins à 4 d. = 12 fl.; 1 Schwin = 6 fl., ½ Einer Rüben, bitte Kraut = 1 fl., zusammen 71 fl. (1 fl. = 60 kre.; 1 kre. = 6 Denar.)

9 Die Pfarr-Register geben über Werner keinen Ausschluß.

10 Musica Poetica, sive compendium melopoeticum, das ist: Eine kurze Anleitung, und gründliche Unterweisung, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewiehen Praeceptis und Regulis componiren, und machen soll z. anjeso publizirt und zum Druck verfertiget: durch Johann Andrea Herbst, Kapellmeistern in Nürnberg, MDC.XXXXIII.

11 Den Castraten gegenüber, die durch eine unnatürliche Prozedur ihrer ursprünglichen Stimmitel zu erhalten wissen, gab es Sänger, die durch künstliche Ausbildung des Falsetts im Stande waren, die Aufgaben einer Altstimme auszuführen.
Anstellung einer Sängerin erheischt. In der Mitte der 40er Jahre wurden Werner jährlich vier Kremnitzer Ducaten (= 16 Fl. 80 d.) bewilligt zum Druck der Textbücher seiner Charsfreitags-Oratorien, die seit 1729 alljährlich in der Schloßcapelle, beim h. Grabe in der Capelle der hochadeligen Chorfrauen bei St. Joseph (das spätere sogenannte Darmstädter Haus) und auch in der Spitalscapelle abgesungen wurden. (Die letzte Umittung datirt Febr. 1761.) Im Jahre 1735 widmet Werner dem aus Frankreich zurückgekehrten Fürsten, der sich am 26. Dec. 1734 zu Luneville mit Maria Anna Louise, Marchesa von Lunati Bisconti, vermählt hatte, ein größeres Werk, 6 Symphonien und 6 Sonaten für 2 Violinen und Bass umfassend; die umständliche und unterwürfige Dedication giebt zugleich in dem damals unvermeidlichen Chronogramm die genannte Jahreszahl. Im Nov. 1738 bittet Werner, der Fürst wolle „eine neue musikalische Stücke, 5 Symphonien und 1 Imitations-Concert aus denen ital. Sing-Arien“ in Gnaden annehmen. Ihre Vorlage hatte noch einen besonders Grund: Werner unterbreitet zugleich die Klage, daß die ihm gnädigst bewilligten 15 Eimer Wein (Eisenstädtar Schamb, d. i. Ausmaß) ihm, „aber gewiß nicht ab-sichtlich, sondern aus Verschone“, in heurigem (diesjährigem) Bergrecht-Wein ausgeliefert wurden, während doch alle andern Hoismusici einen vergleichenden Wein beziehen; er bittet daher demüthig um Abhilfe, da ihm „wegen vielsältig stehender Arbeit ein vergleichener junger unverjährrter Wein an der Gesundheit höchst schädlich seye“; solcher Gnade sich würdig zu zeigen, werde mit unermüdetem Fleisse bemüht sein Er. hochfürstl. Durchlaucht „unwürdiger Capellmeister“. Da wir diesem unerhörlichen Manne mit seiner anspruchslosen Treue und seinem verbießten Wesen nochmals begegnen werden, nehmen wir für diesmal von ihm Abschied. Der Anspruch Lessing’s: „Viele sind berühmt, viele verdienen es zu sein“, trifft bei Werner injofern zu, als er jedesfalls das Zeug-buzi hatte, unter andern Verhältnissen eine hervorragendere musikalische Stellung einzunehmen, als ihm beschieden war. Haydn war hierin glücklicher; die Zeiten hatten sich geändert, er konnte sich mit tüchtigen Musikern umgeben und sein Fürst lebte hingegen nur für die Kunst und ließ es nicht an Anregung fehlen. Wie sehr Haydn seinen Vorfahr im Amte schätzte, obwohl ihn Werner einen „Mode-
hansl" und "G'sangtmacher" nannte, werden wir noch erfahren. 12 —


13 "Rechnung des Josef Lindt, was vor des gnädigsten Fürsten Instrument wegen Zuricht ist ausgelegt worden" (bat. 1728).
Die Musikkapelle unter Fürst Paul Anton.

213


Kurz nach des Fürsten Regierungsantritt wurde das Orchester zum erstenmale mit Flöte, Oboe, Posäune und Pauke verstärkt und vor außerdem im Haushalt des Fürsten zu jingen oder ein Instrument zu spielen verstand, sah sich, mit oder ohne seinen Willen, nach Bedarf in die Kapelle eingereiht. 14 So

14 Die Sitte, das dienende Personal zu häuslichen Musik-Produktionen zu verwenden, war bekanntlich im vorigen Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. Charakteristisch ist in dieser Beziehung eine Anführung der Wiener Zeitung


vom Jahre 1789: „In ein hieselges Herrschaftshaus wird ein Bediener gesucht, welcher die Violine gut spielen, und schwere Claviersonaten zu accompanieren versteht.“

15 Die Naturalien waren damals zu folgenden Preisen berechnet: 1 Pfd. Rindsleisch 5 b.; 1 Schwein 7 fl.; 1 Pfd. Schmalz 20 b.; 1 Pfd. Salz 4 b.; je 1 Meben Weizen 1 fl. 50 kr.; Korn 1 fl.; Küchenpeise (Grünkraut) 3 fl.; 1 Eimer Kranz und Möben 1 fl. 50 kr.; 1 Eimer Wein 3 fl.; 1 Klasten Holz 2 fl. Außerdem noch Quartiergeld durchschnittlich 12—16 fl. (Selbeswerth siehe Anm. 8.)

16 Die Grabinschrift beginnt im Tone eines echten Sagenstücks: „Hier ruht Adamus Sturm — Der nie verheiratet war — Er zog ins Doben-Reich — Nach fünfundsechzig Jahr“ — —.
Der Fürst, erst jetzt stätzig sich in Eisenstadt aufhaltend, war offenbar im besten Zuge, seine Kapelle zu verbeijern. Der früher erwähnte Besuch beim Grafen Morzin und die Bekanntschaft mit Haydn"s Compositionen machte ihn vollends darauf aufmerksam gemacht haben, daß sein bereits alternder und kranzender Kapellmeister nicht mehr im Stande war, erhöhten Anforderungen zu genügen. Ein Erjäh war dringend geboten. Und wie im Leben die Umstände oft wunderbar ineinander greifen, so traf es sich auch hier, daß in eben diese Zeit die Auflösung der Morzin"schen Kapelle fiel. Der Fürst griff rasch zu und ver sicherte sich der Person des freilich gewordenen gräflichen Musikdirectors, dem das dargebotene neue Muhl um so erwünschter sein mußte, als es ihm so unerwartet von der Sorge um den kaum erst errichteten eigenen Hausstand befreite.

Über die vorausgegangenen Verhandlungen liegt zwar nichts Näheres vor, doch hat sich uns die in Wien am ersten Mai 1761 ausgesetzte „Convention und Verhaltungs-Forma“ (Beil. V.) erhalten, die uns mit ihren vierzehn Paragraphen einen reichen Ertrag bietet. Dennach (§ 1) wurde „Er Joseph Heyden“ als Vice-Kapellmeister in die Dienste des Fürsten Esterházy dergestalt aufgenommen, daß, während der bisherige Kapellmeister Gregorius Werner, „obwohl er hohen Alters und Krankheit halber nicht wohl im Stande ist, seiner Pflicht ge- hörig nachzukommen, er dennoch in Anlehnung seiner langjährigen, treu und emsig geleisteten Dienste als Ober-Kapellmeister ver- bleibt“ und Joseph Haydn ihm, was die Kirchenmusik betrifft, subordinirt sein wird. In allen andern Fällen aber, wo immer Musikauflösungen stattfinden, werden sämtliche Musiker an ihren Vice-Kapellmeister angewiesen. (Diese Ordnung zielt bereits auf eine vermehrte Thätigkeit der Kapelle, auf dramatische und auf Orchester- und Kammermusik-Ausführungen.) § 2. Von dem nunmehr als Hausofficier angesehenen und gehaltenen Vice- Kapellmeister wird erwartet, daß er sich nüchtern und mit den ihm untergebenen Musikern nicht brutal, sondern bescheiden, ruhig und ehrlich aufzuführen wissen wird, wie es dem ehr- liegenden Hausofficier eines fürstl. Hofstaates wohl ansteht. Daß ferner bei Productionen vor der hohen Herrschaft Er Vice- Kapellmeister sammn den Musikern allezeit in Uniform und nicht nur Er Joseph Heyden selbst sauber erscheine, sondern daß er auch seine Untergebenen dazu anhalte, daß sie ihrer erbeten Befehl gemäß in weißen Strümpfen, weiße Wäsche, einge- ppert und entweder in Zoph oder Haarbeutel, jedoch Alle durch- aus gleich, sich seien lassen. § 3. Da die Musiker an ihn als ihren Vice-Kapellmeister angewiesen sind, wird Er Joseph Hey- den sich um so exemplarischer ausführen, damit dieselben an seinen guten Eigenschaften ein Beispiel nehmen können, daher er auch jede Familiarität, Gemeinschaft in Essen, Trinken und andern Umgang zu vermeiden hat, um den ihm gebührenden Re-

die Esterházy'sche Kapelle weber damals noch je überhaupt einen Orchesterdirector Friedberg befeßen hat. Woß aber ließe sich annehmen, daß der Sänger Fritzth, der davon gehört, daß Haydn frei geworden, den Fürsten an ihn erinnert haben mag.
tisch oder einen halben Gulden tägliches kostgeld erhalten. (Zm
Conventional ist auch „jährlich eine Uniform“ verzeichnet.) Ist
(S. 13) diese Convention mit ihm Vice-Kapellmeister vom 1. Mai
1761 angesangen wenigstens auf drei Jahre verpflichtet worden, daß, im Fall Er Joseph Haydn nach dieser Zeit sein
Glück weiter machen wolle, er seine diesjährige Intention ein
halbes Jahr fortzusetzen und zu machen schuldig sei. Zugleich
verspricht die Herrschaft (S. 14) ihm Joseph Haydn nicht nur
in der gegebenen Frift in Dienst zu behalten, sondern folle ihm
auch nach geleisteter vollkommener Satiisfaction die Erspexitanz
auf die Ober-Kapellmeisterstelle zu Theil werden, widrigerfalls
e aber der hohen Herrschaft allezeit frei steht, ihn auch während
der Dienstfzeit zu entlassen.

Dieses Document bedarf keines Commentarz; es gewährt
uns einen gründlichen Einblick in die Haussordnung dieser, spä-
ter so berühmt gewordenen Musikkapelle. Biel wird von Haydn
verlangt: er soll Dirigent, Componist, Schiedsrichter, Aufseher
und Instrutor zugleich sein; im Nebenrigen erwartet man von
seinem Eifer, daß er die Kapelle auf eine Höhe bringe, die ihm
zur Ehre gereichte. Nun! diese Erwartung hat der „ehrerbärende
Hausofficier“ in glänzender Weise erfüllt. Das Fürstenhaus
bot ihm ein Gastgeschenk — Er ließ dafür ein schöneres zurück.
Mit seinem Eintritt war auch die Stätte geweiht, und nun:
„Nach hundert Jahren klingt sein Wort und seine That den
Enkel wieder.“ Wohl selten hat sich das Wort des Dichters
so glänzend bewahrheitet.

Das ete Er, womit der neue Kapellmeister apostrophirt
wird, hatte zu jener Zeit durchaus nicht das Abstoßende und
Verlegende 18, das unsere Zeit demselben beilegt. Auch Fried-
rich der Große bediente sich desselben seinem neuen Kapellmeister
Reichardt gegenüber, den er anfangs sogar mit „Jhr“ (das
dem Untertan galt) anredete. Mit seinen Musikern, selbst mit
denen, die ihm täglich accompagirten und zu denen die vor-
züglichsten Künstler zählten, machte der König wenig Feder-
leßen. „Laßt die Musitanten hieein!“ herrschte er die dienen-

18 Der junge Dittersdorf mußte allerdings seinem Vorgefieben, dem
Grafen Spor, darb daraus zu antworten. Dittersdorf's Lebensbeschreibung,
1801, S. 127.
Haydn's Persönlichkeit.

219

den Kammerbugaren an. 19 Gleich diesem „Er“ heißt es jahr-
lang in den Amtsberichten des fürstl. Wirthschaftsrathes und
in den Verordnungen des Fürsten kurzweg „der Hayden“. Es
bedürfte des Anstoßes von außen, um hier eine Aenderung zu
erzielen, denn als nach seiner Rückkehr von London den ruhm-
gefröttten Mannne diese Mißachtung von Seite des damaligen
Fürsten denn doch zu viel wurde und er sich darüber bei seiner
hohen Gönnnerin, der Fürstin Maria Josepha Hermenegild bitter
beschlagte, hieß es von da an in Dienstangelegenheiten immer:
„Herr von Haydn“ und öfters auch „Wohledelgebörner“ oder
„Lieber Kapellmeister von Haydn“.

Haydn's körperliche Erscheinung können wir uns schon jezt
genüvartig halten. Wir haben ihn uns in Uniform zu denken,
im lichtblauen Trägt mit silbernen Schnüren und Knöpfen,
Weite ebenfalls hellblau und mit Silberborden belegt, nebst ge-
stückter Halstuch und weißer Halstbinde. So stellt ihn ein,
etwa gegen Ende der 60er Jahre verfestigtes Velgemälde (wahr-
scheinlich von Grundmann) in Esterház dar, in dem ihm jedoch
stark gescheideist ist. Der überlieferten Beschreibung entspricht
zunächst weit eher ein ums Jahr 1770 aus Holz gemaltes Bild
von J. A. Gutenbrunn, das in einem vorzüglichen Nachbild
(in Punktirmanier) von Luigi Schiavonetti in London, und
einer lithographirten Nachbildung bei Paterno in Wien erschien.
(Ein Nachstich von J. Jenkins, bei Thomas Kelly in London,
hat keinen künstlerischen Werth.) Haydn erscheint hier im
Civilanzuge etwas vonwärts gebögt vor einem Clavier sitzend;
seine Linke ruht auf den Tasten des Instrumentes, während die
leicht erhobene Rechte eine Feder hält und er träumerisch ernst
seinen Gedanken nachzusinnen scheint. Wie immer, auch außer
Dienst, trägt sich Haydn hier einfach und reinlich; also gekleidet,
war er zu jeder Minute vorbereitet, Gäste zu empfangen oder
vor seinem Fürsten erscheinen zu können.

Die besten Porträts von Haydn bestätigen, was Dies und
Griesinger und Andere über Haydn's Erscheinung berichten. Seine
Statur war etwas unter mittelmäßiger Grösse, stämmig und
von derben Knochenbau; auch schien die untere Hälfte der Figur

zu kurz gegen die obere, wozu seine Art sich zu kleiden beitra gen mochte. Seine Gesichtszüge waren ziemlich regelmäßig, voll und stark gezeichnet und hatten etwas Energetisches, fast Herbes, konnten aber im Gespräch durch den Blick und ein anmutiges Lächeln einen überaus milden und lieblichen Ausdruck gewinnen. Im gewöhnlichen Umgang sprach aus der ganzen Physiognomie und Haltung Bedächtlichkeit und ein sanfter Ernst, der eher zur Würde hinneigte. Laut lachen hörte man ihn nie. Der Blick war bereit, lebhaft, doch mäßig, gütig und einladend; aus diesen dunkelgrauen Augen sprach die reinste Herzensgüte, die nur Wohlwollen kannte. „Man mag mir’s ansehen, daß ich’s mit Jedermann gut meine“, sagte Haydn von sich selber. Die Stirne war breit und schön gewölkt, erhielt aber ein sehr kurzes Verhältniß durch die Art, wie Haydn seine Perücke trug, welche, nur zwei Finger breit über den Augenbrauen entfernt, den oberen Theil der Stirne verdeckte. Dieser Perücke mit Zopf und einigen Seitenbuckeln bediente sich Haydn Zeitlebens; die Mode hatte keinen Einfluß auf die Form, Haydn blieb ihr treu bis in den Tod. Da der Meister an einem Polypen litt (wie wir gesehen haben, ein Ertbeiß seiner Mutter), so war der untere Theil der Nase unförmlich aufgetrieben und obendrein, wie alle übrigen stark gebräunten Gesichtstheile, mit Pockennarben bedeckt. Dazu trat noch eine derbsinnliche, vorravigende Unterlippe und ein massiv breiter Unterkiefer. Haydn’s Zopf bot somit ein wunderliches Gemisch von Anziehendem und Abstoßendem, Genialem und Trivialen, welches Lavater, der in seiner Porträtsammlung auch Haydn’s Schattenriß befaß, zu der Charakteristik veranlaßte:

„Etwas mehr als Gemeines erblick’ ich im Aug’ und der Nase Auch die Stirne ist gut; im Munde’was vom Philister.“

Haydn hielt sich selbst für häßlich und begriff es daher um so weniger, daß er in seinem Leben von so manchem schönen Weiße geliebt worden sei. „Meine Schönheit konnte sie doch nicht verleiten?!” So äußerte er schalkhaft, er, der gleichzeitig freimütbig eingestand, daß er hübsche Frauen immer gern gesehen habe und der ihnen auch immer etwas Artiges zu sagen wüste.

Haydn sprach im breiten österreichischen Dialekt; die Stimme
Haydn's Persönlichkeit.

221

klang mehr hoch als tief und näselte etwas in Folge des er-
wähnten Nebels. In der französischen Sprache hatte er wenig
Fertigkeit, dafür aber sprach er italienisch geläufig und gerne.
Bereits ein Sechziger, veranlaßte ihn der Aufenthalt in London,
sich auch mit der englischen Sprache vertraut zu machen. Latein
hatte er soweit inne, um seinen Fürschen Gradus ad Parnassum
im Original studieren und die Meßertexte seiner Kirche musikalisch
bearbeiten zu können. Der ungarischen Sprache war Haydn
trock seines langjährigen Aufenthalts im Lande der Magyaren
nicht mächtig, da in jenen Orten, wo er lebte, vorwiegend
deutsch gesprochen wurde; im sütischen Hause war ebenfalls
deutsch die Hussprache und nur die Dienerschaft sprach unter
sich in der Landessprache.

Obwohl mehr ernst, ruhiger Gemüthsart, liebte es Haydn,
dem Gespräch eine launige Wendung zu geben und gelegentlich
auch eine heitere Anekdote einzufüchten. Seine natürliche
Bescheidenheit ließ es nicht zu, daß die mächtigsten Triebfedern,
die ihn bejelten, Ehre und Ruhm, bei ihm in Erjucht aus-
arteten. Er betrachtete sein Talent nicht als sein eigenes Werk,
sondern als ein Geschenk des Himmels, dem er sich dankbar
bezeigen zu müssen glaubte, womit auch seine Religiosität im
Einklang stand. Den Kindern war Haydn von Herzen zugethan
und diese wieder hingen an ihrem „Haydn-Papa“ (wie sie ihn
nannten) mit ganzer Seele. Haydn hatte auch immer in seinen
Tauschen Süssigkeiten in Bereitschaft und jeder Gang ins Freie
bot ihm Gelegenheit zu neuen Eroberungen unter der dankbaren
Kinderschar. Von Haydn’s glücklicher Gabe, seine Schalksnatur,
seine humoristische Laune auf seine Compositionen zu übertragen,
werden wir zahlreiche Beispiele kennen lernen. Seines eigenen
Werthes war er sich wohl bewußt und freute ihn ein aufrich-
tiges Lob, doch vertrug er keine Schmeichelei und zeigte sich in
solchen Fällen selbst schroff. Wohlwollend gegen Jedermann,
war er wohl auch empfindlich, wenn er merkte, daß man seine
Güte missbrauchen wollte; er wurde dann selbst reizbar und ließ
seiner Ironie freien Lauf.

Soviel einwenden im Allgemeinen über Haydn’s Persönlich-
keit, wie sie uns in den mittleren Jahren seines Lebens ent-
gegentritt.

Am 18. März 1762 starb Paul Anton. In Ermangelung
Fürst Nicolau$s.

leiblicher Erben folgte ihm in der Regierung sein Bruder Nico-
laus Joseph (gewöhnlich nur mit dem ersten Laufnamen ge-
nannt). Dieser Fürst, dem man wegen seiner vorhersehenden
Liebe zu Pracht- und Glanzentschaltung, gleich Lorenzo di Medici,
den Beinamen „der Prächtige“ gab, war am 18. Dec. 1714
geboren und seit 4. März 1737 vermählt mit der Freiin Marie
Elizabeth, Tochter des Reichsgrafen Ferdinand von Weißenwolf.
Haydn verjäh sein Amt nahezu drei Jahrzehnte unter Nicolau$s,
der ihm der sympathischste der vier Fürsten war, denen er im
Verlauf von fast einem halben Jahrhundert diente. Wir müssen
ihn daher ganz besondere Aufmerksamkeit schenken.
Fürst Nicolau$s, der unter Maria Theresia im Jahre 1770
den Marschallsstab empfing, war ein leidenschaftlicher Freund
der Kunst und Wissenschaft auf fast allen Gebieten derselben.
Edelmutth, Herzensgütte und Wohlwollen waren die hervorragend-
sten Eigenschaften seines Charakters. Auch wenn wir diese Vor-
züge nicht schon durch seine Handlungen bestätigt fänden, müs-
ten wir ihn in Bilde lieb gewinnen, das ihn, in der Uniform
seines Infanterie-Regiments, geschmückt mit dem
Commandeurkreuz des Maria-Theresia-Ordens und dem goldenen
Bliss-Orden, als einen Mann von zierlichem Wuchs und edler
Haltung, von frischer Gesichtsfarbe und freundlichem mildem
Ausdruck in den sein geschnittenen Zügen so anziehend dar-
stellt. 20\footnote{Goethe, der den Fürsten im Jahre 1764 in Frankfurt a. M. bei der
Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum röm. König sah, sagt über
ihn: „Fürst Esterházy, der böhm. Gesandte, war nicht groß, aber wohlgebaut,
lebhaft und zugleich vornehm anständig, ohne Stolz und Kälte. Ich hatte
eine besondere Neigung zu ihm, weil er mich an den Marschall von Broglie
erinnerte.“ Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.}
Diesen Fürsten Erscheinen bei Hofsitzenkungen war glän-
zend; der Reichsthun an Juwelen, mit denen seine Uniform be-
deckt war, wurde sprichwörtlich. Seine Besuche in Wien aber
wurden später immer selten; der Aufenthalt derselbst wurde ihm
nachgerade verhaßt. Raff und oft unerwartet verließ er die
Stadt und zog sich auf eines seiner Schlösser, am liebsten nach
Esterházy zurück, wo er der Kunst lebte und zur Erholung der
Jagd und dem Fischfang nachging.
Seine Kapelle fand in ihm einen gerechten und zur Unter-


Wie sehr wurde Haydn von seinem Bruder Michael um diese fürstliche Huld und auferordente Theilnahme beneidet. Geht mir Texte (sagte er oft) und verschafft mir die er-
doch auch auf die erst verlebten Jahre in Eisenstadt und auf seine Stellung überhaupt beziehen, über die er sich zu Griesinger (S. 24) äußert: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusehen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgezogen, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden."

Längst schon, nachdem Haydn's Name weltberühmt war, blendeten ihn die genossenen Ehren so wenig, daß er nach wie vor im persönlichen Verkehr mit Fürsten und mit dem höchsten Adel stets eine gewisse Grenze inne zu halten wußte. Auch hierüber äußerte er sich zu Griesinger (S. 103): „Ich bin mit Kaiser, Königen und vielen großen Herren umgegangen und habe manches Schmeichelsäfte von ihnen gehört: aber aus einem vertraulichen Füße will ich mit solchen Personen nicht leben und ich halte mich lieber zu Leuten von meinem Stande."

Man hat noch in jüngster Zeit Haydn einen „fürstlichen Bedienten“ genannt. Diese Bezeichnung ist ungerecht; soll man darunter eine Creatur verthehen, die sich vor ihrem Borgefetzten nur zu früm- men weis, so war Haydn das grade Gegenteil. Er war sich seines Werthes sehr wohl bewußt und hatte nicht nöthig, im Umgang mit Hoheitsfelten sich etwas zu vergeben. Von zahlreichen Beispielen, die das Gehäßige des angeführten Ausdrucks widerlegen können, diene hier zum Beleg eine Anekdote aus dem späteren Leben Haydn's, die mehrere; seither verstorbenen Mitglieder der Kapelle miterlebten und übereinstimmend erzählten. Bei einer Generalprobe, der Fürst Nicolaus (b. h. der im Jahre 1794 zur Regierung gelangte) bewohnte, machte derfelbe einige tadelnde Bemerkungen. Geerzt erwiderte Haydn: „Fürstliche Durchlaucht! dies zu verstecken, ist meine Sache.” Da erhob sich der Fürst und, seinem Kapellmeister einen ungnädigen Blick zuwenden, verließ er den Saal zum Schreien der Musiker, die alle mit begeisteter Liebe an Haydn hingen. 21

21 Dr. Franz Lorenz: Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik. Breslau 1866, S. 29. — Eine ähnliche Anekdote erzählt Picquot: Der Com-
Der Stand der fürstl. Musikkapelle war zur Zeit, als sie Haydn übernahm, nichts weniger als bedeutend. Wenn Carpani von einem „großen“ oder „außerleseinen und zahlreichen Orchester“ spricht 22, so hat er dabei die später selbst erlebte glänzende Periode der Kapelle vor Augen. Sie zählte beim Eintritte Haydn’s 3 Violinisten und je 1 Cellisten und Contrabassist; die Bläser wurden von der Feldmusik herübergezogen. Der Chor (wenn man ihn bei diesem so geringen Zahlenstand überhaupt so nennen darf) war aus 2 Sopran, 1 Alt, 2 Tenor und 1 Baß zusammengestellt. Dieses Gesangspersonal bildete zugleich (mit Ausnahme des Tenoristen Friberth) den Kirchenchor, der zur Begleitung außer dem Organisten nur 2 Violinen, 1 Violoncell und 1 Violon hatte. In denselben Monat, in dem Haydn eintrat, wurden als „neue Musici“ 2 Oboisten und 2 Fagottisten und bald darauf auch 1 Flötist und 2 Walshornisten neu aufgenommen; außerdem noch ein Violinist 23 und der einzige Cellist Sig. Gstettner durch neue Mitglieder ersetzt und die Kapelle mit zwei weiteren Violinspielern vermehrt.

Bei Einführung der Kapelle durch Fürst Nicolaus wurde dieselbe am 1. Juli 1762 regulirt und zugleich die von Paul Anton hinausgegebene Vorschrift und Verhaltungs-Norma (wie sie auch Haydn’s Decret umfaßt) bestätigt und auf sie hingewiesen. Es begann nun für die Kapelle gleichsam eine neue Epoche; bisher saß nur auf den Kirchendienst und auf die Tafelmusik befränkt, traten, wie oben erwähnt, größere Orchester-, Kammer- und Theatermusik in den Vordergrund. Die Kapelle zählte nun folgende Mitglieder:


22 Carpani, Le Haydine „una scelta e numerosa orchestra“ p. 87. — „Alla testa di una grande orchestra“, p. 94.

23 Der 78jährige Karl Lindt, der legte der in den 20er Jahren genannten Brüder; er starb am 27. Nov. 1761.
Haydn's amtliche Stellung.


Violoncellist: Joseph Weigl.
Contrabassist: Anton Kühnel.
Flöte: Franz Sigl.


(Die 6 Leipziger bildeten zugleich die Feldmusik.)

Discantistinnen: Anna Maria Scheffstoß (nachmals verehelichte Weigl), Barbara Fur (nachmals verehelichte Dichtler)

Altistin: Eleonore Jäger.
Bassist: Melchior Griesler (zugleich Violinist).
Organist: Johann Novotny.

Tomasini und Heger ausgenommen, die anfangs nur 200 und 150 Fl. bezogen, hatte jedes Orchestermitglied 240 Fl. Jahresgehalt und alle Jahre eine Uniform nach Vorschrift oder 60 Fl., nebst Naturalien, jedoch mit dem ausdrücklichen Zusatz: „daß dieselben sich mit solchem Gehalt begnügen und Uns nicht mehr beunruhigen sollen“. Jedes der Feldmusik zugehörte Mitglied hatte endlich noch zur Zeit der Anwesenheit zu Eisenstadt, Kitsch oder auf andern fürstlichen Herrschaften täglich 17 Kr. Königl.

Haydn hatte nun alle Hände voll zu tun; Instrumente wurden nachgeschafft und ausgebessert, Musikalien und Kästen zu deren Aufbewahrung angeschafft, eine provisorische Bühne errichtet, Compositionen geliefert, Proben abgehalten, Streitigkeiten geschlichtet und Bittgesuche an den Fürsten begutachtet und befürwortet. Und wie bescheiden und zaghaft wagt der junge Kapellmeister die fürstliche Kasse in Anspruch zu nehmen, wie winzig nimmt sich, im Vergleich zu den horrenden Rechnungen, die später der Concertmeister Hummel zu stellen wußte,


25. Juni 1762.
Joh. Haydn.
Euer hochfürstlichen Durchlaucht neue Trio auf den Haydn einzuhandigen“.


Haydn sollte nun zum zweitemal in seinem Leben Gelegenheit finden, für die Bühne zu schreiben. Diesmal hatte er
es mit italienischen Sängern zu thun, die nach Eisenstadt be-
rufen wurden. Nach den Trauerfeierlichkeiten für den ver-
storbenen Fürsten Paul Anton und für dessen Mutter Maria
Octavia, die am 24. April 1762 im 76. Lebensjahre gestorben
war, folgten Tage der Freude. Fürst Nicolaüs hielt am
17. Mai seinen feierlichen Einzug in Eisenstadt; im Schloß
saßen zahlreiche Gäste bei der Fefttafel und bei der Parismühle
wurde ein Feuerwerk abgebrannt; hier wie dort mußte auch die
Kapelle den Tag mit verherrlichen helfen und waren für Trom-
peten und Pauken der städtische Thurnermeister und seine Ge-
sellen beigestellt. „Welche Komödianten“ waren schon seit
12. Mai beim Greifenwirth in Wohnung und Verpflegung, wo
sie bis Ende Juni verblieben; im Glashause des Schloßhof-
gartens wurde ein Theater hergerichtet und ein Maler, Le Bon 25
„besonders für das Theater zu malen“ aufgenommen, der dann
vom 1. Juli an für angestellt wurde, d. h. mit der Clausel, daß
seine Frau und Tochter sich verpflichteten, den Chor- und
Kammergefang zu frequentiren. In die Monate Mai und Juni
fallen nun die Aufführungen von italienischen Singspielen, von
denen Haydn in seinem ersten Entwürfs-Katalog wenigstens den
Anfang thematisch angegeben hat. Eines: La Marchesa Nepola,
ist noch in autographer Partitur, wenn auch unvollständig, er-
halten; die andern drei sind betitelt: La Vedova, Il Dottore,
Il Sganarello. In seinen großen Katalog hat sie Haydn nicht
aufgenommen; „5 kleine Operetta von Herrn Hayden“, die der

25 Am 1. Oct. 1762 wurde auch Johannes Basilius Grundmann
als Cabinetsmaler lebenslänglich angestellt. Er bezog jährl. 100 Kremnitzer
Ducaten (= 420 fl. rfn.), hatte freies Quartier und die üblichen Naturalien
(Holz, Kerzen, Offiziersstiefel r.), die später in Geldeswirth berechnet wurden.
Seit 1778 genoss er noch jährl. 200 fl. Extra-Zulage, so daß sein Gehalt
zuletzt nahezu gegen 1000 fl. betrug. Grundmann war aus Sachsen ge-
bürigt, ein Schüler von C. W. C. Dietrich; er war namentlich bei der Aus-
schmückung des Schloßes Esterbäz sehr thätig. Die Angabe in Nagler’s
Künstler-Lexicon, daß G. in Diensten des Fürsten Liechtenstein stand und um’s
Jahr 1763 in dessen Palais verschiedene Bambocciani malte, ist zu berichti-
gen. Er starb in Eisenstadt am 18. Dec. 1798, 72 Jahre alt. Anna, seine
Bitwe, erhielt vom Fürsten eine Pension von 200 fl. Haydn’s Porträt, in
der Uniform der stürfl. Kapelle, im Schloß Esterbäz aufbewahrt, soll von
Grundmann gemalt sein.
Copyst Simon Haschka im Jahre 1774 im Wien. Diarium an-
kündigte, dürften etwa hierher gehören. Von den in Haydn's
Handschrift noch vorhandenen Nummern, 4 Arien und 1 Reci-
tativ zur erstgenannten „Comedia“ ist wenig zu sagen. Der
Text bietet so wenig Sitz, daß sich unmöglich ein Ganze da-
mit combineren läßt; die Composition bewegt sich (zumal die
mit Läusen überladene Singstimme) im damaligen Geschmack der
Zeit und Haydn scheint auch nicht mit besonderer Lust an die
Arbeit gegangen zu sein, denn die Schrift ist so flüchtig, wie
dies kaum bei irgend einer Symphonie, geschweige denn bei
einem Quartett Haydn's je vorkommt.

Das erste größere dramatische Werk schrieb Haydn zu Ende
des Jahres 1762; es war ein Pastorale zur Vermählungsfefierlückt Anton's, des ältesten Sohnes des Fürsten Nico-
laus, mit der Comtesse Marie Therese, Tochter des Grafen
Nicolaus Erdödy. Den Vermählungsact vollzog der Erzbischof
von Colossfa, Graf Bathyany, am 10. Jan. 1763 zu Wien in
der kais. Burg im großen Spiegelsaal. Das Brautpaar und
deren Eltern wurden sodann zur kais. Tafel geladen und führen
noch denselben Tag nach Eisenstadt, wo ihrer große Feste varte-
ten, deren ausführliche Beschreibung das Wien. Diarium (Nr. 9,
dat. 20. Jan. aus Eisenstadt) mit den Worten eintleidet: „Wir
haben noch niemals so viele vornehme Gäste und so herrliche
Freunden-Feste bei uns gesehen, als die vorige Woche.“ Bei der
Ankunft des Hochzeitszuges war die Straße von Wimpassing
bis Eisenstadt, eine Strecke von 3 Stunden Weges, beleuchtet,
desgleichen die Hauptstraße der Bergstadt, welche die Wagen
passirten. Das fürstl. Schloß prannte im Festschmuck und vor
denselben paradierte eine Compagnie fürstl. Grenadiere und mit-
ten auf dem Plag war eine Ehrenpforte errichtet, auf der ein
Chor Trompeter und Pauker die Gäste empfing. Nach Ankunft
der Gesellschaft wurde in der Schloßkapelle ein Te Deum ge-
halten und sodann die Hochzeitsstafel servirt, an der über 120
Gottesdienst wurden dem Volk im Freien allerlei Belustigungen
geboten und nach der Mittagstafel eine italienische Oper „Acide“
von den fürstl. Virtuosen aufgeführt, wobei das Orchester in
dunkelrother mit Gold verbrämter Gala-Uniform erschien. Ein
glänzender Festball in dem reizenden und prachtvoll decorirten
großen Saale beschloß diesen Tag. Tafel, Belustigungen und Maskenball füllten auch den zweiten Festtag aus. Am dritten Tage wurde eine Opera buffa aufgeführt, der ganze Schloßgarten glänzend beleuchtet und abermals ein Maskenball abgehalten, dem über 600 Personen bewohnten, von denen viele im Laufe des Abends die Maske wechselten. Allgemein wurde der auserlesene Geschmack, die Pracht und die freigebige Be- wirthung, sowie die ungereimte leutselige und verbindliche Art, mit welcher der Festgeber seinen Gästen begegnete, gerühmt.


Händel hat die Sage wunderbar in Musik gekleidet. 26

26 Die zweite Bearbeitung, ums Jahr 1720 in Cannons entstanden.

Scene I. Die Freundin Glance beschwört Acis, sich vor Polyphemos, der ihn nach dem Leben trachtet, durch die Flucht zu retten. — Acis entgegnet, daß ihn die Liebe der schönen Galatea stähle, er falle keine Fürcht und werde sie nicht verlassen. (Arie.)

Scene II. Galatea tritt auf und verlangt den Rat der Freundin, auf welche Art sie ihren Geliebten vor dem Kyklopen schützen könne. — Glance rät ihr, die Gegend zu verlassen und Acis und ihrer Liebe zu vergessen. — Nimmermehr! Galatea betet ihren Acis an, wenn auch Gefahren ihrer Liebe drohen; zu glücklich wäre das Herz, wenn es keine Leiden kennen sollte. (Arie.)

Scene III. Polyphemos sucht Glance nach Galatea auszuforschen; diese hoppt ihn mit seiner Liebe; er falle sie sich aus dem Sinne schlagen, sie selbst sei in ihn verliebt. Sei doch sein Antlitz voll Zauber, dem sein Herz widerstehen könne. Sie werde weniger grausam sein und ihm Treue geloben. (Arie.)

Scene IV. Polyphemos ist allein und weiß sich nicht zu raten und zu helfen. Seiner Häßlichkeit ist er sich wohl bewußt, doch sei auch sein Antlitz weniger hold, habe er dafür ein männlich' Herz; er prunte mit Muth und nicht mit Schönheit. (Arie.)

Scene VI. Polyphem erscheint unerwartet; Glance überredet Galatea, sich zu verstellen.


Scene VIII. Polyphem wendet sich an Glance und bietet ihr die verschmähten Früchte an; sie solle zur Stunde seine Braut werden, den Hochmut zu bestrafen. — Glance aber
erklärt ihm rundweg, daß auch sie ihn hasse. Nie habe sie ein ärgeres Ungeheuer gesehen; er sei die Plage der Gegend, eine grausame Qual jedem Herzen. (Arie.)

Scene IX. Wie! ich, der Sohn Neptun’s, der stärkere Bruder des Steropes und Broutes, bei deren Droben selbst die Gestirne zittern, soll solche Verhöhnung erdulden?! Das Blut des Nebenbuhlers soll dafür büßen. (Er sieht Acis sich nahen und verbirgt sich zwischen Klippen.)


Scene XII. Thetis ruft Galatea ins Leben zurück. Trockne die reizenden Augen; nach Tagen der Qual warten deiner fortan nur Freuden. (Arie.)


Schluß-Scene. Galatea erblickt ihren Abgott mit Meer- gras bedeckt, das wasserblaue Haar mit Schiff durchschnitten. Gegenfeitiges Entzücken und glühende Versicherung ewiger Liebe . . . . Eher soll der Bach zum Ursprung zurückkehren, eher sollen Tag und Nacht ineinander aufgehen, als unsere Seelen treulos werden. — Und Thetis und Glance vereinen ihre Stimmen mit dem Liebespaar, indem sie die Handlung beschließen:
Möge das Schicksal uns (euch) so hold sein, als es bis jetzt grausam gewesen!

Die Besetzung dieses Festspiels war folgende:

Acide . . . Carlo Friberth (Tenore).
Galatea . . Anna Schëfstor (Soprano).
Polifemo . . Melchiore Griesser (Bass). 
Glance . . Barbara Fux (Soprano).
Lute . . . Eleonora Jäger (Alto).


27 Das Autograph besitzt Herr Artaria in Wien; in einzelnen Stimmen war die Ouvertüre schon im Jahre 1769 im Stifte Göttweig vorhanden.
28 Sie gingen aus dem Nachlaß Haydn's an das fürstl. Musikarchiv in Eisenstadt über und ließen sich aus einem Conglomerat verschiedener Arien zusammenstellen.
nen Innigkeit; es fehlt nicht an Coloraturen und Passagen; wo sie dem Sänger nicht genügen, bietet ihm die Cadenz Ge-
legenheit sich auszubreiten. Die jeweilige Empfindung ist wohl
leicht, doch genügend angedeutet; Acis' erste Arie spricht Ent-
schlossenheit aus, Glance versichert in lediglichem Ausdruck Poly-
phem ihrer Liebe und dieser (es ist freilich kein Händel'scher
Polyphem) versteht es, in gefälliger Weise seine Vorzüge anzu-
preisen; seine Arie (Allegro molto) hat zudem den rechten Bass-
Charakter und drückt die gewünschte Derbheit aus. Im Quartett
fucht man vergebens kunstvolle Verschlingungen der Stimmen;
erst singt der Sopran, dann wiederholt ihn der Tenor; dann
gehen sie zusammen weiter, zum Theil imitirend; endlich treten
die Mittelstimmen hinzu und führen nun alle vier das leicht
gehaltene Tonstück zu Ende. Zur Begleitung dienen außer den
Saiteninstrumenten je zwei Dobo und Waldböhrer, nur bei der
Arie der Glance sind die Dobo durch Flöten ersetzt, die schon
ein wenig reicher bedacht sind, doch treten die Blasinstrumente hier
und überall meist nur bei den Tutti und Verbindungssätzen
hinzu. Als Haydn zum zweitenmale London besuchte, hörte er
(März 1795) im King's-Theater die Oper „Acis et Galatea“ von
Bianchi. „Die Musik (schreibt er in sein Tagebuch) ist sehr
reich an Blasinstrumenten; doch mich däucht, wenn es weniger
wären, man die Hauptmelodien besser versteilen würde.“

Zunächst seiner Amtstätigkeit wurde Haydn von zwei
Familien-Ereignissen überrascht. Das erste und freudige Ereignis
betraf seinen Bruder Michael, der im Jahre 1762 als
Concertmeister des Erzbischöfs Sigismund (Schrattenbach) nach
Salzburg berufen wurde; er bezog daselbst vorderhand 300 Fl.
Jahresgehalt nebst freiem Tisch, eine allerdings bescheidene Ver-
beffierung seiner bisherigen Einnahme, die später mit der Dom-
Organistenstelle auf 400 Fl. und beim Regierungsantritt des
Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich auf 600 Fl. erhöht wurde
(1777 wurde er auch Organist in der h. Dreifaltigkeitskirche).
Wir können hier gleich anfügen, daß Michael am 17. Aug. 1768
die erzbischöftliche Hoffängerin Maria Magdalena, Tochter
des erzb. Kammerdiener's und Hoforganisten Franz Ignaz
Lipp, heirathete, welcher Ehe ein einziges Kind, Archduchess Jose-
pha, entsproß, geb. 31. Jan. 1770, das aber schon ein Jahr
darauf, am 27. Jan. 1771, den Eltern durch den Tod entrissen

29 v. Köchel, Mozart-Katalog Nr. 35.
31 v. Köchel, Mozart-Katalog Nr. 423 und 424.
33 L. Noth, Mozart's Briefe. S. 193.

Fürst Nicolaus bei der Krönung in Frankfurt am Main. 241


34 Goethe, Dichtung und Wahrheit, Beschreibung der Krönungs feierlichkeiten.

Fest-Cantate.

243


Der Inhalt der Cantate ist in Kürze folgender: 37 Tretet herzu! (fordert die Tonnus ihre Getreuen auf) es gilt den schönen Namen des unbesiegtcn Fürsten zu feiern. Wem im Busen die Flamme der Dankbarkeit, Verehrung und Liebe brennt, der schmücke das Haupt mit Laub und Blumen und folge mir

36 In Göttweig wurde dies Werk (das auch im Stift Klosterneuburg unter Joseph Haydn’s Namen vorhanden war) sehr häufig ausgespielt, u. a. auch am 15. Aug. 1809 „zum Namensfeste Bonaparte“. (Die Franzosen hatten damals Wien besetzt und machten dem geistl. Stift einen wenig willkommnen Besuch.)

37 Es wird darinnen auch der Kriegsthaten des Fürsten gedacht. Der Fürst hatte sich im Jahre 1758 in der Schlacht bei Rossin das Ritterkreuz

16*

Zu der ziemlich umfangreichen Composition, bestehend aus einem großen Recitativ mit Orchesterbegleitung, je zwei Arien, Duetten und Chören sind außer den Streichinstrumenten Flöte, Oboe, Fagott und Hörner benutzt; einigemal tritt auch das Clavier obligat hinzu, aber nur um längere Zwischensätze mit Passagenwerk auszufüllen. Das Recitativ und darauf folgende Duett wurde mit unterlegtem lateinischem Text (Accurri te bune mortales) als Offertorium verwendet. In gleicher Weise ist auch die Instrumental-Introduktion von Nr. 2 und der Chor Nr. 4, zu einem Ganzen verschmolzen, als Offertorium (Plausus honores date) benutzt und bietet in dieser Fassung eine anregende frische Musiknummer. (Die Einleitung, C-dur 4/4, ist hier durchgehends auf 2/4 Takt reduziert und der ursprüngliche Chor ab-


38 Plausus honores date, M. S. auf der lail. Hofbibliothek in Wien, Nr. 15842 (neu). Die Motette Accurri te hunc mortales ist im Stift Klosterneuburg.
39 Tagebuch des J. C. Rosenbaum, grüßt Esterházy'schen Beamten.

Haydn erhält eine fürstliche Verwarnung.

247

Verwahrung der selben eine sehr große Unordnung verführt worden; So wird dem Capellmeister Haydn hiermit ernstlich anbefohlen" — und nun folgen unter sechs Abschnitten die detaillierten Auseinandersetzungen dieser Drohnote. 1. soll Haydn ein dreisaches gleichlautendes Inventarium über alle vorhandenen Chor-Instrumente und Musikalien nach dem beigelegten Formular (mit Angabe der Autoren, Stimmenzahl u. s. w.) innerhalb acht Tagen anlegen, unterschreiben und eines „Uns“ (dem Fürsten), das andere in die Buchhalterei, das dritte auf den Chor abgeben. 2. hat Haydn dem Schulmeister Joseph Diezl bei jedem Chorbräut die nötigen Musikalien zu übergeben, dieselben durch Diezl auszuteilen und nach dem Dienst wieder ordnen („zusammenlauben“) und zurückgeben zu lassen um sie in dem dazu bestimmten Raufen aufzubewahren, damit nichts verschleppt oder verzettelt werde. 3. soll Haydn auf den Schulmeister wohl achten, daß er alle Instrumente jederzeit in gutem Stand erhalte, zu welchem Ende „Er Schulmeister“ allemal 1/4 Stunde vor dem Dienst auf dem Chor zu erscheinen hat. 4. wird Haydn besondere Sorge tragen, daß alle Chorleute beim Kirchendiens gewissenhaft erscheinen und ihre Pflicht und Schuldigkeit mit gutem Einverständnisse verrichten. 5. hat Haydn in „Unserer Abwesenheit“ im Eisenstädtler Officiers-Zimmer wöchentlich zwei Musikalische Academien als am Dienstag und Donnerstag von 2 bis 4 Uhr Nachmittags mit den gesammten Musicis zu halten und, damit sich Reiner in Hinfunft, wie bisher geschehen, unterfange, vom Kirchendiens oder von den Academien sich ohne Erlaubniss zu absitieren, Uns alle 14 Tage einen schriftlichen Rapport einzufenden mit Name und Angabe der Urache, wann Ein oder der andere vom Dienst auszubleiben sich annäht. 6. „Endlichen wird ihme Capel-Meister Hayden besternahen anbefohlen, sich selbst embjsiger als bisher auf die Composition zu legen, und besonders solche Stücke, die man auf der Gamba spielen mag, und wovon Wir noch sehr wenige gesehen haben, zu componiren, und, um seinen Fleiß sehen zu können, von was immer jeder Composition das erste Stück fauber und rein abgeschrieben Uns jederzeit einzusichden.“ —

Haydn scheint den fürstlichen Verweis beherzigt zu haben, denn wir begegnen kurz darauf einem sichtbaren Beweis der Anerkennung. Der Fürst schreibt nämlich unterm 4. Januar 1766
an seinen Wirthschaftsrath Rahier: „Diesen Augenblick erhielt ich 3 Stück vom Hayden, mit welchen ich sehr zufrieden bin. Sie werden daher demselben 12 Ducaten aus der Cassa in meinem Namen geben lassen und ihm zugleich sagen, daß er noch 6 solche Stück, wie Er mir bepleiden zugesickt, und nebst dem auch 2 Solo machen und eheftens anhero zu über- senden trachte.“

Wenn schon die fürstliche Huld allein den Kapellmeister be- glücken müßte, so kamen doch auch die begleitenden klingenden Beweise derselben um so erweisischer, als eben jetzt die grimmige Kälte (das Donauwies vermochte die schwersten Lastwagen zu tragen) die Bedürfnisse für den eigenen Leib bedeutend steigerte. Auch aus diesem Brief ersehen wir des Fürsten Vorliebe für das Baryton, sowie seine Zufriedenheit mit der Schreibweise Haydn’s. Der Brief ist noch von weiterem Interesse: es ist das erstemal, daß sich der Fürst der Bezeichnung „Schloß Esterházy“ bedient; er hatte also das am südlichen Ende des Neusiedler See’s gelegene, mittlerweile umgebaute Jagdschloßischen Sütter, den Lieblingssaufenthalt seines verstörbenen Bruders, nach dem Stammsort der fürstlichen Dynastie, dem magyarischen Dorfe Esterháza auf der Insel Schüt umgetauft. Der Aufenthalt in so strenger Kälte und in einer geradezu unvirthlichen, ungesunden Gegend beweist ferner, wie sehr dem Fürsten der Umbau, den er schon im August 1765 von Innsbruck aus ungeduldig betrieb, am Herzen lag.


Das Baryton, italienisch Viola di Bardona, ist ein, in

41 Die Schreibweise ist sehr verschieden: Bariton, Baridon, Paraton, Barydon u. l. Mozarts Berichtigung der ital. Benennung Bordone (siehe
Gestalt und Charakter der Viola di Gamba am Nächstennstehenden Geigeninstrument mit breitem und hohem Baß und Griffbrett, über demselben gewöhnlich mit 6—7 Darmfählen bezogen, die mit dem Bogen gestrichen werden und häufige Doppelgriffe zulassen. Das Griffbrett ist rückwärts ausgehölt und es be- finden sich hier 14—16, auch 18 zum Theil secundenweise ge- stimmte Saiten aus Messing, Stahl oder Eisdendraht. (Die Saitenzahl und der übrige Bezug ist sehr verschieden; Lidl ver- mehrte die unteren auf 27, worunter auch die Halbtöne in- begriffen sind.) Außerdem liegen noch auf der rechten Seite der Decke mehrere umsponnene Darmfählen. Diese und die unterhalb gelegenen metallenen Saiten, mit denen man den be- gleitenden Baß angiebt, werden mit dem linken Daumen an- gerissen, geschnellt oder getneipt; die umsponnenen Darmfählen wohl auch mit dem kleinen Finger der rechten Hand, die den Bogen führt. Es sind somit drei verschiedene Bewegungen — Streichen, Schnellen und Greifen erforderlich, welche natürlich die Behandlung des Instrumentes nicht wenig erschweren. Die Musikstücke müssen demgemäß auch eigenis für dasselbe eingerichtet werden; doch widersprechen die vorhandenen Compositionen, auch wenn die Tempi langsamer genommen wurden, der Behauptung, daß daraus nur langsame Sätze auszuführen seien. Die oberen Saiten sind vom eingeschrittenen e abwärts gestimmt: e h f d a e und Contra-H; die unteren Metallsaiten mit dem tiefen e im Subbaß beginnend in diatonischer Stufenzfolge auffeigend bis


Als öffentliche Spieler auf dem Baryton sind zu nennen: Marc. Ant. Bertì (1721—1740 in der kaiserlichen Hofkapelle in Wien); Sig. Jerant (1744 in London); Anton Kraft und die Virtuosen Karl Franz und Andreas Lidl (in der Esterházyschen Kapelle); Fauner (Magistratsrath, Dilettant in Wien 1794);
Sebastian Ludwig Friedel (f. preußischer Kammermusikus, 90er Jahre bis nach 1820 in Berlin); Vincenz Hauschka (kaiserlicher Hofbeamter und verdienstvolles Directionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Mitte der 90er Jahre und noch 1823 genannt).

Compositionen für das Baryton lieferten: Niemecz, ein Schüler Haydn's (Primitiv aus dem Orden der Barnherzigen Brüder, Bibliothekar in Esterhazy); L. Tommasini und A. Kraft (in der Esterhazy'schen Kapelle); Wenzl Pichl (gedruckt erschienen 21 Quartette, Quintette, Sestetti und Ottavini; außerdem schrieb er 148 Quartette für Fürst Nicolaus); Musikalienhändler Joh. Traeg in Wien kündigte 1799 in Mspt. 12mal 6 Trios an (Baryton, Violoncello, Baß); für Vinc. Hauschka, 42 der auch selbst für das Baryton componierte, schrieben auf Wunsch der Kaiserin Marie Theresia (zweite Gemahlin des Kaisers Franz) die Tonseher Ferd. Paër, Weigl und Eysler. Unter die Berehrer des Baryton zählen auch Churfürst Karl Theodor und König Friedr. Wilhelm II. König von Preußen. 43 —


noch ein Solo für das zweite Baryton. Kenn hatte er das Solo begonnen, so unterbrach ihn der Fürst: „Gieb Er mir die Stimme.“ Nun sang der Fürst zu spielen an, blieb aber mitten drin stehen. Verärgerlich darüber sagte er ab und sagte zu Kraft: „Schreib Er künstig in nur Solo für meine Stimme, denn das Er besser spielt als ich, ist keine Kunst, sondern seine Schulbigkeit.“


44 Abgesehen von dem Irrthume bei Dies (S. 55 fß.) als habe Haydn erst nach der Abschiedssymphonie (die noch um vieler später, 1772, compo- nirt ist) angesangen, das Baryton zu üben, müßte obige Anekdote, wederum nach Dies, vor die Aufführung der Acidie (also ins Jahr 1762) zu setzen sein. Auch dieses ist unrichtig und widerlegt sich von selbst. Des Fürsten Verweis, Haydn solle fleißiger componiren und namentlich Stücke für das Baryton sehen, von denen der Fürst bis dahin noch sehr wenige gesehen, zieht uns die richtige Zeit, nämlich die zweite Jahreshälfte von 1765.

45 Fatto per la felicissima nascita di S. A. S. Prencipe Estorhazi.
Das Baryton.


Nach den vorhandenen Autographen mit Nummerirung und Jahresangabe, nebst Abhandlungen, ebenfalls mit Jahresangabe, läßt sich im Ganzen die Zeit der Entstehung dieser Gattung Compositions feststellen. Von den 125 dreijähmigen Divertimenti (Baryton, Viola, Baß) waren bis zum Jahre 1767 die ersten 48 Nummern componirt; bis 1769 entstanden weitere 24; bis etwa zu Ende 1770 abermals 24; 46 die letzten 29 (Nr. 106 hat schon 1772) folgten wohl unmittelbar. Die mehrjähmigen Cässationsstücke scheinen alle in die 70er Jahre zu fallen (3 Nummern tragen die Jahreszahl 1775). Nach dieser Zeit sind keine Compositions für das Baryton nachweisbar. Da auch die beiden ausgezeichneten Virtuosen Lidt und Franz in

46 Hierher gehören XXIV Divertimenti per il Pariton col Viola e Basso, Tom. II., die dem Fürsten eigens dedicirt waren. (Tom. II., es mußte also auch ein erfter Band vorhanden gewesen sein.) Sie sind, jede Stimme in schönem rothleinen Einband mit Goldschnitt in ledernem Kapitel (Schubbedel), mit großer Sorgfalt vom Copisten ins Reine geschrieben. Im Barytonheft steht auf dem ersten Notenblatt unten rechts: di me Giuseppe Haydn von seiner Hand geschrieben. Ein mutwilligerweise abgeschnittener Streifen Papier am oberen Rand enthieilt wohl die Dedicatio. In Haydn's Katalog sind es die Nummern Nr. 73—96. Zwei Autographen, Nr. 79 und 80 (also die 7. und 8. Nummer), tragen das Datum 1769.
256

Das Baryton.

dieser Zeit entlassen wurden (Eidt im Mai 1774, Franz im Dec. 1776), mag wohl auch der Fürst sein eigenes Spiel aufgegeben haben; die nun von Jahr zu Jahr sich reicher entfaltende Musikkapelle, die Oper nebst Schauspiel und Marionettentheater nahmen seine Aufmerksamkeit ohnedies vollends in Anspruch. Aber auch Haydn mußte nun seine volle Thätigkeit der Kapelle zuwenden; er verwertete wohl einen Theil der bereits fertigen Barytonstücke in Umsetzung für andere Instrumente, öfter drei- und vierfach mit Erweiterung bis zu 8. Stimmen; 47 oder Andere thaten dies für ihn, oder er vergaß darauf, mit größeren Arbeiten beschäftigt. Manche Autographe gingen ihm auch durch Ausleihen verloren; Dies (S. 55) erwähnt hierauf bezüglicher Uneinigkeiten zwischen Haydn und einem Unbenannten wegen solcher im Leben nicht ungewöhnlicher Vorkommnisse. Nach Haydn's Entwurf-Katalog zu schließen hatte er die Barytonstücke in vier Büchern zusammengeschrieben und nach diesen bezeichnet und nummerirt.

Mit Recht könnte man voraussehen, daß eine so große Anzahl gleichartiger Compositionen die Erfindungsgabe abschwächen mußte, wenn uns Haydn nicht das Gegentheil bewiesen hätte. Diese Compositionen geringeren Umfangs dienten ihm gleichsam als Vorstudien zu seinen größeren Werken, in denen er sich dann um so freier bewegte. Schon die erste Hälfte (soweit diese vorliegt) überragt die bekannten ersten 18 Quartette an Sicherheit in der Anlage, an Abrußung und Mannigfaltigkeit, an Reichthum und Frische der Ideen. In zweckmäßiger Auswahl zusammengestellt dürften auch heutzutage noch, trotz ihrer knappen Form, manche im Stande sein, die Liebhaber von Kammermusik in kleinerem Kreise zu interessiren, um so mehr, als diese Compositionss-Gattung (drei Streichinstrumente) ohnedies spärlich vertreten ist. Summarisch genommen hat Haydn die folgende Anzahl Barytonstücke geschrieben: 6 Duetten für 2 Baryton; 12 Sonaten für Baryton und Violoncell; 12 Di-

47 Es entstanden nachweisbar aus diesen Barytonstücken u. a. VI Trios, Violine, Viola, Baß, und V Trios, Violoncell, Viola, Baß (Breitkopf 1772); VI leichte Trios, 2 Violinen und Violoncell, Op. 21, Heft II, Nr. 2, 3, 6 (Simrood), und Six Trios pour Flute, Violon et Violoncell, Liv. I, alle 6 Nummern (Simrood).

Ueber die weiteren Compositionen Haydn’s bis zum Jahre 1766 kann hier nur so weit gesprochen werden, als sich aus triftigen Gründen annehmen läßt, daß sie eben in diesen Zeitraum (1762—1766) fälten. Von den Symphonien kommen auf diese Jahre zum mindesten 30, von denen aber ein Theil weit eher dem Charakter von concertirenden Tonstücken, Caja-
tionen oder Divertimenti entspricht. Erhalten haben sich in Haydn’s Handschrift, in Partitur, zwei aus dem Jahre 1763 und je vier aus den Jahren 1764 und 1765. (Eine Symphonie, D-dur, im Nachlaß Haydn’s mit 1766 angegeben, ist nicht mehr vorhanden.) Die genannten 30 Symphonien sind sämtlich, bis zum Jahre 1779 vertieft, in Abschriften in Breitkopf’s Katalog angezeigt; einige sind übrigens auch im Stich in Paris bei verschiedenen Verlegern erschienen. Die Harmonie besteht bei den meisten aus 2 Oboen und 2 Hörnern, einigemal sind Flöten benutzt; Clarinetten kommen hier und weitaus in die nächs-
tfolgende Zeit nicht vor. Trompeten und Pauken erscheinen nur zweimal, doch sind letztere außerdem einmal nachträglich hinzugefügt. Zwei Symphonien zählen bereits in dieser Zeit 4 Walshörner, es ist also die Annahme Deldevez’s 49, Haydn habe diese Instrumente in dieser Anzahl nur einmal angewendet, schon jetzt zu berichtigten. Elf dieser Symphonien sind dreisichtig, meist Allegro, Andante, Presto oder Tempo di Menuetto; alle übrigen haben Menuets, vorgängeweise im 3. Satz; die später vorbere-
tschenden ernsten Einleitungs-Sätze kommen hier nur zweimal vor.

48 Ein berartiges Divertimento, F-dur ¾, in Haydn’s Katalog eigen für Cembalo con Pariton e due Violini angegeben, ist unter den Clavier-
Trios bei Breitkopf & Härtel, neue Ausgabe Nr. 25, enthalten.

49 Curiosités musicales, Notes, Analyses etc. par E. M. E. Deldevez, Paris 1873, p. 13.
aneinanderstoßenden Zimmern zu spielen) von Haydn nicht verzeichnet, obwohl es schon 1767 und dann bis zu Ende des Jahrhunderts in deutschen und französischen Angaben häufig angezeigt ist, daher beliebt gewesen sein muß und auch in unsern Tagen in Partitur und Stimmen (Trautwein) und als Clavier-Quartett mit 2 Violinen und Violoncell (Simrock) erschienen ist. Diese verschiedenen Arrangements der meisten Divertimenti erschweren die Übersicht und Richtigstellung derselben ungemittelt und fordern zu besonderer Vorsicht auf.


Von den Quartetten für Streichinstrumente können wir an dieser Stelle ganz absagen, da die, den ersten achtzehn folgenden Quartette erst ins Jahr 1769 fallen. Außer dem vorerwähnten einzeln stehenden Quartett sind weiterhin noch zwei ebenfalls vereinzelte Quartette in Breitkopf's Katalog angezeigt, die aber von Haydn ganz ignoriert wurden.


Was die Compositionen für Clavier betrifft, die etwa in
die hier berührten Jahre fallen, so sind wir hier vorzugsweise nur auf Vermutungen angewiesen. Eine einzige Nummer, ein Divertimento per Cembalo con due Violini e Basso, liegt in Haydn's Handschrift vor, datirt 1764, und erschien bei Breitkopf in Abschrift im Jahre 1773. Einige Concerte, Divertimenti, Trios, Sonaten (die erste Sammlung, 5 Nummern, ist 1767 veröffentlicht und 3 derselben sind in die neuen Gesammt-Auflagen aufgenommen), V Solfi und ein Menuett mit Variationen, zum Theil in Haydn's Katalog, zum Theil bei Breitkopf in Mjept. angezeigt, dürften hierher zu rechnen sein. Einen Theil der Concerte abgerechnet, die in spätere Jahre fallen (es sind im Ganzen 15), reicht jedoch der größte Theil der hier erwähnten Clavierstücke, nach Haydn's eigener Angabe, in die frühere, zum Theil in die früheste Zeit Haydn's und wird entsprechender späterhin im Ganzen zusammen zu fassen sein.

Das Haydn auch Concerte für Streich- und für Blasinstrumente geschrieben hat, sei hier einstweilen nur vorübergehend angedeutet, da dieselben, das einzige früher genannte Hornconcert ausgenommen, den spätern Jahren angehören. Es sind im Ganzen 28 Concerte, mit Violine (9), Violoncell (6), Contrabass (1), Lira (5), Flöte (2), Horn (4) und Clarino (1) vertreten.


50 Missa solennis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae dal Giuseppe Haydn. 1766. Das Kyrie, 10 Blätter, besaß Artaria und verfaßte es im Jahre 1836 an Herrn Balsch, ruffischen Edelmann.
Der Stand der Musikkapelle hatte seit dem Jahre 1762 manche Veränderungen erfahren; mehrere Mitglieder waren entlassen worden, mehrere waren gestorben, der Erzäh lag zeigt noch keine wesentliche Verfärbung. Die Kapelle zählte zu Anfang des Jahres 1766: 6 Violinen (Viola inbegißen), 1 Violoncell, 1 Violon, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagott, 4 Waldhörner. Das Gesangspersonal bestand aus 3 Disant, 1 Alt, 3 Tenore, 1 Baß. Neu waren hinzugekommen: Joß Burgsteiner (Violine und Bratsche, bis 1790); Joß Diezl (Waldhorn und Violon, gestorben 1801); Franz Stanzl (Waldhorn); Franz Reiner (Waldhorn); Karl Franz (Waldhorn, Bariton, bis 1776). Beim Gesang: Auguste Houdiere („Singerin“); Leopold Dichtler (Tenor, dann Violonist, gestorben 1799); Joh. Haydn (Tenor). An der Orgel saß seit Aug. 1765 Franz Novotny (gestorben 25. Aug. 1773). Er war zugleich Beamter in der Buchhalterei; sein Vater, der früher genannte Johann Novotny, ein tüchtiger Musiker, war als Organist in Fürstlichen Diensten von 1736—1765.


Luigi (Alvynius) Tomajini, aus Italien gebürtig, wurde kurz nach Haydn's Anstellung in die fürstlichen Musikkapelle als erster Violinist aufgenommen. Er zählte damals etwa 20 Jahre, war also im Vollbesit jugendlichen Feuers; auch war er der bis dahin bedeutendste Virtuose der Kapelle. Haydn's Sym-
Le Midi mit ihrem Adagio und außergewöhnlichen Recitativ ist unstreitig auf die Fähigkeiten dieses Künstlers berechnet. Fürst Nikolaus wusste Tomasinis Talent wohl zu schätzen. Bei der Taufe seines ersten Kindes (1770) standen der Fürst und seine Tochter, die verheirachte Gräfin Graffkowitz, selbst zu Gebatter. Sein Gehalt, anfangs 200 fl., war nach 3 Jahren schon auf mehr als das Doppelte gestiegen (432 fl.) und erfuhr, vermehrt durch aufsehenerregende Naturalien (Holz, Kerzen, 9 Eimer Wein) wiederholte Steigerungen, und die Gunst, die sich auf die nachfolgenden Fürsten übertrug, erhöhte den baarren Gehalt im Jahre 1803 noch bis auf 1100 fl.; auch gewöhn er seit 1790 noch außerdem 400 fl. Pension, die ihm Fürst Nikolaus vermachte hatte. Neben dem gleichzeitig zum Vice-Kapellmeister ernannten Johann Fuchs, der die Chor- und Kirchenmusik leitete, wurde Tomasini im Jahre 1802 die Direction der Kammermusik anvertraut. Mit Haydn war Tomasini innig befreundet und wenn er von Wien aus Alle in Eisenstadt grüßen läßt, so nennt er, sich eines Scherzusdruckes bedienend, „besonders meinen Bruder, Luigi Fer“ 51 Haydn schätzte in ihm den gediegenen Künstler, dessen Vortrageweise ihm besonders zufiigte. „So wie du (jaugt Haydn zu ihm) spielt mir Niemand meine Quartette zu Dank.“ Wir dürfen daher wohl auch annnehmen, daß der Meister bei den meisten seiner bis zur Londoner Reihe entstandenen Quartette seinen lieben Primgeiger im Auge hatte und können aus deren Schreibart am besten die Spielweise und Richtung Tomasinis entnehmen. Die in den 60er Jahren entstandenen Streich-Duos und Trios sind ebenfalls dahin zu zählen, dergleichen einige Violinconcerte. Eines davon, C-dur 2/4, (im Jahre 1769 von Breitkopf in Ms cp. angezeigt) ist eigens in Haydns erstem Entwurf-Katalog bezeichnet mit „Concerto per il Violino ex C, fatto per il Luigi“. Als Solopfleier trat Tomasini ein einzigesmal in Wien auf; er spielte im Jahre 1775 in einer Akademie der Tonkünstler-Societät ein Violinconcert, wahrscheinlich eigener Composition, denn Tomasini war auch selbst productiv; seinem Fürsten Nikolaus compoirte und dedizirte er XXIV Divertimenti per il Paridon, Violino e Violoncello.

51 Brief an den Oboisten Joseph Elßler.
Luigi (Alvyrius) Tomasini, sen. — Luigi (Anton) Tomasini, jun. 263
die in schönster Abschrift von Elßler's Hand im Archiv der Ge-
ellschaft der Musikfreunde zu Wien aufbewahrt sind; der Mu-
sikalhändler J. Traeg in Wien kündigte 1799 in seinem Ka-
talog noch folgende Werke in Mspt. an: II Concerti a V, princ.
con acc.; II Sonate a V. solo e B.; XII Quartetti a 2 V. A.
et B.; ferner sind in der Wiener Zeitung und Allgemeinen
Musik-Zeitung von Traeg und von Molto als geschenkt an-
gezeigt: XII Variations pour le Violon; Trois Duos concertants
pour deux Violons, dédiés à Mr. J. Haydn. Im Magasin de
l'imprimerie chimique erschienen auch: Trois Quatuors, oeuvre
8, dédiés au Prince régissant, Nicolas d'Esterházy. Ein Bio-
linconcert von Tomasini spielte dessen Sohn in Wien im
Jahre 1796 in der Academie der Tonkünstler-Societät, bei Ge-
legenheit des Feier des 25jährigen Bestehens dieses Vereines,
dem der Vater seit dessen Gründung als Mitglied angehörte.
Tomasini starb am 25. April 1808 im 67. Lebensjahr und sein
Leichnam wurde in der Vergtirche in derselben Gruft beigesetzt,
die später auch Haydn aufnahm. Der Fürst, Nicolaus II, ehrte
das Andenken Tomasini's, der nahezu ein halbes Jahrhundert
seiner Kapelle angehörte, indem er der Witwe 400 Fl. und
ihren unmündigen Kindern 200 Fl. Gnadengehalt aussetzte.
Zwei Töchter, Elisabeth und Josephine, waren in der Kapelle
von 1807 bis 1810 als Discantistinnen angestellt und fangen ge-
legentlich auch bei den Opernaufführungen in Eisenstadt. Ueber
seinen Sohn Anton, meistens Luigi genannt, sei hier, obwohl
der Zeit bedeutend vorgreifend, der Zusammengeschöpf halber
noch das Nöthige beigesagt.

Luigi (Anton) Tomasini wurde am 17. Feb. 1775 zu
Eisenstadt geboren und kam im Jahre 1796 als Violinist und
Bratschist in die färtsiche Kapelle. Bei seinem vorerwähnten
Wiener Auftreten in demselben Jahre legte ihm die Akademie-
Anfängigung bereits das Prädicat „berühmt“ bei. Im Jahre
1801 trat er ein zweitesmal in der Tonkünstler-Societät und
im Jahre 1806 im Ungartenjaal mit einem Concert auf. Die
Nachrichten über ihn stimmen darin überein, daß ihm ein be-
deutendes Talent beßrieben war. Glaubwürdige Berichten, die ihn
oft spielen gehört, (unter ihnen der im Jahre 1871 zu Wien ver-
storbene sehr gebegene Musiker Joh. Navratil, welcher der Kapelle
von 1817 bis 1831 angehörte) lobten seinen vollen schönen
Ton, seine bedeutende Geläufigkeit und überaus leichtes Aufnahme. Trotzdem kam er nicht entsprechend vorwärts, woran hauptsächlich sein Leichtsinn und unordentlicher Lebenswandel Ursache war. Seine Urlaubszeit in Wien, die er regelmäßig auf eigene Faust ausdehnte, benutzte er lediglich zum Schulfenmachen; statt zu studieren, trieb er sich tagelang in Births- und Kaffeehäusern herum, schwächte seinen Körper und vernachlässigte sich derart, daß Hummel, der damalige Fürstliche Con-

Joseph Weigl wurde am 1. Juni 1761, damals 20 Jahre alt, auf Anrathen seines Bienenfreundes Haydn als Violoncellist in die Fürstliche Kapelle aufgenommen und verließ dieselbe im Jahre 1769, um in Wien eine Orchesterrolle bei der italienischen Oper anzutreten; 1792 wurde er Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle und starb als f. f. Hof- und Kammernusikus am

52 Genüge Nachrichten von beyden t. k. Schaubühnen u. j. w. in Wien 1772. S. 74.
54 Im Besitz des Söhnes, des t. k. Feldmarschall-Lieutenants i. P. Leopold Ritter von Weigl. Der Brief wurde zuerst im Wiener Theater-Almanach
Liebster Pathé!
Da ich Sie nach Ihrer Entziehung auf meinem Arme trug, und das Vergnügen hatte Ihr Tauf Pathé zu seyn, flehete ich die Allmächtige Brotficht an, Ihnen den vollkommensten Grad eines Musikalischen Talents zu verleihen. Mein heißer Wunsch wurde erhört: — schon seit langer Zeit habe ich keine Musik mit solchem Enthusiasm empfunden als Ihre geschriffte La Principessa d’Amalfi: Sie ist gedankennu, Erhaben, ausdrucksvoll kurz — ein Meisterstück. — Ich nahme den wärmsten antheil an dem gerechten Applaus, so man Ihnen gab. Jahren Sie fort liebster Pathé diesen ächtten Styl sests zu beobachten, damit Sie die Ausländer neuerdings überzeugen, was der Deutsche vermag, anbey aber erhalten Sie Mich alten Knaben in Ihrem angedenken. Ich liebe Sie herzlich, und bin Liebster Weigl
Ihr Herzensfreund und Diener
Joseph Haydn.


55 Siehe u. a. Cramer’s Magazin für Musik. 1784. S. 44.
drei in Eisenstadt zur Welt und wurden vom Chepaar Haydn aus der Taufe gehoben. Ihr Vater verließ die Kapelle im Jahre 1772.


Johann Esler.

269
diener“ hatte Esler eine unbegrenzte Verehrung für Haydn; er wurde namentlich in des Meisters letzten Lebensjahren sein alles ordnendes Factotum im Hause und wußte jede nur irgend mögliche Störung mit liebevoller Sorgfalt von dem hinfälligen Greife abzuweisen. Er war nicht mehr der Diener, der ihn pflegte, sondern der treue Freund, der durch Pflege und Aufmerksamkeit die Tage des Meisters zu verschönern und zu verlängern trachtete. Seine Verehrung ging so weit, daß er, sich unbelästigt wählend, beim Anrümmern der Wohnung mit dem Nachfeuer vor dem Bilde Haydn’s einige Zeit inne hielt, um ihm wie vor einem Altar sein Opfer darzubringen. Esler schrieb eine äußerst reinliche, sorgfältige Notenchrift. Wenn man ihn mehrfach beschuldigt, er habe seine Handschrift als Autograph Haydn’s sich thener bezahlen lassen, so ist dies eine leichtsinnige, unverantwortliche Verleumdung; Esler war einer solchen That unfähig, er hätte sie als ein Sacrilegium angesehen. Wenn sich freilich Leute aus zweiter Hand irre führen ließen (und es existiren wirklich solche vermeintliche Autographen, selbst große Werke, z. B. die sogenannte Nelson-Messe), so hatte Esler keinen Theil daran und kam für die betrügerische Gewinnfuch Anderer nicht verantwortlich gemacht werden.


Wir wenden uns nun dem Sänger-Personale zu, einer Rubrik, in der uns in der Folge manche Überraschungen bevorstehen.


59 Auch hier ist in A. Schmid's „Gluck“, §. 56 der Taufname zu berichtigen.


60 Jahrbuch der Tonkunft. 1796. S. 17.
Wir sind nun im Lebensgange Haydn's weit genug vorgeschritten, um uns die Gesammtsumme seiner bisherigen Leistungen als Componist vergegenwärtigen zu können. Die selben lassen sich in einer großen Gruppe übersichtlicher zusammenfassen und wenn auch das, was bei dieser Gelegenheit über die Bedeutung Haydn's als Schöpfer neuer Bahnen zu jagen ist, mehr auf Rechnung der späteren Werke gesetzt werden muß, so bilden die hier zu besprechenden doch den Grundstock, den Ausgangspunkt seines Wirken's; wären wir ja doch ohne deren genaue Kenntnissnahme nicht im Stande, das große Verdienst Haydn's um die Entwicklung der wichtigsten Richtungen in der Musik nach ihrem vollen Werthe zu würdigen.61 Es soll dabei soviel wie möglich auf solche Werke aufmerksam gemacht werden, die durch Vervielfältigung sich erhalten haben und der Dessenlichkeit noch heute zugänglich sind. An ihrer Hand, nebst Beachtung ihrer chronologischen Folge und mit Ver- rücksichtigung dessen, was Haydn an gleichartigen Werken vorgelegt, wird es uns dann ein Leichtes sein, das allmähliche Keimen und Blühen seines Schaffens zu verfolgen. Wir werden dann selbst solche Jugendarbeiten, welche nur ein historisches Interesse beanspruchen könnten, nicht ganz verleugnen. Haydn's Verdienste um die Instrumentalmusik sind allgemein anerkannt: er hat die vorgefundenen unsertigen Formen aus ihren Anfängen herausgearbeitet und ihnen jene seste Grundlage gegeben, auf der seine Nachfolger weiter bauen konnten. Er erweiterte diese Formen, bereicherte sie mit lebensfähigeren, ausdrucksvolleren Elementen, übertrug dieselben aus der Sonate auf Quartett und Symphorie und wußte hier durch Gehalt und durch eine geniale, dem Charakter jedes Instrumentes angemessene Verwendung dem Orchester das größte Gebiet zu erorbern. Mit Recht wird er deshalb auch als der Vater, der eigentliche Schöpfer der ganzen Instrumentalmusik angesehen, denn kein Componist des vorigen

Jahrhunderts hat für den Fortschritt und die Ausbildung der- 
selben so viel gethan als Haydn, der die sämtlichen Uebergänge 
in der neueren Musikgeschichte von Bach auf Gluck, Mozart und 
Beethoven mit erlebt und mit vermittelt hat. Dadurch aber, 
 daß er seine Werke gleich anfangs mit gesunden volksliednmäßigen 
Weisen durchwebte, gab er ihnen jenes harmlose, innige und 
gemütvolle Gepräge, das ihn zugleich zum populärsten Com- 
ponisten stempelte. Der Grundzug Haydns ist Wahreit und 
Natürlichkeit; all' seine Werke athmen Gesundheit, Frische und 
Frohsinn. Seine künstlerische Organisation wies ihn mehr auf 
ein heiteres, sinnvolles Spiel der Empfindungen hin; seine Werke 
sind daher auch der Ausdruck eines heiteren, kindlichen Ge-
mütthes, einer stillen und wohlgemäßen Behaglichkeit, die aber 
ebenso oft von Lebensfreudigkeit gehoben, zur fröhlichsten, hei-
tersten Laune überspringt. Haydn selbst gestand Dies (S. 114) 
im Punkt seiner musikalischen Reedereien, daß sie in seinem We-
sen begründet waren, ein Charakterzug, der ehemals von Ge-
sundheitsfülle herrührte — „man wird von einem gewissen 
Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt“. Dieser nie 
versiegenden Quelle halber, die Haydn in der liebenswürdigsten 
Weise auf seine Werke zu übertragen wußte, hat man ihn häufig 
auch den deutschen Sterne (Yorif) genannt. 62 Wenn der in 
seinen früheren Werken vorherrschende Muthville, die oft aus-
gelaßene Lustigkeit sich in späteren Jahren auch mehr in 
Schranken zu halten wußte, so genügten sie doch, ihn in den 
Augen oberflächlicher Beertheiler eben nur als musikalischen 
Spaßmacher gelten zu lassen, denn humoristische Laune war in  

(wegen seiner Fruchtbarkeit, obwohl Haydn ungleich bedeutender und origi-
neller), mit Jean Paul (wegen reicher Phantasie), mit Gellert (wegen Biel-
heitigkeit) wurde Haydn verglichen. Carpani (Le Haydine, p. 241) nennt 
ihn den Tintoretto unter den Musikern. Geistreiche Vergleiche mit Mozart 
gibt Arnold (Mozart und Haydn. Berührung einer Parallele, 1810). Zu-
 sammenstellungen mit andern Musikern sind nicht selten. C. F. A. Hoffmann 
fand in Haydn's Compositions den Ausdruck eines kindlich heiteren Ge-
mütthes, Mozart führt ihn in die Tiefe des Geisterreichs, Beethoven in das Reich 
 des Ungeheuren und Unermeßlichen. (Phantasiefülle I, 4; gef. Sbr. VII, 
S. 55.) Bekannt ist auch Reichardt's Vergleich der drei Meister als Qua-
tettcomponisten.

Bohl, Haydn. I.
Der Musik noch nicht anerkannt. 63 Die Wiener Musiker, die Haydn lange Zeit nicht als ebenbürtig oder gar als ihren überlegen anerkennen wollten, rechneten ihm seinen humoristischen Stil fürmlich als Fehler an und stritten darüber, wie weit die Freiheiten gegen Regeln, die Haydn mit großer Ueberlegung sich erlaubte, überhaupt statthaft seien; sie ahnten freilich nicht, daß der scheinbar spielenden Oberfläche wohlbegründeter Ernü zu Grunde lag. Am rechten Orte wußte Haydn diesen Ernst auch geltend zu machen, obwohl er in nur wenigen Fällen zu inniger wahrhafter Trauer hinneigte. Witz und Laune (letztere aber nie zur Grille ausartend) behielten die Oberhand, verfeinerten sich, wurden gleichsam männlicher und so blieb Haydn bis auf den heutigen Tag der größte Humorist im Reiche der Töne, der bis ins hohe Alter Jugendfreche zu bewahren wußte und unsere Herzen in liebenswürdiger Weise durch naiv-frohe, treumerzigere Schalkheit und durch die einfachsten, natürlichsten Mittel bezwang. Leben wir noch ganz besonders sein zu aller Zeit beachtetes Maßhalten hervor, seine weise Dekononie im Einzelnen und Ganzen, die ihn stets zu rechter Zeit ausbüren ließ, dann Haydn liebte eben so wenig Unklares und Schwankendes, als er jedes überflüssige Abschweifen, jeden Wortschwall in Tönen verabscheute. Endlich noch seinen unerschöpflichen Reichtum an Ideen, seine reiche Phantasie, die ihm immer neue Gedanken zuführte, denn so unendlich viel auch Haydn compose, so hat er sich doch außerst selten selbst wiederholt; aber den unverkennbaren Stempel seines Genies, seines echt deutschen, gemüth- und humorvollen Geistes tragen alle seine Werke. „Echt Haydnisch“ sagen wir, wenn wir die ersten Takte einer seiner Compositions hören, und wissen dann, daß uns die Lebenssorgen für

63 Der Componist J. A. P. Schulz (namentlich bekannt durch seine Chorgesänge) befand sich einst als Zuhörer in einem Concert, wo man eine Symphonie von Haydn vortrag. Ein ehemaliger Kapell- und Theatersänger neben ihm, in der Meinung, sich Schulz gefällig zu machen, da er wußte, daß er ein Schüler Kirnberger's war, sagte zu ihm: „Was denken Sie von diesem Lustigmacher?“ Schulz, voll Unwillen und Erstaunen über eine solche Lästerung seines Lieblings, antwortete: „Vor diesem Lustigmacher fällt ich nieder und bete ihn an.“ (Allg. Mus. Jg. 1801, Nr. 24.)
die nächsten Momente in herz- und sinnerquickender Weise verscheucht werden. 64

Haydn's bisherige Instrumentalmusik zerfällt in zwei Abtheilungen. Erstens: Zu die Kammermusik, bestehend aus Solos für Clavier (allein und mit Begleitung), und aus Duos, Trios, Quartetten und überhaupt mehrstimmige Compositionen für Streich- und Blasinstrumente; welche unter verschiedenen Be- nennungen (Divertimenti, Notturni, Cassationen, Partien, Scherzandi) zum Theil concertirender Art sind. Zweitens: In Orchestercompositionen für den Concertsaal (Symphonien). In der Gesangsmusik beschäftigen uns für jetzt nur die zum Theil schon erwähnten Werke: erste Messe, Te Deum und einige kleinere Kirchencompositionen. (Neber die Operetten, das Festspiel Acide und die Gelegenheitscantate wurde das Nöthige bereits gesagt.)


64 David Strauß, der Haydn vortrefflich schildert, macht die Bemer- tung: „Wo man auf einem Concertzettel eine Haydn'sche Symphonie angeschicht ließ, da mag man getrost hineingehen, man wird sich gewiß nicht ge- täuscht finden, es müßte denn durch die Ausführung sein. Denn da kam es allerdings vorkommen, daß gerade so genannte bessere Orchester es am sichersten machen. Die wenden gerne ihre Effectmittel, ihre schroffen Wechsel in Tonhärte und Tempo, worauf so manche neuer Compositionen berechnet sind, auf eine Musik an, die nur der schießest Vertrag richtig zur Erzie- nung bringt.“ (Der alte und der neue Glaube. 3. Aufl. 1872, S. 347.)


Der erste, meist kräftig gehaltene Satz, Allegro, wird in der Regel in zwei Theile geschieben; im Hauptthema spricht sich

Symphonien.

277


sich oft noch ein neuer Gedanke als Nachzügler anschließt. Es ist die Form des Nondos in der freiesten Behandlung, die sich hier eingebürgert hat. Haydn war namentlich in diesen Schluss-
fläche unerschöpflich an musikalischem Wis und Humor; wenn auch häufig seine Bordersätze der unerbittlichen Sichel der Zeit zum Opfer fallen — der Schlusssatz gleicht Alles aus. Haydn ist hier in seinem eigentlichen Element; das nekische Spiel, das er mit den oft unscheinbarsten Themen und mit uns selber treibt, ist unwiderstehlich — selbst die Pausen werden hier in gewissem Sinne zu Musik und sind von Bedeutung, und auch das grämlichste Gesicht muß mit oder ohne Willen auf Augen-
Züge den Falten glätten. Der Vergleich, den Mortiz Hauptmann
zwischen Haydn und Mozart macht, ist hier am ehesten zutref-
send. 67 In den früheren Symphonien Haydn's finden wir
häufig bei Auslassung des Menuetts wenigstens den Schlusssatz
im Tempo di Menuetto, wie denn überhaupt dieser letzte Satz
mit seiner ausgesprochenen weiten Stimmung den urprüng-
lichen Charakter eines nationalen Tanzstückes (Allemande, Gigue u. s. w.) nicht verleugnen kann, ohne gerade dessen be-
stimmte Formen anzunehmen; erst später strebte man hier den Höhepunkt dramatischer Wirkung an. 68

67 „So ist Haydn mannigfaltiger in den Formen als Mozart, zuweilen
mehr balüthenreiches Tanzengewächs, da im Mozart immer Stamm und Zweige
sich unterscheiden, aber gesättigtes wird auch Haydn niemals.‘‘ (Brief an Prof.
Wolf in Cassel.) Und an anderer Stelle: Haydn ist mannigfaltiger, ungebun-
dener in der Form als der auf italienischem Grund gebildete Mozart.‘‘ (Brief
an D. Jahn, Grenzbote 1870.)

68 „In den Symphonien Haydn's ( sagt Richard Wagner) bewegt sich
die rhythmische Tanzmelodie mit heiterer jugendlicher Frische: ihre Verschling-
gungen, Jersejungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste
contrapunktische Gesichtsfähigkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als
Resultate solch gesichteten Verfahrens, sondern vielmehr als den Charakter
eines, nach phantastischen Gesetzen geregelten, Tanzes eigenthümlich kund:
so warm durchdringt sie der Hauch würdigen menschlich Freundlichen.
Den, im möglichen Zeitalter sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie setzen
wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgefangs-
weise an; sie hebt sich in ihm nach Gesetzen des Metos, wie sie dem
Wesen des Gesanges eigen sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit
mannigfaltigem Ausdruck belebt, Wiederkunft aus.‘‘ (Das Kunstwerk der
Zukunft. 1850, S. 84.)
Der Menuett, als nachgesägter Theil, steht abwechselnd nach dem ersten oder zweiten Satz, am häufigsten nach letzterem, Haydn zuerst wuuste in ihm volksähnliche Heiterkeit, behagliche Laune und gemütliche Sozialität zu vereinigen und ihm dadurch jenen eigenthümlichen typisch gewordenen Charakter zu geben. Auch hier muß seine Begabung in Erfindung stets neuer Themen und witziger Einfälle und Nebenrastungen stammenswerth genannt werden, und um so mehr, als gerade diese Gattung Musikstücke bei ihm nach Tauenden zählt.

Die große Anzahl Haydn'scher Symphonien ist fast sprüch- wörtlich geworden und wenn auch erklecklich viele als apokryph abzurechnen sind, so bleiben noch immer genug, um festen zu müssen, daß, obendrein bei den zahlreichen sonstigen Compositions Haydn's, es ihm unmöglich geworden wäre, die Zahl von anderthalb Hundert zu überschreiten, wenn ihn nicht häufig die Umstände gezwungen hätten, gruppenweise, meistens in Serien zu 6 Nummern, zu componiren. Solche Symphonien sind nun allerdings zum grössten Theil nur Spielarten desselben Gattung, sie haben wohl Haydn'sche Factur, sind aber doch mannigfach nuancirter Einzelheiten von zu geringer wesentlicher Verschiedenheit, um nicht in ihrer Reihenfolge einzörmig zu wirken. Aus den besseren frühesten Symphonien spricht bei aller Einfachheit und Ansprüchlosigkeit ein wohlthuendes, das Gemüt unmittelbar anprechendes Etwa; sie gleichen munteren oder jaunft bewegten Stimmungsbildern, die schon deshalb interessiren, weil sich der Meister in ihnen noch am unbefangensten wiebergiebt und sie uns zum Verständniss seiner Weiterentwicklung den Schlüssel geben. Von den großen sogenannten englischen Symphonien abgesehen, bietet jene Epoche das meiste Interesse, wo Mozart und Haydn sich in ihren Symphonien sozusagen durchkreuzen, wo Jeder vom Andern das wesentlich Beste in sich aufnahm — ein seliges, nedtoles, echt künstlerisches, gegenseitiges Geben und Empfangen. Auch dann ist Haydn nicht stehen geblieben: es folgten die erwähnten englischen Symphonien, wo er zum erstenmale einem fremden Publicum gegenüber stand; die letzten Quartette und Messen, die „7 Worte des Erlösers am Kreuze“ (für Singstimmen eingerichtet), die reizenden Sing-Terzette und Quartette und, kleinere Arbeiten ungerechnet, die „Schöpfung“ und die jugendfrischen „Jahres-
zeiten“, und immer sehen wir den bereits alternden Meister rastlos fortschreiten in seiner künstlerischen Ausbildung. Und als ihm schon die Kraft versagte, qualte es ihn, sich nicht mehr aus sprechen zu können. „Sein Fach sei grenzenlos“ (äußerte er sich gegen Griesinger, der gekommen war, ihm zum 74. Geburtstag zu gratulieren); „das, was in der Musik noch geschehen könne, sei weit größer, als das, was darin geschehen sep; ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten."

In ähnlicher Weise sprach sich der Greis gegen Kalkbrenner aus, wie traurig es sei, daß der Mensch stets sterben müsse, ohne erreichen zu können, was er erstrebe: „in meinem Alter habe ich erst gelernt die Blasinstrumente zu gebrauchen, nun, da ich’s verstehe, muß ich fort, und kann es nicht anwenden.“


Symphonien.

281

hat sie doch alle vergessen gemacht. Und rasch genug fanden
seine Symphonien Verbreitung, wobei man noch die damaligen
primitiven Verkehrsmittel in Anschlag bringen muß. Das Ver-
zeichnis musikalischer Bücher u. s. w. von Johann Gottlob
Immanuel Breitkopf nennt schon im Jahre 1763 die ersten
6 Symphonien; dessen thematischer Katalog zählt von 1766 bis
1769 inclusive bei 40 geschriebene und gesochene Symphonien
auf. (Noch im Jahre 1836 waren in dieser Verlagslands-
zung 61 geschriebene und 53 gesochene Symphonien in Stimmen und
30 in Partitur auf dem Lager.) Die ersten französischen Aus-
gaben, je 6 Symphonien, erschienen in Paris bei La Chevardière,
Bailleaux und Mme. Berault 72, später bei Sieber, Richault,
Jmbault, Plepel und Le Duc; Sieber gab 63 Symphonien in
Stimmen heraus, Le Duc (1810) 26 in Partitur 73, denen in
Deutschland die Partituren bei Breitkopf und Härtel, Bote und
Bock, André und in neuerer Zeit bei Nieter-Biedermann er-
gänzend gegenüber stehen. In Wien veröffentlichten Artia
und Co. (außer Toricella, Hoffmann) gegen 40 Symphonien in
Stimmen; 37 in revidirter Ausgabe (rédigées et imprimées
d'apres les Partitions originales) gab Simrock in Bonn (jetzt
in Berlin) heraus; auch Karl Julehner in Mainz (mit 155),

72 Six Symphonies ou quatre dialogues pour deux Violons, Alto
violon, et Basse, composées par Mr. Heyden, Maître de Chapelle à
Vienne. Mis au jour par Mr. de la Chevardière, ouvrage IV, Paris.
— Six Symphonies à huit Parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors)
im au jour par Bailleaux, ouvrage VII; idem VIII. — Six Symphonies
à grand Orchestre, chez Mme. Berault, Marchande de Musique, ouvrage
IX. (Bou Op. IV ist Nr. 2 bei Haydn unter den Cassettonen à 6.)
73 Oscar Comettant (La Musique, les musiciens etc. Paris 1869)
jagt p. 476: „En 1810, Le Duc publià à Paris, et le premier en Eu-
rope, une collection de vingt-six symphonies d'Haydn en partition d'Or-
chestre, grand format. Aujourd'hui encore (alco 1869) il n'y a pas
vingt symphonies gravées en partition de ce père de la symphonie,
daın toute l'Allemagne. 4 — Dagegen ist zu erinnern, daß bei Breitkopf und
Härtel noch vor Le Duc die ersten der bekannten 12 Symphonien in Par-
titur erschienen waren. In Wien hatte man wenigstens den guten Wille
gezeigt. Die Wiener Zeitung führigte 1801 im Dec. an: Bei T. Woll
und Co. ist auf Subscription zu haben: die Partitur aller von Herrn
Jo. Haydn herausgegebenen Symphonien, jede Lieferung 2 F.
Hummel in Amsterdam und Berlin müssen hier vorderhand eingeschränkt werden.


Betrachten wir nun die erste Symphonie, die Haydn als Musikdirector der gräflich Morzin'schen Kapelle im Jahre 1759 componierte. Sie ist für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen und 2 Waldbögel gesetzt.
anregendes Tonpiel. Außer in Abschrift bei Breitkopf (1766) ist diese Symphonie nirgendwir erschienen.


*Adagio (Haydn's Katalog: Larghetto).*

***Allegro.***

\[ \text{[Musiknoten]} \]
Nach einer feierlichen kurzen Einleitung in saft Händel'schem Stile folgt das Allegro. Alle Saiteninstrumente bringen unisono ( Violinen und Violen in Sechzehntel-, die Bässe in Achtelbewegung das kräftige Hauptmotiv, das dann die Oboen wiederholen, während die Violinen ausnüchtemend fortfahren; nun beginnen die concertirenden Violinen ein zweites kürzeres Thema terzenweise und leiten in die Dominante über, während Violoncell und Zagott, ebenfalls in Terzen gehend, die Zwischenpausen ausfüllen; das Violoncell nimmt dann den Anfang des 2. Motivs auf und schließt sich die conc. 2. Bioline an und beide umrahmt die conc. 1. Bioline mit reichem Figurenverlauf; die beiden conc. Bioline vereinigen sich nun terzenweise und machen den Oboen zu einem neuen Motiv Platz, während Baß und Violinen in kurzen Sechzehntelfiguren antworten. Wiederum drängt sich das Violoncell mit einem Solo vor und wagen die Oboen noch rasch vorm Schluss ein viertes Motiv, das alle vier


Es folgt ein breit angelegtes Adagio (53 Takte), in dem von Blasinstrumenten nur 2 Flöten verwendet sind. Dieser
Haydn's Compositionen bis zum Jahre 1766.

Sag verrath äußere Einwirkung; er ist vorzugsweise bestimmt, Violine und Violoncell concertirend glänzen zu lassen. Beide führen die Hauptsprache, ergeben sich zum Theil imitatiorisch in figurenreichen Wendungen und führen gegen den Schlufs in einer längeren „ferma“ recitativisch allein das Wort. Melodie ist hier Nebenfache, alles ist auf Passagenwerk berechnet; auch die Flöten nehmen häufig daran Theil.

Im Menuett, der diesmal einen mehr fernigen als einschmeichelnden Charakter hat, betheiligen sich, die Flöte ausgenommen, alle Instrumente. Im Trio führt ein zweiter Contrabaß obligat die Melodie.

Im Finale treten wieder beide concertirende Violinen auf, sind jedoch diesmal weniger bevorzugt; dagegen nehmen die Flöten hervorragendes Antheil; Hörner und Oboen sind reich bedacht und selbst der Violen ist mit Sechzehntelfiguren wohl ausgestattet. Ueberall ist Leben und das ununtere Hauptthema, anfangs von den beiden concertirenden Violinen allein angestimmt, und die verschiedenen kleineren Motive werden so ungezwungen ausgenutzt und die einzelnen Instrumente so naturgemäss beschäftigt, dass dieser letzte Sag (er zählt 52 und 79 Takte) mit seiner fröhlichen Stimmung schon ganz den uns wohl bekannten Charakter Haydn'scher Finales abspiegelt.

Es ist hier der geeignetste Ort, die schon erwähnte Symphonie „Le soir“ betitelt anzureiben. Haydn hat sie in seinem thematischen Katalog wohl unter die Symphonien (als Nr. 3) ausgenommen, sie entspricht jedoch weit eher den Anforderungen einer Cassation oder eines Concertino; unter letzterem Titel ist sie auch in Breitkopf's Katalog (1767) angezeigt. Folgende Instrumente sind hier beschäftigt: 2 Violinen (2 Violinen prin. und 2 obl. im Andante), Viola, Violoncell, Baß, Flöte, 2 Oboen, Flageott und 2 Hörner. Der Anfang lautet:

Allegro molto.

Wir lassen sie als Symphonie gelten, gehen aber nur flüchtig an ihr vorüber, denn sie bietet, das Andante ausgenommen, trotz ihrem großen Umfang nichts wesentlich Besonderes. Es
Eine summarische Zusammenstellung der bis zum Jahre 1766 componierten Symphonien Haydn's wird dessen Produktivität in dieser Gattung am besten veranschaulichen. Die chronologische Folge lässt sich, wenn auch nicht streng durchführbar, doch wenigstens annähernd bestimmen mit Hilfe folgender Vorlagen: Vorhandene Stimmen in Eisenstadt; thematisches Verzeichnis in der Breitkopfs-Sammlung; gedruckter thematischer Katalog von Breitkopf (seit 1763); Autographen; die vorerwähnten französischen Ausgaben; die in Privat- und Kirchenmusikarchive aufbewahrten Symphonien mit Jahresdatum der Auschaffung oder Aufführung. Als Grundlage der Echtheit, wenn auch nicht der chronologischen Folge, dient natürlich Haydn's thematischer Katalog selbst. Es ist damit keineswegs die Zahl erschöpft; ihre vollständige Angabe würde aber zu weit führen und könnte auch für deren Berechtigung als in diese Periode gehörig nicht immer gebürgt werden. Den sichersten Anhaltspunkt bietet jedenfalls Breitkopfs thematischer Katalog, dem hier in den einzelnen Nummern das Nötige zugesagt ist. Es entfallen demnach folgende Symphonien in die Zeit bis 1766 inclusive:

1766. VI Symphonien, Raccòla I.
   2. G-dur 2/4, Haydn 103.

74 Eine gewissenhafte Ausstellung der Haydn'schen Compositionen aus seiner ersten Zeit bietet nach allen Seiten hin kaum vollständig zu lösende Schwierigkeiten. Breitkopfs Sammlung enthält 162 thematisch angegebene Symphonien (mit Hinzuflugung der Scherzi und einiger Cassationen), darunter viele doppelt durch Umstellung der Sätze, dagegen andere vergeben sind. Eine in derselben Sammlung vorfindliche, von Haydn selbst nach je 10 Jah- ren aufgestellte Ordnung (von 1757—1797, also ebenfalls wohl einige der, den ersten Symphonien vorangehenden Musstücke enthaltenden) ist leider nur in Nummern angegeben, zu denen jeder Schlüssel fehlt. Auch in Haydn's Katalog, 119 Symphonien enthaltend, wiederholen sich die Umstellungen, bei denen man sich nur wundern muß, daß der fleißige Eisler nicht nachhelft. Manchmal ist Haydn selbst im Zweifel, ob er die Echtheit anerkennen soll oder nicht, was bei der großen Zahl seiner Werke und nach so langem Zeit- raume nicht wundern kann. Obige, alles ermüdende Beineck bei Seite lassende Ausstellung dürfte etwa der Lösung dieser Aufgabe am nächsten kommen.

1766. VI Symphonien, Raccolta II.
3. A-dur 2/4, Haydn 9, Paris, oeuv. VIII., Nr. 5; im Stifte Göttweig seit 1762, im Stifte Kremsmünster als Notturno seit 1764.
5. siehe oben, erste Sammlung Nr. 2, diesmal G-dur, 2. Satz voran.
6. C-dur 2/4, Haydn 95, Paris, oeuv. IV, Nr. 3.

1767. VI Symphonien, Raccolta III.
1. D-dur C, Haydn 82, in Göttweig seit 1762.
2. D-dur C, fehlt bei Haydn.
3. C-dur C, fehlt bei Haydn, Paris, oeuv. IV, Nr. 6; in Eisenstadt im kleinen Quartbuche verzeichnet; Göttweig und Zittauer Sammlung in D-dur.

1767. IV Symphonien, Raccolta IV.
1. C-dur 2/4, Haydn 4, Paris, oeuv. VII, Nr. 5; Göttweig seit 1766.

1767. IV Symphonien, Raccolta V.
Haydn's Compositionen bis zum Jahre 1766.

2. siehe oben Raccolta III, Nr. 3.

1767. VI Divertimenti, Raccolta I.
3. Es-dur C, Haydn 20 (nur diese Nummer hat Haydn unter die Symphonien aufgenommen; man trifft sie auch unter der Bezeichnung "Der Philosoph").

I Concertino, G-dur 3/8, Haydn 3 (unter die Symphonien aufgenommen, führt die Bezeichnung "Le soir").

1768. II Symphonien.

1769. IV Symphonien.

1769. VI Symphonien, Paris, oeuv. VII.
1. siehe 1766, Nr. 1.
4. siehe oben 1768, Nr. 2.
5. siehe oben 1767, Raccolta IV, Nr. 1.

1773. VI Symphonien, Paris, oeuv. VIII.

1773. VI Symphonien, Paris, oeuv. IX.
1. fehlt bei Haydn, apokryph (von Duschet).
2. bis 5. zweifelhaft; fehlen alle bei Haydn.

1779/80. VII Symphonien.

Dazu kommen noch:
2. Es-dur $\frac{3}{4}$, Haydn 5, Breitkopf-Sammlung von Haydn erwähnt als der frühesten Zeit angehörig.


4. B-dur $\frac{3}{4}$, ditto (hier mit 2 Oboen und 2 Hörnern), ist unter die Quartette (Nr. 5) aufgenommen.

Wir erkennen aus diesem Verzeichnisse zunächst, daß das Er- scheinen der Werke in Betreff der chronologischen Folge ihrer Entstehung nur nach der einen Seite hin Anhaltspunkte bietet, um damit wenigstens deren Erstentz zur Zeit nachweisen zu können. Den früheren allgemein gehaltenen Bemerkungen folgen nun hier, wo wir es mit der Gesammtsumme der bis zum Jahre 1766 vollendeten Werke zu thun haben, noch einige Ergänzungen. Die meisten Symphonien haben zum ersten Satz eine breitere und mannigfaltig accentuirte Taktart (C oder $\frac{3}{4}$) und lebhaftes Zeitmaß; nur bei zweiem geht eine Einleitung in langsamer Bewegung voraus und auch da in größerer Ausdehnung, wie dies bei den späteren großen Symphonien der Fall ist. Fünf Nummern aber haben sogar selbstständige, für sich abgeschlossene Adagios in zwei Theilen. Der zweite Theil beginnt häufig mit dem Hauptthema in der Dominantentonart; kleinere Motive treten dann selbstständig auf und es folgt die übliche Durchführung, welche in die Haupttonart zurückleitet, in welcher aber dann das Hauptthema nicht mehr wiederholt wird, sondern gleich der Seitenjaz beginnt. Bei den dreijähigen Symphonien (ohne Mennet) ist der Mittelsatz ein Andante oder Adagio. Diese Sätze sind mit wenigen Ausnahmen nur für Streichinstruments geschrieben; sieben stehen in Moll und die meisten haben kleinere Taktarten ($\frac{2}{4}, \frac{6}{8}, \frac{3}{8}$). Die Melodie ist hier der ersten Violine oder dem Violoncell zugeheilt, oder auch in die verschiedenen Instrumente verteilt; manchmal gehen auch je zwei Instrumente unisono im Eintang oder in der Octav zusammen. Diese Sätze sind fein und zierlich und mit besonderer Sorgfalt gearbeitet; dahin gehören außer den später besonders zu erwäh-
nenden auch die Sätze aus den Symphonien Raccolta II, Nr. 2 und 6, Raccolta IV, Nr. 3; den meisten verjüngt ist ein Zug sanfter Melancholie eigen. Bei den vierzehnigen Symphonien ist der Menuett als dritter Satz eingereiht (nur zweimal steht er als zweiter Satz) oder es tritt an dessen Stelle als letzter Satz ein längeres Tempo di Menuetto (einmal sogar im $\text{3/4}$ Takt). Ursprünglich auf je 8 Takte in beiden Theilen angewiesen, gehen die Menuets hier weit über dies Maß hinaus, selbst bis zu 40 Takten. Fest gegliedert zu 2 und 2, oder 4 und 4 Takten ist ihr Charakter, der sich gleich in den Anfangsnoten scharf und bestimmmt ausdrückt, gefund und frisch und häufig fast verb zu nennen; auch kleine Neokreien kommen schon hier vor; der Satz jüngst dabei fester Gaugein eher und weist seine ganze Macht geltend zu machen. Die Trios sind durchwegs lieblicher gehalten; Oboen und Hörner werden hier vorzugsweise echt vortäuschende Weisen zugeleitet; der Bau dieser kleineren Sätze ist stets klar und durchsichtig und fast immer wird man durch neue Ideen überrascht. Die letzten meist zweiteiligen Sätze sind, obwohl der Taktzahl nach lang, bei dem engeren Taktmaß ($\text{7/4}$, $\text{3/4}$) und dem raschen Tempo, meist Presto, noch immer kurz zu nennen; einige sind contrapunktisch gearbeitet, aber in der freiesten, ungezwungensten Behandlung. Sie alle aber athmen Frohsinn und Heiterkeit, ein durchaus ungezwungenes Spiel, bei dem man namentlich auch Haydn's ausnehmend leichte Handhabung des Rhythmus bewundern muß. Von der Besetzung wurde schon gesprochen: 7 Symphonien ausgenommen haben alle nur 2 Oboen und 2 Hörner als Harmoniegabe. Bei zwei Symphonien tritt die Flöte hinzu, zweimal tritt diese an Stelle der Oboe, zweimal (Raccolta I, Nr. 5 und Raccolta II, Nr. 6) kommen auch Trompeten und Pauken vor; zweimal sind 4 Hörner und einmal Horn und englisch Horn paarweise angegeben.

Von jenen Symphonien, über die noch speciell einiges zu sagen ist, folgen nun hier die Anfangstakte. Zur leichteren Orientierung dient die Zahlenfolge 1 bis 19. Die Tempobezeichnung ist Haydn's thematischem Katalog entnommen; wo Autografen vorhanden waren, sind diese benutzt; Abweichungen (mitunter sehr erhebliche) sind angegeben.
1. Allegro. 2 Oboe, 2 Corni. Ouverture zu „Acide“.

2. Allegro molto. 2 Oboe, 2 Corni.

3. Allegro molto. 2 Ob., 2 C., im Andante Violoncell obl.

4. Spiritoso. 2 Ob., 2 C.

5. Allegro (Haydn's Katalog: Allegretto). 2 Ob., 2 C.

6. Andante. 2 Ob., 2 C., Viola obl.


8. Cantabile. 2 Ob., 2 C.

Racc. IV, Nr. 4.

10. Adagio (Hindel's Katalog: poco Adagio). 2 Corni ex E-mol (Es), 2 Corni Inglese con sordini, staccato.

VI Div., Nr. 3.
Autograph 1764.

11. Allegro di molto (Hindel's Katalog: Allegro). 2 Ob., 2 C.

II Symph., Nr. 2.
Autograph 1765.

12. Allegro. 2 Ob., 2 C.

IV Symph., Nr. 1.
Autograph 1764.


VI Symph., Nr. 3.
Autograph 1765.

14. Molto Allegro. 2 Ob., 2 C.

VI Symph., Nr. 6.
Autograph 1764.

15. Allegro (Hindel's Katalog: Moderato). 2 Ob., 2 C.

VI Symph., Nr. 6.
Autograph 1765.

17. Allegro (Haydn's Katalog: Larghetto). Fl., 2 Ob., 2 C. ex D.

**VII Symph.**
**Nr. 1.**
**Autograph**
1765.


**Haydn's K.**
**Nr. 16.**
**Autograph**
1764.

19. Andante. 2 Ob., 2 C.

**Haydn's K.**
**Nr. 5 (aus d. frühesten Zeit).**

Violin II.

Die Symphonie Nr. 1 ist die schon S. 237 erwähnte Ouverture zu dem Festspiel „Acide“; sie ist in der gewöhnlichen Form gehalten und jeder Satz nur aus einem Theil bestehend. Der erste Satz hält die im Hauptmotiv ausgeprochene scharfe Stimmung auch im SeitentHEMA und den derselben entnommenen kleinen Motiven fest; dies geht in raschem Fluß vorüber, in 72 Takten ist alles abgethan. Das Andante für 2 Violinen, Viola und Bass ist mit „grazioso“ treffend bezeichnet; der idyllische, liebliche Charakter hält an bis zur letzten Note; beide Violinen führen den Gesang, einzelne Motive daraus werden selbstständig und geben auch dem Bass Gelegenheit, imitatorisch mit den Violinen zu korrespondieren. Das Ganze (86 Takte) gibt ein wahrhaft anmutiges Bildchen, in dem sich alles natürlich und ungezwungen entwickelt und gerade so viel sagt als nötig ist. Im Finale, Presto ¾ (142 Takte), das, ohne viel Umstände zu machen, munter vor-

Die dreijährige Symphonie Nr. 2, klein aber frisch, hat ebenfalls ein reizendes, nur von Streichinstrumenten ausgesetztes Andante, G-dur 2/4, das sanft schmeichelnd einer Kindesbitte gleicht; einige Stellen daraus genügen, die Grundstimmung anzudeuten:

Die dem Thema entnommene Figur (a) wird auf- und absteigend durchgeführt; die Bitte wird immer dringender um eine Stufe höher wiederholt, bis sich beide Violinen vereinigen; noch zärtlicher spricht (b) die schlichte Einfallt, die auch am Schluffe (c) sich kaum herzlicher geben könnte. Das ganze Andante erinnert im Charakter etwa an „Batti, batti o bel Masetto“.

wird abwechselnd in Ober-, Unter- und Mittelstimmen verlegt und erhält bei jedem neuen Auftreten einen neuen Gegenfah; durch Benützung der Sechzehntelseifüfig (4. Takt) wird dann gegen den Schluß die Lebhaftigkeit gesteigert.

In der Symphonie Nr. 4, aus 3 Sätzen bestehend, ist wieder das Andante, diesmal nicht geteilt, von eigenthümlichem Reiz. Die erste Violine führt ausschließlich den Gesang, der sich stellenweise zu gehobener Empfindung steigert; die zweite Violine läßt die syncopirte Begleitung nicht los, Viola und Baß, unisono in Octaven, halten in leichtem Staccato die Achtelbewegung fest. In seiner zarten, innigen Stimmung ist dies Andante etwa analog der durch das Becker'sche Quartett befannt gewordenen Serenade. Hier der Anfang:

\begin{align*}
\text{sempre } p \\
\text{Violin I.} \\
\text{Violin II.}
\end{align*}
Die erste Violine hat später folgenden Gesang:

\[
\begin{align*}
\text{Nr. 5 ist eine kleine aber in guter Stunde geschriebene Symphonie. Gleich der erste \textit{Sax} im wahren \textit{Alta-breve-Takt} nimmt für sich ein. Das \textit{Adagio}, im Charakter einer \textit{Sicilienne} gehalten, ist so sein gearbeitet, daß es widerstrebt, nur einzelnes daraus hervorzubilden. Mit Benützung des Originals findet es nach 100jährigem Schlaf und darüber seinen Platz in der Musikbeilage VII, 2. Hat das \textit{Adagio} ernter gestimmt, so fordert dagegen der letzte \textit{Sax} zu lauter Fröhlichkeit auf.}
\end{align*}
\]

\[
\begin{align*}
\text{Presto.}
\end{align*}
\]

\[
\begin{align*}
\text{Das lustige Thema muß sich alle Wendungen gefallen lassen und die gute Laune hält an bis zum Schluf. Haydn selbst scheint da besonders gut ausgelegt gewesen zu sein, denn der letzte Taktstrich ist der ganzen Länge nach wie im Uebernuth merkwürdig verschönert gefallen; ja selbst das übliche \textit{Laus Deo} hat der fromme Mann diesmal vergessen. Dies \textit{Presto} hat zwei Theile (57 und 76 Takte). Als Ganzes betrachtet ist diese Symphonie eine der besten und in allen Sägen gleich interessanten aus jener Zeit. Im Stifte Göttweig war sie schon im Jahre 1766, also wiederum ein Jahr vor ihrer Veröffentlichung bei Breitkopf vorhanden.}
\end{align*}
\]

\[
\begin{align*}
\text{Der erste \textit{Sax} der Symphonie Nr. 6 bildet ein selbstständiges Anbunte in zwei Theilen (42 und 56 Takte), ein ebel gedachter und für die Streichinstrumente dankbar angelegter \textit{Sax}, in dem Oboen und Hörner nur spärlich benutzt sind.}
\end{align*}
\]
Das folgende Allegro (in Haydn's Katalog mit Spirito bezeichnet) hat ein weit ausgreifendes Hauptmotiv:

Das Finale, Presto assai 2/4, hat es vorzugsweise auf die Behendigkeit der ersten Violine abgesehen. Die Bewegung in Achteltrillen hält mit wenig Ausnahme von der ersten bis zur letzten Note an; auch die andern Saiteninstrumente nehmen gelegentlich am Wettlaufe Theil und überlassen es den Oboen und Hörnern, die Melodie zu markiren und die Harmonie auszufüllen. So stürmt alles dem Schlusse zu, der noch im letzten Augenblick dem Ausgang einer fernigen, alle Sorgen niedergingenden Liedweise Raum giebt,

der ausgelassenen Schuljugend vergleichbar, die froh, dem lästigen Zwang in dumpfer Schule überhoben zu sein, in die gesunde Natur hinausjubelt.

Zu Nr. 7 begrüßen wir nach der Symphonie Le Midi zum erstenmal wieder eine reichere Beziehung, denn abgesehen davon, daß die Streichinstrumente selbstständiger behandelt sind, finden wir außer Flöte und 2 Oboen auch 4 Hörner paarweise, jedes Paar in D, also in derselben Stimmung, welche Zusammenstellung Berlioz in seiner Instrumentallehre als Zeichen großer Ungeschicklichkeit erklärt. Die Hörnisten waren im vorigen Jahrhundert ausschließlich auf offene, natürliche Töne angewiesen, da der Gebrauch gestopfter Töne erst später in Anwendung kam.
Zu der autographen Partitur sind Pausen nachträglich von fremder Hand hinzugefügt und auch Trompeten findet man anstelle der großen entfernten Drei. Der erste Satz bietet übrigens nichts Bemerkenswertes; das Adagio cantabile, 2 kurze Themen, ist ein Violoncell-Solo mit einfacher Begleitung der übrigen Saiteninstrumente, die sehr leicht auf Pianoforte zu übertragen wären. Violoncellisten finden hier eine verwendbare Vortragsstücke, deren erste Takte hier folgen:

![Notenbeispiel 1](image1)

Der frische Menuett hat ein Trio mit Flöten solo; das Finale (61 und 109 Takte) beginnt mit einem uns wohl bekannten Motiv, von beiden Violinen anstimmt und vom Baß als Gegenfaß begleitet:

![Notenbeispiel 2](image2)

Das hier auftretende Hauptthema hat Mozart mit Vorliebe angewendet; man findet es in seiner herrlichen F-dur-Messe (1774) im Crebo, im Sanctus der C-dur-Messe (1776), in der B-dur-Symphonie (1779), in der Sonata Es-dur (1785) und am eindrücklichsten in der großen sogenannten Jupiter-Symphonie (1788); auch Michael Haydn hat in seinem Graduale Qui sedes Domine (1787) davon Gebrauch gemacht. Eine Durchführung wie in Mozart’s großer Symphonie darf man hier nicht erwarten, dazu ist das Finale gar nicht angelegt. Das Motiv stellt sich ganz ungezwungen auf beliebigen Stufen ab und zu ein,
aber jedesmal mit verändertem Gegenstimm und zweimal treten auch alle Stimmen als volle Gegenharmonie dazu auf. Auch die Gegenstimmen treten abwechselnd einander gegenüber, werden selbstständig durchgeführt und in kleine Motive aufgelöst, die wiederum sich erweitern und neue Gruppen bilden; endlich noch wird uns nahe dem Schlusse auch eine Engführung des Hauptmotivs durch 4 Stimmen geboten, die aber von geringem Be- lang ist. Jedensfalls zeigt dieser lebhaftes letzte Satz, daß Haydn zu jener Zeit in besserer Laune war, denn auch hier wie bei der Symphonie Nr. 5 deuten die in wunderlichen Schnörkeln aus- laufenden Schlußakte (auch bei Menuett und Trio) darauf hin. Nur hat Haydn diesmal nicht vergessen, Gott die Ehre zu geben, denn sein Laus Deo prangt am Schlusse in mächtig großen Zügen.

Die Symphonie Nr. 8 hat eine längere Einleitung (33 Takte) ein Cantabile, in dem die erste Violine den Gesang führt und die anderen Streichinstrumente pizzicato begleiten; nach der Modu- lation auf die Dominante folgt ein Presto in einem Satz (78 Takte), das ebenfalls auf der Dominante hält macht, wo dann das Cantabile sich wiederholt, aber diesmal etwas ab- geführt. Dem kräftigen Menuett und seinem reizenden Trio, in dem die Violinen den Violinen und Violoncelli gegenüber ein artiges Frag- und Antwortspiel führen, haben die Jahre nichts angethan; dasselbe gilt von dem nun folgenden lieblichen Andante für Streichinstrumente, dessen Thema

\[
\begin{array}{c}
\text{\#4} \\
\text{p}
\end{array}
\]

sich wie eine Perlenkette in der ungezwungensten Weise in seine einzelnen Motive auflöst und wiederholt sich zu wirksamer Steige- rung erhebt. Der muntere Schlusssatz, Presto % (158 Takte), hat einen interessanten Mittelstimm, D-moll, in dem die erste Bio- line ein neues Motiv durchführt, während die zweite Violine unausgesetzt in Sechzehnteln begleitet und nur Biola und Baß ihre Ruhe zu wahren wissen. Alles in Allem zeichnet sich diese Symphonie durch Reichthum an Ideen und deren gewandte Durchführung besonders aus.

In Nr. 9 begegnen wir einer dreijährigen Symphonie, der
einzigen, in der den Streichinstrumenten nur 2 Oboen beigegeben sind. Sie ist zudem kurz genug (alle 3 Säße zählen zusammen nur 248 Takte), dennoch aber in mancher Hinsicht interessant. Im ersten Satz wird ein markiges Thema, das der Baß anschlägt,

Allegro.


Abermals treffen wir in Nr. 10 auf eine Symphonie mit selbstständigem Adagio im ersten Satz und obendrein mit neuer Beflegung; zum erstenmale sind englische Hörner verwendet (in der Abschrift in Göttweig durch 2 Flöten ersetzt). Das englische Horn ist sozusagen der Alt der Oboe und besitzt den vollen Anfang der selben; interessant ist es zu sehen, wie vielsam Haydn dieses Instrument, das er schon 1760 in einem Divertimento beschäftigte, bald mit den Waldhörnern abwechselnd, bald in Verbindung mit diesen seinem Klangeharakter entsprechend verwendet hat. Dem ersten Satz folgt ein Presto, das man in Abschriften auch als Anfang der Symphonie findet, nämlich:
dem dann ein fremdes eingeschobenes Andante graziojo As-dur 3/8 folgt und mit Auslassung des Menuetts das eigentliche Finale, Presto 3/8; diese letztere ist voll Leben und jedenfalls der interessantere Theil dieser im Ganzen schwächeren Symphonie, die auch unter dem Beinamen „Der Philosoph“ circulirt.

Um so hübscher ist die folgende umfangreichere Symphonie Nr. 11; schon der erste Satz (62 und 102 Takte) ist anregend; selbst das kleinste Motiv dient hier zu mannigfacher Weiterbildung und Steigerung des Ausdrucks. Auch der zweite Satz, poco Adagio, A-dur 7/4, wiederum für Streichinstrumente allein geschrieben, steht den früheren an edlem Ausdruck nur wenig nach. Der frische Menuett, A-dur, hat zum Trio eine melancholische, wie es scheint, slawische Originalmelodie, nur vom Streichquartett ausgeführt:

\[
\begin{align*}
\text{Symphonien.} & \\
305 & \\
\text{dem dann ein fremdes eingeschobenes Andante graziojo As-dur 3/8 folgt und mit Auslassung des Menuetts das eigentliche Finale, Presto 3/8; diese letztere ist voll Leben und jedenfalls der interessantere Theil dieser im Ganzen schwächeren Symphonie, die auch unter dem Beinamen „Der Philosoph“ circulirt.}
\end{align*}
\]
Der letzte Satz, Presto assai (36 und 62 Takte), von dem das Autograph verloren ging,

entspricht an Reichthum der Erfindung und reizender Ausführung dem ersten Satz.


Nr. 13 kommt der Symphonie Nr. 5 am nächsten. Der erste Satz, 2 Theile (50 und 90 Takte) ist äußerst diskret, sein und zierlich durchgeführt; das Andante bietet manch Eigenthümliches, so ist u. a. das Thema in die beiden Violinen vertheilt:

Das Finale, Presto, ist analog dem ersten Satz mit Vermeidung jedes überflüssigen Passagenwerks breit und entsprechend dem Hauptmotiv
durchgeführt. Der Ausdruck wird hier fast ein herber; der größere Rotenwerth herrscht vor und es folgen Gänge, wie sie in den Haydn'schen Finales selten vorkommen:

Obwohl nicht wesentlich verschieden von ihren Vorgängern, bietet doch die Symphonie Nr. 14 manche bemerkenswerthe Züge. Ihr erster Satz in 2 Theilen (45- und 76 Takte) ist kurz aber ungemein frisch; das scharf accentuirte Hauptmotiv erinnert an die kleinere G-moll-Symphonie von Mozart, compenirt 1773 (siehe Köchels Katalog Nr. 183). Der dort vorherrschende mehr ernste, düsterer Ton ist hier eher glänzend zu nennen. Der zweite Satz, Andante (richtiger wohl Moderato) für Streichinstrumente

Viole I. Viole II.

nähert sich dem Charakter der Ballade und hält das Interesse bis zur letzten Note wach. Der kräftige Menuett findet einen passenden Gegenfah im Trio, in dem die Instrumente meist paarweise, ein annuthiges Wechselspiel treiben. Das Finale ist contrapunktisch behandelt, aber dieses sollte so ernste Gebiet muß hier der muntersten, ausgelassensten Laune weichen. Anfangs geht alles wohl regelrecht vor sich; das eigentliche
Wir haben u. a. folgende Motive, Gruppirungen und Combinationen vor uns:

Nr. 15, eine unbedeutende vierjährige Symphonie, soll uns nur als Beleg für den mitunter verschiedenen Werth der gleichzeitig entstandenen Werke Haydn's dienen. Daß sie oben brein nach Jahren, längst überholt von ihren besseren Schwestern, doch noch aus Tageslicht trat, kann man nur bedauern. Wer nun Haydn's damals (1773) erreichte Stufe nach dieser Sym-
Päonie schlägt, ohne zu wissen, daß sie 9 Jahre früher entstanden, muß allerdings in seinem Urtheile irregesührt werden. Nur Mennett und Trio, beide canonisch bearbeitet, treten hervor; im Mennett alterniren von Takt zu Takt ovavenweise Oboen und Violinen gegen Viola und Baß (die letzten 2 Takte sind durchstrichen und folgendermä ßen durch veränderte 3 Takte ersetzt); im Trio treten nacheinander zu je 2 Takten die erste, die zweite Violine (auf derselben Stufe), Viola und Baß (eine Oktav tiefer) auf, also ein strenger Canon im Einlang und in der Oktav.


Eine mannigfach interessante Symphonie ist uns in Nr. 17 ausgewählt. Haydn ist hier mit Fleiß und Liebe zu Werke gegangen; dies bezeugt schon die besonders nette und feine Schrift, die Sorgfalt und Unmittelbarkeit, mit der auch die Details behandelt sind, so ist z. B. jede Seite mit allen Schlüsseln und Vorzeichen versehen. Die Bezeichnung ist reich: 4 Hörner, 2 Oboen, Flöte und die üblichen Streichinstrumente. Der erste Satz (das „Larghetto“ in Haydn's Katalog mag wohl auf einem Zitat beruhen) ist ausgesührter (62 und 98 Takte) und stellt sich den besten aus jener Zeit zur Seite; überall ist Leben und natürgemä ße Entwicklung der einzelnen Motive. Das Adagio (2 Theile (35 und 43 Takte), ist ebenfalls reicher als gewöhnlich ausgeführt:

![Musiknotation](image-url)
über beiden Violinen führt eine prinz. Violine die mit Passagen verzierte Melodie, die sich bis ins fünfgestrichene h verliert. Auch das Violoncell ist vom Baß getrennt und übernimmt theilweise die reiche Figurirung. Oboen und Flöte schweigen, dagegen sind 4 Hörner beschäftigt, diesmal aber in zweierlei Tonarten, in D und G; die ersteren haben folgende Stelle auszuführen:

Deldevez spricht in seinem früher erwähnten Werf (Curiositós musicales etc. p. 13 fg.) über die in dieser Symphonie den Hörnern zugemuteten Schwierigkeiten, die hauptsächlich Ursache gewesen seien, daß die Werf in Vergessenheit geriet; die Hörner seien alternierend benutzt, eine Gruppe der andern als Echo dienend — eine Verwendung, die es ermöglichte, die 4 Hörner auf zwei zu reduciren, wie dies in der englischen Ausgabe von Förster zu finden sei. Das Original weiß von alle dem nichts, die Hörner sind zum größeren Theil gleichzeitig verwendet und hat selbst in der Variation, die alle 4 Hörner befehäftigt, das Solo keine, die angegebene Stelle überbietende Schwierigkeit. Diese Symphonie, von Deldevez, wohl im Hinblick auf die Solopartien, als Concertante bezeichnet, erschien in gestochenen Stimmen bei Sieber in Paris; eine Partitur in Abschrift (Nr. 27) befiigt das Archiv des Parifer Conservatoriums.

Die Symphonie Nr. 18, die in Breitkopf's thematischem Katalog nicht verzeichnet ist, findet sich nichtderwornger im Musikarchiv des Stiftes Göttweig seit dem Jahre 1767. Der erste Satz, nur aus einem Theile (70 Takte) bestehend, ist wieder ein abgeschlossenes Adagio, in dem vorzugsweise das Hauptthema immer wiederkehrt oder sich in einzelne Motive auflöst und mit neuen verbindet — gleichsam zwei Gruppen, von denen die erste das Hauptthema festhält und die zweite mit Gegenmotiven antwortet; auch eine artige Engführung mit dem ersten Motiv des Hauptthemas wagt sich durch vier Stimmen pianissimo hervor und führt zu einer wirklichen Steigerung dieses in formeller Beziehung eigenthümlichen Satzes. Das Presto, A-dur C (42 und 60 Takte), ist besonders reich an Motiven, die zum Theil imitirend in mannigfaltiger Combination weiter geführt sind. Auch Menuett und Trio sind hübsch, besonders das Trio für Streichinstrumente, die mit Hartnäckigkeit ein zweitaftiges Motiv festhalten. Das kurze, lebensfröhe Finale, Allegro molto C, 2 Theile (40 und 50 Takte), ist gerade interessant genug, um gegen die Vordersätze wenigstens nicht zurückzustehen.

Mit Nr. 19, der lebten unserer thematisch aufgestellten Symphonien, kehren wir gewissermaßen zum Anfang zurück, denn sie zählt nach Haydn's eigener Angabe zu seinen frühesten. Ihrem Werthe entsprechend dürfte man sie jedoch immerhin um einige Jahre später setzen; zum mindesten scheint sie etwa gleich-
zeitig mit der Symphonie Nr. 14 entstanden zu sein. Zu noch erhöhterem Maße muß man an ihr die Erfindungskraft, formelle Gestaltung, die Kunst thematischer Arbeit und zahlreiche seine Zeuge bewundern, die schon eine Bertrautheit und Sicherheit in Anlage und Durchführung gefunden. Dies gilt gleich im ersten Satz, einem abermals abgeschlossenen Magio von 2 Theilen (32 und 48 Takte), in dem die Oboen schweigen und die Hörner nur äußerst sparsam verwendet sind. Nicht minder überrascht der zweite Satz, Allegro (58 und 104 Takte), in dem auch die kleinste, an sich unscheinbare Notengruppe zu selbstständigem Ausdruck kommt. Wie immer bei Haydn findet man hier den richtigen Charakter des Alla breve gewahrt; es geht alles gleichsam in Lapidarform weiter und die Klängwirkung muß wohl eine durchaus gesättigte sein. Der Hauptgedanke

\[\text{Musiknoten}1\]

tritt so unverhohlen als kräftiges Jugenthema auf, daß man ungeduldig weiterblättert nach einem Haltpunkt, wo dasselbe gesammelt sich einstellt. Haydn läßt uns aber lange warten; drei Viertelteile des Sätze sind längst vorüber, da endlich nach dem Halbschluss auf F, gleichsam dem musikalischen Doppelpunkte, eröffnen die Violinen in der Tonart der Dominante den Kampf:

\[\text{Musiknoten}2\]

an eine Engführung streift und sich in der Moltonart versucht, aber nur, um uns ebenso rasch das Nachsehen zu lassen. Es folgt noch ein fenniger Menuett mit einem äußerst lieblichen Trio und als Finale ein heiteres, lebensfrohes Presto (44 und 75 Takte).


Wir sehen dabei auch, wie häufig und mannigfach Haydn's Symphonien überhaupt in den österreichischen, auf musikalische Pflege stets bedachten Klöstern cultivirt wurden. Als Ort oder Zeit der Aufführung lesen wir bald in teatro (im Theater), ad prandium (zum Frühstück), in horto (im Garten), post coenam (nach der Mittagsmahlzeit), in Refectorio (im Speisesaal), in Regenschoaritatu (in der Wohnung des Chorregenten).

Eine einzige und wohl die früheste Recension über Haydn'sche Symphonien, über die in Paris erschienenen Six symphonies à huit Parties oeuvre VII, ist uns von J. A. Hiller erhalten. Der Verfasser geht berelben scharf zu Leibe, zeigt aber seine Achtung vor Haydn schon in dem Unwillen über die nachlässige und incorrecte Art der Herausgabe. Haydn hatte also unter dem lieberlichen Druck seiner Arbeiten, vorüber er namentlich in den 80er Jahren so oft klagt, schon damals zu leiden. Die Anfänge dieser 6 Symphonien sind die folgenden:

1. \[\text{Musiknoten}\]
2. \[\text{Musiknoten}\]
3. \[\text{Musiknoten}\]
4. \[\text{Musiknoten}\]
5. \[\text{Musiknoten}\]
6. \[\text{Musiknoten}\]

Sie sind in derselben Reihenfolge in Breitkopf's Katalog, Suppl. IV, 1769, einige aber auch schon früher angezeigt. Sie stehen in unserem Verzeichnisse (S. 290) unter 1766, Raccolta I, Nr. 1; 1769 Nr. 2 und 3; 1768 Nr. 2; 1767, Raccolta IV, Nr. 1; 1769 Nr. 6. Im zweiten Verzeichnis (S. 295) stehen Nr. 3, 4 und 6 auch unter Nr. 13, 11 und 14. Hiller bezweifelt es, daß die Symphonien von ein- und berelben Hand, von Haydn herrühren; „man sagt uns zwar von mehr als einem Componisten dieses Rahmens“ (also Michael Haydn und etwa der

76 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, auf das Jahr 1770. 5. Stück, S. 37.
Organist Hayda), „aber der Bornehme sollte bei jeder Sinfonie besonders bemerkt sehn, um zu wissen, wenn man das Gute und Schlechte dieser Sammlung zuzutheilen habe." Nr. 1, 5 und 6 findet Hiller am besten; dagegen vermißt er in den anderen die „eigene und originelle Manier des Herrn Hayden"; die zweite (die auch in Haydn's Katalog fehlt und auch unter dem Namen Herffert erschien) sei eine „mißlungene und edelhafte Nachahmung der Filz'schen Manier"; die dritte „habe einen ganz hübschen Allegrojaz zum Anfang, im Andante aber habe der Componist die Melodie auf eine lächerliche Art unter die erste und andere Violine getheilt" (Hiller gibt dies „ohngesäch" an; Takt und Tonart aber, G-dur \(\frac{3}{8}\), weichen gänzlich vom Originale ab).

Hiller fäht fort: „Beim letzten Satz dieser Sinfonie fehlt Presto Zuga; und wer das Ding für eine Fuge will gelten lassen, der kann es thun" (auch hier ist der allerdings ungehörige Zusatz „Fuge" in der Ausgabe eigenmächtig); „mit mehrern Rechte aber verdient der letzte Satz der 6. Sinfonie den Titel einer Fuge." Nun heißt es weiter: „Die 4. Sinfonie hat ein hiesäger (Leipziger) Componist ohnlängst in eine erträgliche Form gebracht und die Auswüchse derselben abgeschlitten; der letzte Satz im \(\frac{3}{8}\)-Takte ist im Drucke ganz ausgelassen; hätte man doch lieber das alberne Trio zusamment der Menuet hinweg gelassen!" (Wie schon erwähnt, ist dieser letzte Satz beim Autograph abgängig, er ist aber in geschriebenen Stimmen vorhanden.) Hiller sagt dann noch: „Herr Hayden, vor dessen Genie wir alle billige Achtung haben, mag zuweilen, ob er diese Arbeiten alle für die seinigen erkennen, oder ob ihm mit dem Druck derselben ein Gesellen geschehen ist."

Die nun folgende Gruppe umfaßt mehrstimmige Instrumentalcompositionen von willkürlich aneinander gereihten Säzen unter den verschiedensten Benennungen. Haydn hat sie in seinem Katalog unter den Collectivnamen „Divertimenti" zusammengefaßt. Die durch Druck oder Abschrift verbreiteten Stücke

77 Filz war ein beliebter Componist und Violoncellist der Mannheimer Kapelle. Man sagt, daß er sich den Tod (er starb 1768) durch den übermäßigen Genuss von Spinnen zugesen habe, von denen er behauptete, daß sie wie Erdbeerren schmeckten.


Von den in diese Rubrik und in die Zeit bis 1766 fallen den Compositionen entnehmen wir Breitkopf's thematischem Katalog, folgende Nummern: 1765, Parte V: VI Cässationen, Nr. 5 (die übrigen sind Quartette); VI Scherzandi. 1767: VI Divertimenti, Raccòtta I, Nr. 1, 2, 5; I Divertimento a Echo. 1768: IX Cässationen, Nr. 3 und 5 (nur diese sind bei Haydn verzeichnet).

1765: Cässatio Nr. 5, Haydn's Katalog. Divertimento, Nr. 2, a cinque.

Scherzo. Presto.

Dieses Divertimento erscheint in der ersten Anzeige mit 2 Violinen, Viola und Baß; dann 1767 mit 2 Violinen, Flöte,

2 Violen und Baß; Haydn's Katalog sagt „a cinque“, wir haben also gleich hier dasselbe Werk als Quartett, Quintett und Septett. Eine mit Notturno bezeichnete Abschrift auf der Berliner Hofbibliothek trägt das Datum 1754; als eine der frühesten Compositionen ist diese Nummer auch in Breitkopf's Sammlung und dort, wie auch im Stift Kremsmünster, als Quintett angegeben. Diese Form wird wohl auch die richtigere sein (die Flöte etwa nur ad lib.) und bezeugt dies auch die gedruckte Vorlage. Sechs Sätze bilden dies harmlose aber als Vorläufer des ersten Haydn'schen Quartetts nicht uninteressante Musikstück, interessant schon deshalb, weil es die Meinung widerlegt, als habe Haydn der fünfstimmige Saß nicht glücken wollen. Dem fursen anprüchslosesten Presto folgt ein ausgesponneneres Allegro und ein kerniger Menuett; im Adagio hat die erste Violine einen leicht verzerrten Gesang. Der zweite und hübschere Menuett fehlt in der gedruckten Ausgabe, das Trio ist hier fast von energischem Charakter; das Finale geht rasch und leicht vorüber und läßt bedauern, daß wir schon zu Ende sind.

1765: VI Scherzandi.

1. Allegro.

2. Allegro.

3. Allegro.

4. Allegro.

5. Allegro.

6. Allegro.


1767: Divertimento Nr. 1, Haydn’s Katalog Nr. 20, a nove.

Allegro molto.

In der Breitkopf-Sammlung ist dies Tonstück als Concertante für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, 2 Oboen, Cello und
Contrabass und zu den vor 1757 fallenden Compositionen eingetragen. In Göttweig befindet es sich als Cajatio seit 1763, in St. Florian als Notturno. Wir haben also 4 verschiedene Benennungen und auch die Besetzung weicht etwas ab (eine zweite Viola statt des Cello). Concertante ist wohl die richtigere Benennung, da die Instrumente, wenn auch mäßig, immerhin aber concertirend behandelt sind. Das Tonstück hat 5 Sätze, von denen der erste Satz in leichter Haltung und mäßiger Breite etwa dem Charakter einer Gartemusik entspricht. Im ersten Menuett ist die Triolenfigur, mit der einigemal die Instrumente einen förmlichen Anlauf nehmen, von guter Wirksamkeit, das Adagio, ohne Blasinstrumente, ist stimmungsvoll, doch ohne erhebliche innere Bedeutung und gibt jedem Instrumente reiche Beschäftigung. Im Trio des zweiten Menuett sind die Hörner bevorzugt; das Finale eilt im leichten $\frac{3}{8}$-Takte heiter und rasch vorüber.

1767: Divertimento Nr. 2, Haydn’s Katalog Nr. 16, a otto.

Allegro.

Es ist dies ein im Jahre 1760, also unter Graf Morzin, compomirtes achtstimmiges, bereits S. 193 erwähntes Musikstück für je 2 Hörner, englisch Horn, Zagotte und Violinen. Haydn hat in seinem Entwurfskatalog eigens dazu angemerkt „Felb- Parthie“. Vorausgesetzt daß er nicht etwa auf die Violinen vergesen hatte, verstand er also unter dieser Bezeichnung nicht immer solche Stücke, die ausschließlich nur für die Harmonie geschrieben waren. Das Corno inglese haben wir schon bei den Symphonien S. 304 angetroffen; es ist hier der Oboe gleichgehalten, jedes Instrument obligat und am Ganzen thätigen Anttheil nehmend. Zweiweilen treten englisch Horn und Violinen auch in Gruppen correspondirend einander gegenüber; die Waldhörner pauiren nur selten und wagen sich mitunter auch mit einem Solo vor; der Baß, dessen Stelle hier die Zagotte einnehmen, bildet stets eine stramme Stütze. Und wie die Instrumente wohl verwendet sind, so zeigt auch die Anlage der Sätze, so kurz diese auch sind (das ganze Divertimento zählt nur 183 Takte) eine geübte Hand. Durch das ganze Musikstück geht

1767: Divertimento Nr. 5, Haydn's Katalog Nr. 11, a sei.

\[ \begin{align*}
\text{Presto.} \\
\end{align*} \]

Dies Divertimento hat sich bis auf unsere Tage erhalten. Ursprünglich sechsstimmig (2 Violinen, Flöte, Oboe, Cello und Baß) und aus 5 Sätzen bestehend, erschien dasselbe 1770 als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Baß (Amsterdam op. 5, Nr. 6); in den 80er Jahren finden wir es als Sonate für Clavier und Violine (André in Offenbach, 3 Sonaten, op. 41, Nr. 3) und später ebenfalls in den Oeuv. compl. von Breitkopf und Härtel (Cahier XII, Nr. 6), dann aber feststehend als Nr. 6 der 8 Sonaten für Clavier und Violine in allen neueren und neuesten Gesamtausgaben der Clavierwerke Haydn's. \(^{81}\) (Bei Holle weicht die zweite und letzte Variation von den anderen Ausgaben ab.) Der Originalform gegenüber sind im Duo-Arrangement im ersten Saze (Haydn setzt Presto), im Menuett und letzten Saz mancherlei Veränderungen; im Trio, ein Violinocelloso, von den anderen Instrumenten pizzicato begleitet, fällt der Austreich weg und beginnt das Solo

\[ \begin{align*}
\text{und ebenso analog im zweiten Theile. Der letzte Saz, dessen} \\
\text{ursprüngliches Tempo (Andante) passender in Moderato ver-} \\
\end{align*} \]

\(^{81}\) Breitkopf und Härtel, Simrock, Peters, Litoff, André, Holle u. i. w.

Bohl, Haydn. I.

21
ändert ist, sind 8 Variationen, von denen in der Sonate Nr. 2, 3 und 7 wegfallen. Im Original ist das Thema nur zweistimmig, ebenso die ersten 5 Variationen; die freie harmonische Figuration der Melodie ist der Reihe nach den verschiedenen Instrumenten zugewiesen; in den übrigen Variationen sind alle Instrumente beschäftigt; der Baß bleibt unverändert derselbe. Der wichtigste Umstand in der Sonatenform ist jedoch die gänzliche Auslassung des zweiten Sätze; nur die Streichinstrumente, zwei Violinen und Baß, sind hier beschäftigt, erstere con sordini. Und abermals treffen wir auf die schon erwähnte, durch die Octav verstärkte Melodie, die hier (mit einziger Ausnahme des zum Schlusse führenden Accordes) sogar consequent festgehalten ist — eine wunderliche Grille, mit der Haydn der Neuerscheinung nach wohl die Harmonie in der Cith zu schil dern beabsichtigte. Eitler Traum! Statt des gehofften Glücks sollte er in der Praxis das grade Gegenteil kennen lernen. Der Anfang dieses Sätze lautet:

Mann und Weib. Andante.

Der erste Theil schließt in der Tonart der Dominante, der zweite modulirt nach B-dur, G-moll und leitet dann wieder in die Haupttonart zurück, im Ausdruck immer wärmer und zärtlicher werdend. Den wohltuenden Eindruck dieses Sätze werden wir fast untern durch den darauffolgenden kräftigen Menuett

Cassationen, Divertimenti u. s. w. 323

enthäufen. Unter dem Titel „Mann und Weib“ findet man das Divertimento u. a. in Beethoven’s Katalog (1785) angezeigt, doch ist es in Abschriften auch öfters „Der Geburtstag“ benannt.

1767: 1. Divertimento, à Echo.

Adagio.


83 In ähnlichem Weise schrieb Mozart ein Notturno (v. Köchel, S. 286) mit breisachem Echo für vier Gruppen Instrumente, jede aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern bestehend.

84 Écho pour 4 Violons et 2 Violoncelles composé pour être exécuté en deux appartements différents. à Paris, chez Imbault.

85 Eco per quatro Violini e due Velli da eseguirsi in due Camere. In Napoli appresso Luigi Marescalchi.

86 Écho pour quatre Violons etc. Partition, Parties séparées. (Verlagsnummer 689.)

87 Écho pour deux flûtes pour être exécuté etc. à Paris, chez Imbault.

88 Écho. Quatuor pour le Pianoforte avec acc. de 2 Violons et Velle. etc. (Verlagsnummer 5902. In der Clavierstimme steht im Allegro, im 2. Theile, nach den ersten 8 Taften 1 Tafte Pause.)

21
1840 von den Eleven der k. Akademie der Künste zur Aufführung gebracht. 89

1768: Caflatio Nr. 3, Haydn's Katalog: Divertimento Nr. 9, a sei.

Allegro molto.

\[ \text{Die Divertimento erschien in Paris bei La Chevadière als Nr. 2 der Six Symphonies ou quatuor dialogues, oeuvre IV; eine in Göttweig befindliche Abhandlung aus dem Jahre 1764 hat dieselbe Begeisterung wie in Breitkopf’s Katalog: 2 Violinen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner und Baß (in den geschriebenen Stimmen bei Artaria sind die Oboen durch Flöten ersetzt). Auf alle Fälle stimmt dies also nicht mit dem in Haydn’s Hauptkatalog angegebenen „a sei“ und wird wohl die richtigere Lesart die im Entwurfskatalog sein, nämlich „a nove“. Es sind 5 Sätze; der mittlere Satz ist ein Adagio cantabile für Streichinstrumente; vor und nach diesem Satz Menuett, zum Schlusse Presto. Besondere Eigenthümlichkeiten bietet keiner dieser mächtig großen Sätze; die Themen sind jedoch anregend, die Instrumentierung zeigt eine gewisse Leichtigkeit und Zierlichkeit. Ihrem allgemeinen Werthe nach schließt sich dies immerhin gefällige Tonstück den Symphonien mittleren Schlages jener Zeit an.} 

1768: Caflatio Nr. 5, Haydn’s Katalog: Divertimento Nr. 1, a cinque.

Allegro.

\[ \text{Die Begeisterung ist in Breitkopf’s Katalog: Flöte, Oboe, 2 Violinen, Violoncell und Violon; im Jahre 1770 erschien das Divertimento als Quartett für Flöte, Violin, Viola und Baß (Amsterdam op. V, Nr. 4). Wir haben also hier wieder dasselbe Werk für 6, 5 und 4 Instrumente. Dem ersten Satz, der sich durch gewandte Vertheilung der Motive bemerkbar macht, folgt ein Andante moderato, in dem das Cello pausirt und die} \]

89 Allg. mus. Zeitung, Bd. 42, 1840, Nr. 17, S. 355.
erste Violine die Melodie führt. Der Satz ist ungewöhnlich lang; sein 2. Theil (92 Takte) macht Takt 59 Halt und es folgt nun eine concertirende längere Cadenz für Flöte, Oboe und erste Violine, worauf dann in wenige Takte alle Instrumente den Schluss herbeiführen (im vierstimmigen Arrangement bleibt diese Cadenz weg). Das Trio des Menuett ist ein Violoncell-Solo, das sich fast nur in Sprüngen bewegt, wozu die andern Instrumente pizzicato begleiten. Der Schlusssatz ist „La Fantasia“ betitelt — eine Bezeichnung, die wohl auch nicht von Haydn herrühren mag; es dreht sich lediglich um Variationen gewöhnlichster Art über ein ebenso gewöhnliches Thema. In jeder der 6 zweistimmigen Variationen gönnt der Baß abwechselnd einem der Instrumente das Wort, was sie uns aber jagen, ist recht unbedeutend. Es scheint diese „Fantasia“ eine sehr frühe Arbeit zu sein, die hier als Lückenbürser in der Eile ausgeschen muss.

Es wurde uns zu weit führen, hier auf die übrigen in Breitkopf’s Katalog angezeigten Divertimenti jener Zeit einzugehen; überdies fehlen sie in Haydn’s Katalog. Diejenigen aber, die daselbst zu finden sind und in diese frühe Zeit fallen, sind samt den S. 258 erwähnten „Feldpartien“ verloren gegangen. Auch das genannte sechsstimmige Divertimento, in Haydn’s Katalog Nr. 10 und auch schon im Entwurfskatalog als „der verliebte Schulmeister“ bezeichnet, traf dies Loos. Für den Fall, daß sich Gelegenheit finden sollte, dem empfindsamsten Manne auf die Spur kommen zu können, sei hier das Anfangsthema angegeben:

\[
\text{Adagio.} \quad \text{\includegraphics[width=0.5\textwidth]{adagio.png}}
\]

Die genannten Feldpartien bringen uns auf jene Musik, von der schon in der Chronik die Rede war. Es sei hier auf alles verwiesen, was dort und auch später über Tafelmusik, Serenaden und über Harmoniemusik gesagt wurde. Haydn gegenüber kommt zwar das Wichtigere erst in späterer Periode zur Geltung, doch wurde er unzweifelhaft schon in den ersten Jahren seiner Niederlassung in Eisenstadt häufig dazu veranlasst, Compositions in dieser Richtung für Tafel- und Feldmusik zu liefern.
Mußte doch auch so manche seiner Symphonien für erstere eben
nur als ein die Gemüther zur Fröhlichkeit anregendes Mittel
dienen. Die unter seinen Divertimenti angezeigten Feld-
partien, die wohl ausschließlich nur für die fürtliche Regi-
mentsmusik geschrieben waren, gingen sämtlich verloren (ein
einziges Divertimento, von dem das Autograph, datirt 1761,
früher in Eisenstadt war, ist nur unvollständig erhalten);
spätere und wohl die bedeutenderen Musikstücke derart haben sich
jedoch der Mehrzahl nach erhalten. Dahin gehören auch dies,
seinerzeit noch zu besprechenden VI Divertimenti für 2 Klarinetten,
2 Oboen, 2 Hörner, 3 Fagott und Serpent, denen Johannes
Brahms das Thema zu seinen Orchester-Variationen entnommen
hat. Der sechsstimmigen Harmoniemusik, zu Serenaden und zur
Tafelmusik bestimmmt, wurden öfters zur Verstärkung 2 Oboen
zugegeben; sie war also sechs- und achtstimmig. Mozart schrieb
dem Vater am 3. November 1781 90, daß ihm zu seinem Namens-
tage eine sechsstimmige Nachtmusik von seiner eigenen Composition
(siehe v. Kölch Nr. 375) mitten im Hause des Hauses am Graben,
wo er damals wohnte, gebracht wurde. Die Tafelmusik war
häufig aber auch gemischter; schon der alte Georg Reutter schrieb
Symphonien für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Clarini,
2 Tromb. und 2 Pauken als „Servizio di tavola“. Composi-
tionen für Blasinstrumente versorgten jedoch nicht immer nur
den profanen Tafelzweck, wie u. a. Ph. Emanuel Bachs 1775
geschriebene Sonaten beweisen. 91 Die Harmoniemusik war
namentlich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt;
Kaiser Joseph, Erzherzog Maximilian und mehrere Fürsten hatten
solche Kapellen, mit den vortrefflichsten Musikern besetzt; in Lon-
don lernte Haydn die Harmoniekapelle des Prinzen von Wales
kennen, die von einem Deutschen, dem tüchtigen Christian
Kramer, geleitet wurde. — Auch Mährisch ließte Haydn, von
denen er zwar nur zwei in seinem Kataloge anführt, deren
aber auch noch andere aus späterer Zeit sich in seiner Hand-
schrift erhalten haben (selbst aus dem Jahre 1802 existirt ein

90 L. Roßt: Mozart-Briefe, S. 328.
91 Sechs sechs Sonaten für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Klarinetten und

\[\text{Musiknoten}\]
Das Quartett 92 wurde von jeher als die feinste, edelste Musikgattung betrachtet, die vorzugsweise den Sinn für die Tonkunst hebt, bildet, vereinert und mit den kleinsten Mitteln das Höchste leistet. Durch ihre klare, mit kleinen Kunstgriffen zu umgehende Durchsichtigkeit ist die Quartettmusik der sicherste Prüfstein gediegener Componisten, denn in ihr, die des sinnlichen Reizes der Klangwirkung und des Kontrastes entbehrt, zeigt sich die musikalische Erfindungsgabe und die Kunst, einen musikalischen Gedanken zu verwerthen. Die ersten Meister haben von jeher mit Vorliebe ihr Bestes in dieser Kunstgattung niedergelegt. Das Quartett sowie die Kammermusik überhaupt fand in gebildeten Familienkreisen das schönste Ayl und vereinigte in seiner Blützeit wenigstens einmal wöchentlich die Musikfreunde zur Erholung und Erhebung nach des Tages Mühen. Sehr treffend hat man wiederholt dasselbe mit einer Unterhaltung in traurischem Kreise verglichen, wo zwar die erste Violine das Wort führt, aber auch die andern Stimmen je nach ihrer Individualität ihre Meinung abgeben. Auch Goethe nannte es ein harmonisch anregendes Gespräch zwischen vier gescheidten Leuten und zog es jeder andern Musik vor. 93 Heutzutage ist dies anders geworden: mit der zunehmenden Erleichterung, die schwierigsten Werke in vollendetster Aufführung in öffentlichen Concerten hören zu können, nahm allmählich die eigene Ausübung ab und so fand wir nebst dem Verlust einer nicht zu unterschätzenden Geselligkeit auch noch dem beliebigen Programm eines Dritten anheimgegeben. Die schon früher erwähnte Bezeichnung Haydn's als Schöpfer der modernen Instrumentalmusik gilt ganz besonders auch im Hinblick auf das Streichquartett, in dem er für seine individuelle Productivität so recht die entsprechende Form fand. „Das Quartett“ (sagt D. Jahn zutreffend) „war für Haydn der natürliche Ausdruck seiner musikalischen Stimmung.“ 94 Um sein Verdienst in dieser Richtung vollkommen...
würdigen zu können, darf man nur seine Vorgänger und Zeitge nossen nennen, z. B. Agrell, Aspelmeyer, Krause, Harrer, Scheibe, Graf, Richter, Camerloher (den Gerber den Vorverkünden der Streichquartette nennt), Stamitz und so viele Andere, deren Namen und Werke längst vergessen sind. Man hat noch zu Lehzen Haydn's den Italiener Sammartini als den Mann bezeichnet, den Haydn in seinen Quartetten zum Vorbild genommen habe. Der Meister protestierte heftig dagegen und, darüber von Griesinger befragt, sagte er zu ihm, er habe dessen Musik ehemals gehört aber nie geschätzt „deem Sammartini sei ein Schnürier“.


In seinen Quartetten tritt uns vorzugsweise ein Gemisch von schaffhafter origineller Laune, lebenswürdiger Naivität und hochtonischem Humor entgegen und wenn sich auch in einzelnen Adagios eine feste Melancholie auspricht, verscheucht das darauffolgende Finale durch gesunde Freudegkeit ebenso rasch jedes Wölkchen, das es verjucht, den heiteren Himmel zu stören. Sehr bezeichnend war die Neuerung der Dame eines hochgestellten funsfüngigen Berliner Hauses, in dem bei Quartettaufführungen immer Haydn den Schluss machte. Sie sagte beiläufig: „Nach

96 Neue Zeitschrift f. Mus., 1840, Nr. 27.
der Aufregung durch tiefspinnige Compositionen wirkt Haydn’s Quartett immer wie ein Brausepulver, das uns wieder die frohe Laune gibt und das Gleichgewicht herstellt.“ Der Kern, den Haydn in dieser Richtung sowohl, wie auch in seinen Symphonien gelegt, hat bei ihm selbst und zunächst bei Mozart die schönsten Blüthen und Früchte getragen und wuchs bei Beethoven zum mächtigen Baume heran. 


So schätzten die Meister in den verschiedensten Musikepochen Haydn’s Quartette und auch in unserer Zeit halten wirklliche Künstler noch immer fest zu ihm und legen ihn ihren Programmen zu Grunde. Hat doch auch Beethoven, dem Haydn in seinen letzteren Quartetten häufig näher steht als Mozart, sich ein Haydn’sches Quartett (Es-dur, op. 32, Nr. 1) eigenhändig in Partitur

97 „Es sind gleichsam Knospe, Blüthe und Frucht, die wir auseinander hervorgehben sehen.“ David Fr. Strauß giebt auch hier treffende Bemerkungen über die Quartettmusik der drei Meister. Der alte und der neue Glaube. 3. Aufl., S. 367. 

98 Vertraute Briefe, I, S. 231.


Haydn selbst nannte seine ersten Quartette Gaffationen, auch Divertimenti und Notturni. Als er anfing, sich in dieser Musikgattung zu versuchen, wird ihm zunächst wohl nur der Wunsch vorgeschwebt haben, sich seinem Würthe dankbar zu zeigen. Mag er auch dagegen protestieren, daß er in seinem Leben nie ein Schnellscbreiber gewesen sei — diesmal floß ihm die Arbeit leicht von der Hand. Wie konnte es auch anders sein: Aufmunterung von theilnehmender Umgebung, keine Gorge ums tägliche Brot, ringsum die kräftige herrliche Natur — jeder halbwegs begabte Künstjünger hätte da aushalten müssen und um wie vielmehr erst Haydn, dessen Schaffensfreudigkeit jeder Tast verräch. Quartett folgte auf Quartett und mit jedem strömten dem glücklichen jungen Manne neue Ideen zu. Wie mag er selber erstaunt gewesen sein, als er das erste Halbschläfz vor sich fertig liegen sah; wie mag er sich stolz und freudig gefühlt haben, durch sein Talent anderen Menschen, und oben-drein seinen Wohltätern heitere Stunden bieten zu können. Dieser Drang, seinen Mitmenschen Freude zu bereiten, geleitete ihn durchs ganze Leben, und das Bewußtsein, dies zu vermögen, schuf in ihm jenen Seelenfrieden, der seinen Werken den Stempel künstlerischer Innerlichkeit verlieh. Mit der innigsten Rührung erinnerte sich Reichardt, wie Haydn’s mutteres und läufiges

100 Neukomm’s Notizen zu Dies (S. 224) aus D. Jahn’s Haydniana.
erstes Quartett sein frühester Kunstgenuss und zugleich der schönste „Paradis“ seiner frühen Kindervirtuosität im Hause des Grafen Kaiserling in Königsberg gewesen sei. 1 Haydn’s erste Quartette, so weit sie gegen die Mitte der 60er Jahre bekannt wurden, gesellen ungarisch durch ihre Naivität und Munterkeit. Andere aber schrie man, wie wir früher schon gesehen, über Herabwürdigung der Kunst durch tonische Tänzeleien, nicht bedeutend, daß auch der Humor Ernst und gründliche Kenntnisse erfordert. Haydn’s Neuerung aber, die Melodie in der Octav zu verstärken, fand man geradezu unerhört.

Man darf annehmen, daß Haydn seine ersten 18 Quartette in der Reihenfolge verzeichnete, wie sie entstanden sind; ihre mehr und mehr zunehmende Sicherheit, Erfindung und breitere Ausführung deutet darauf hin. Bei Zusammenstellung der späteren Quartette aber hat Haydn notorisch, wie sonst nirgends, auf chronologische Folge Rücksicht genommen und können wir auch daraus seine Vorliebe für diese Musikgattung erkennen. Ob er bei zunehmender Bervollkommnung die ersten 18 Nummern, die sich noch nicht an die strenge Quartettform halten, den späteren einverleibt wissen wollte, wird trodend, daß er sie doch selbst in diese Rubrik aufnahm, vielfach bezeichnend; Herr Artaria namentlich behaupptet, von seinem Vater oft gehört zu haben, daß Haydn seine Quartette mit der 19. Nummer (op. 9, Nr. 1) begonnen wissen wollte und in diesen Sinne ist auch der gestohlene thematische Katalog der Quartette bei Artaria verfaßt, bei dem denn auch das überall und sonderbarerweise selbst von Haydn unter die Quartette aufgenommene Werk „Die 7 Worte Christi am Kreuze“, ausgelaßt ist. Und das mit

Recht, da diese Nummern, obendrein nur arrangirt, mit den wirklichen Quartetten nichts zu schaffen haben. Mit Unrecht aber hat man die ersten 18 Nummern, welche doch zum Verständnisse Haydn's so unumgänglich notwendig sind, in einigen Collectivausgaben ausgelassen.

Die erste Anzeige von Haydn'schen Quartetten findet man im „Verzeichniß musikalischer Bücher“ u. s. w. von Bernh. Christoph Breitkopf und Sohn, 3. Ausgabe 1763. 2 Der „Anhang einiger neuer geschriebenen Musicalien“ sagt S. 88: Haydn, VIII Quadros à 2 V. V. e Bass. Dieselben erschienen 1765 im thematischen Kataloge genauer bezeichnet und sind nach Haydn's Verzeichniß die Nummern 1, 7, 2, 6, 3, 4 (ein Quartett wurde nie gedruckt, ein zweites fehlt bei Haydn überhaupt). Es folgen dann in demselben Jahr VI Cassationes, nach Haydn's Katalog Nr. 8, 10, 11, 9, 12 (eine Nummer faßen wir schon bei den Divertimenti). Die nächstfolgenden Quartette, die bei Breitkopf angezeigt sind, fallen schon über die ersten 18 hinaus; es fehlen also gänzlich die Nummern 5 und 13 bis 18. Beßer sieht es in den gestochenen französischen Ausgaben aus; alle 18 Nummern erschienen in den Jahren 1764—1769 unter ouvre 1, 2, 3 und sind Bénier, La Chevardière und Le Duc als Verleger genannt. Der Titel der ersten sechs Quartette lautet: Six Simphonies ou quatuors dialogues pour deux Violons, Alto Viola et Basse obligés, composés par Mr. Hayden. Maitre de Musique à Vienne. Mis au jour par Mr. de La Chevardière à Paris. (Sinfonia bedeutete nach damaligem Begriff jedes Musikstück, in dem wenigstens 3 Instrumente concentirend beschäftigt waren.) Auch Bénier gab gleichzeitig Haydn's Quartette in der Sammlung Symphonies périodiques pour deux violons etc. (Nr. 14 di vari autori) heraus. (Im Jahre 1763 erschienen in derselben Sammlung Quartette von J. C. Bach, Jomelli, Stamitz und Bocherini, also mehr oder weniger gleichzeitig compounirt mit den Haydn'schen.) Sieber zuerst gab alle getrennt erschienenen Quartette Haydn's, so weit sie vorlagen, in einer einzigen Sammlung heraus; später folgte Pleyel mit seiner splendid ausgestatteten Ausgabe in 4 großen Folio-bänden, mit

Haydn's Porträt und dem Consul Bonaparte gewidmet; darin sind auch alle ersten 18 Quartette aufgenommen, nur fehlen die drei letzten damals noch nicht geschriebenen Nummern; endlich noch erschienen die Quartette auch bei Jnmbault (56 Nummern), Janet und Cotelle. 3 Im Jahre 1766 finden wir die ersten 6 Quartette, oeuvre I, auch schon in Amsterdam und im Juli desselben Jahres sind sie als vorrätig angekündigt von R. Bremner in London. Es beweist uns dies, wie rasch und weit verbreitet Haydn's Name schon in den 60er Jahren war und daß das wahre Genie wie immer, auch von einem so stillen und entlegenen Orte aus, wie Eisenstadt, sich Bahn zu brechen weiß.

Es folgen nun die Anfangstakte der ersten 18 Quartette in der Ordnung, wie sie Haydn's thematischer Katalog bringt, die auch in der Partiturauflage von Trautwein (Nr. 58—75), von Heckel (Nr. 1—18), und in den Stimmenausgaben von Peters (Cahier 18—22), Litolff (Nr. 1—18) und Holle (Nr. 65—82) beibehalten ist.


3. Adagio. 4. Presto.

5. Allegro. 6. Allegro assai.


---

Nr. 1 (vergl. S. 185), fünfzählig wie die nächstfolgenden 4 Quartette, zeigt bereits einen gewandten Componisten; er hält sich zwar nur auf gerader Straße, aber was er bringt, ist ungesucht, frisch und von wahrer Schaffensfreude belebt. Gleich der erste Satz, der die Exposition, den Grundcharakter des Ganzen andeutet soll, spricht dies durch die Wahl der Taktart und des Zeitmaßes aus und pflanzt damit gleichsam das Panier auf für die ganze Quartettgruppe, das Lösungswort tragend: Frohsinn und Fröhlichkeit. Die Form ist die allereinfachste: nach dem Schlusse des ersten Themas folgt ohne weitere Modulation der zweite Gedanke in der Tonart der Oberdominante; einige Schlusstakte — und der erste Theil ist fertig. Im zweiten Theile beginnt die hier noch äußerst kurz gehaltene Durchführung oder Mittelsatzgruppe, mit Motiven aus dem ersten Theile gebildet, worauf der erste Satz sich wiederholt (der zweite Gedanke natürlich in der Haupttonart) und zwar ohne
jeden weiteren Zahl. Jeder Theil wird wiederholt und so
dert es auch das humorvolle Finale. (In unserer Zeit haben
nämliche Künstler diese Repetition unterlassen und gewiß mit
Unrecht, namentlich was den ersten Theil betrifft, der doch die
Elemente der späteren Durchführung enthält und daher mit
Nachdruck zu Gehör gebracht werden muß.) Zwei Menuette
umschließen den dritten Satz, ein stimmungsvolles Adagio mit
hübischer Cantilene der ersten Violine, welche die andern Instrumente harmonisch ergänzen. 4

Nr. 2 hat einen schon etwas ausgeführteren ersten Satz
mit knappen Motiven; auch der dritte Satz, abermals ein Adagio
mit melodieführender Primgesange, wagt einen weiteren Schritt
vorwärts; nicht minder überrascht auch das ernst und edel ge-
haltene Trio des zweiten Menuett. Das Presto gleicht einigen
ten hingeworfenen Federstrichen; von guter Wirkung sind die
Syncopen in den Mittelstimmen. Die Trios anbelangend, zählen
wir in diesen 18 Quartetten 11 Nummern in Moll, fast durch-
gehends wahrhaft künstlich geschliffene Edelsteine, durch Eigen-
thümlichkeit, originelle Erfindung und meist ernstaften Zug
hervorstehend. Ohne Zweifel hat Haydn diese kleinen Sätze
mit besonderer Vorliebe behandelt. Daß über die Wahl der
Molltonart bei Haydn, wie ja auch bei Mozart, überhaupt einen
Einfluß auf die jeweilige Stimmung hatte, werden wir in
Zukunft noch oft sich bestätigen sehen.

Nr. 3 beginnt mit einem längeren Adagio, aus einem ein-
zigen aber längeren Theile bestehend. Den Gesang der ersten
Violine imitirt zum Theil die zweite, dann geht wieder diese
mit der Viola zusammen; das zierliche Trio des ersten Menuett
hücht diesmal wie ein leichtes Wölkchen vorüber. Der dritte
Satz ist zum erstenmale ein allerleichtestes aus vier Theilen be-
stehendes Presto, in dem bald diese bald jene Stimmen paar-
weise zusammengehen und vorübergehend sich auch alle vier die
Hände reichen. Der hübsche zweite Menuett hat ein noch hüb-
licheres feingezeichnetes Trio, D-moll, in dem sich die Achtel von

4 Das erste Quartett Haydn's gab Veranlassung zu einer Novelle, die
in der „Zituna“ für 1855 erschien und durch mehrere Zeitungen wanderte.
Die in einer berartigen Arbeit erlaubte Bilddar mit Thatsachen darf wohl
nicht erst betont werden.
Quartette.

337

Ouartette.

337

bert

getragenen
Noten
(erfte
Violine
und
Viola
gehen
in
Oktaven)
wirkungsvoll
abheben.
Im
Presto,
diesmal
nur
ein
einziger
aber
längerer
Satz,
erzeugt
die
abwechselnde
Verteilung
der
Motive
ein
Bild
dämonischer
Lebhaftigkeit;
die
Theilen
flattern
von
Stimme
to
Stimme,
paaren
sich
to
Sägen,
lassen
sich
wieder
los,
wenden
sich
neuen
Körperchen
to
und
so
wird
auch
das
kleinste
Motiv
ausgenutzt
und
kommt
stellenweise
to
Selbst-
ständigkeit.

Nr.
4
hat
die
Sagefteilung
der
ersten
Quartette:
erster
und
letzter
Satz
Presto,
letzterer
der
die
bedeutendere;
dritter
Satz
Adagio,
in
dem
die
Prim
und
die
andern
Instrumente
melodischen
Anteil
nehmen;
das
Trio,
G-
moll,
zum
ersten
Mennett
hat
fast
einen
Trostiges,
den
rollenden
Achteln
gegen-
über
antwortet
die
erste
Violine
in
kräftigen
Accorden
oder
schwebt
über
ihrer
Begleitung
in
schmerzhaftem
Gesänge;
auch
das
Trio
zum
zweiten
Mennett,
aber
moll,
is
interessant,
namentlich
to
das
erste
Motiv
im
zweiten
Theile
erstarrt
durchgeführt.

Nr.
5
fehlt
in
Breitkopf's
thematischem
und
merkwürdiger-
weise
auch
in
Haydn's
Entwurf-Katalog.
Zum
erstenmale
haben
wir
es
mit
einem
dreiähigen,
besonders
bemerkenswerthen
Quartett
to
thun.
Unzweifelhaft
war
e
ursprünglich
im
Geiste
einer
Symphonie
nicht
nur
dacht,
sondern
auch
wirklich
so
ausgeführt
und
wäre
somit
der
ersten
Symphonie
Haydn's
noch
vorangegangen.
Die
Benutzung
mit
2
Hörnern
und
2
Oboen
findet
sich
to
Göttweig
und
in
Breitkopf's
Sammlung
(hört
in
die
Zeit
vor
1757
geseh't).
Der
Charakter
ist
ein
vor-
wiegend
kräftiger;
Satz
der
erste
breiter
angelegte
Satz
mit
seinen
wirkungsvollen
Syncopen
hat
symphonischen
Anstrich.
Das
ruhig
gedehnte
Anbante
mit
sorgfältig
gearbeitetem
Bajje
hält
die
gleiche
Stimmung
durchaus
feste
und
schütt
etwas
wie
verstohlen
nach
der
Symphonie.
Im
letzten
Satz
geht
eines
lebhaft
zu;
ferngesund
und
frisch
in
seinem
Bogen
streift
der
sowie
wieder
auch
to
die
Toccata
an.
Das
ganze
Quartett,

5
In
Wien
spielten
die
Florentiner
dieses
Quartett
im
November
1870
und
das
Publicum
applaudierte,
als
hatte
es
eines
der
größeren
Quartette
Haydn's
gehört.

1870,
Haydn.
1.
22
namentlich aber der dritte Saß dürfte für etwas vorgerücktere Schüler eine passende Aufgabe im Ensembleispiel bilden. Nebst diesem Quartett findet man auch die späteren Nummern 9 und 11 mit 2 Waldböhrnern vor. Diese Verbindung mit Saiteninstrumenten war seinerzeit beliebt; Mozart’s Divertimenti (v. Köchel’s Katalog Nr. 287 und 334) sind ähnliche Arbeiten; die Hörner blieben auf Naturtoné beschränkt, hatten gelegentlich kurze Soli, füßten nach Bedürfnis die Harmonie aus und verleihen den Tonstücken eine anziehende Tonfarbe.

Nr. 6, wiederum fünffälig, wie auch die nächstfolgenden 6 Quartette, hat als 3. Saß ein reizendes Adagio, die Primgeige sich in einer herzinnigen Cantilenae wiegend, die andern Instrumente pizzicato als Geleit dienend, dazu das durch Sor-dinen erzeugte Halbdunkel — eine Serenade, wie sie das rosieste Kind nicht schöner sich wünschen könnte. Im zweiten Menuett fällt in beiden Theilen die ungrade Taktdauer (9) auf, die durch die Einschaltung des 5. Taktes entsteht; beide Violinen, dann Viola und Baß gehen durchaus in Oktaven, der Saß ist dem-nach eigentlich nur ein zweistimmiger. Das Trio hat wieder Molltonart und schlägt ebenso wieder einen ernsteren Ton an. Der letzte Saß, Presto, fertigt das Quartett mit einigen leichten Strichen rasch ab.

Nr. 7 hat einen ferniger ersten Menuett; im Trio, wiederum Moll und von besonderer Erfindung, wiederholt sich das Anfangsmotiv hartnäckig bis zum Schlusse. Im Adagio, ein längerer Saß in einem Theile, ist die erste Violine die tonangebende; ein munteres doch sicher angelegtes Allegro bezeichnet das Ganze.

Nr. 8 hat wieder zwei Trio in Moll und jedes originell; im 3. Saß, Adagio, wagt sich die erste Violine zum erstenmal an Terzen- und Sextgriffe und vor und nach der Fermate gewinnt dieser längere Saß noch an Interesse. Der letzte Saß ist voll neuköster Einfälle, siehe namentlich vor der Haltpause die erste Violine.

Nr. 9 hatte ursprünglich einen Aufzug von 2 Hörnern; so findet man es in Haydn’s Entwurfstabologo (Div. ex E-mol a sei), in der Zittauer- und Breitkopf-Sammlung, in Breitkopf’s Katalog 1765 (Cassatio Nr. 4) und in der französischen Ausgabe (oeuvre III, Nr. 1). Der erste Saß hat vorwiegend kräftigen
Allegrocharakter. 6 Der kurze aber hübsche 3. Satz, Adagio mit Sordinen, hat eine leicht an Mozart streifende Gesangsmelodie und eine wohlgesättigte Begleitung. Der zweite Menuett ist alternativ, d. i. nach demselben wird das Trio, dann nach jeder Wiederholung des Menuett eine der folgenden 3 Varianten gespielt und endlich mit dem Menuett, in dem die viertel von allen Instrumenten ausgesprochen Pizzicatoaccorde sich glänzend abheben, geschlossen. Der letzte Satz, Allegro, harmoniert ganz wohl mit dem ersten Satz; man vergleiche das kräftige Anfangsmotiv, das wie ein Wahrwürdig anhebt und im zweiten Theile gleich einem Anruf vom Baß viertel wiederholt wird.


Nr. 11 ist das dritte Quartett, das sich in Breitkopf's Sammlung und thematischem Kataloge und in der französischen Ausgabe (oeuvre III, Nr. 3) mit dem Zusatz zweier Waldbhörner vorfindet. Im ersten Satz scheinen sich die Instrumente wohlgesättig auf dem Anfangsmotive zu wiegen; im zweiten Theile tritt gegen das Ende ganz unmovitirt ein Adagio von nur 3 Taktten auf, das uns mit seinem Trugschluß und der Haltpause etwas Besonderes erwarten läßt; doch unbekümmert um unsere Neugierde geht es mit dem ersten Motive keck auf der Tonica der Hauptonart weiter, in elf Taktten dem Schluß zu enrolled. Interessant ist wieder das erste, in allen Stimmen meisterhaft ausgearbeitete Trio, D-moll. Im dritten Satze, Largo cantabile, hat die erste Bioline eine besonders breite Cantilene, von der 2. Bioline und Biola meist in Syncopen

6 Haydn's Katalog sagt Allegro moderato, nicht molto, wie die verschiedenen Ausgaben bezeichnen.
begleitet. Auch das 2. Trio ist eigentümlich behandelt; die hier von Violine und Viola ausgesetzten Solostellen hatten ursprünglich die Hörner. Der letzte Saß, Presto, ist eines der bisher kürzesten und beweglichesten finale Haydn's, in dem die erste Violine in leichten Sechzehntelfiguren dahineilt — ein unverkennbarer Vorläufer des so wohlbekannten Paradieses aus dem D-dur-Quartett op. 65.

Nr. 12 beginnt mit einem gemütvollen Thema mit Variationen und kurzem Coda; wer von den Pringelgern Triller liebt, wird die dritte den übrigen Variationen vorziehen. Das erste Trio hat ein durchgesetztes Triolenmotiv, von dem sich nur der Baß ferne hält. Zum zweitenmale begegnen wir als dritten Saß einem Presto; teils hingeworfen, trifft sein Thema die ge- funde Volkswitze, die auch der As-dur-Abfaß anschlägt; es ist die helle Freude, die sich's in fast ausgelaufenem Jubel wohl sein läßt. Um so ernster stimmt der darauffolgende Menuett und namentlich dessen Trio, B-noll, das sich jedoch gerade diesmal leider nur in der knappsten Grenze von 8 und 8 Takten hält. Ein lebhaftes Presto schließt dies wunderliche Quartett, dessen Saß sie nur ungern zu einem Ganzen fügen zu wollen scheinen.

kehrt; bei dem letzten Eintritt des Hauptthemas finden wir abermals den Zusammengang in Octaven.

Nr. 14 ist das zweite Quartett mit nur drei Sägen: ein Andante (Fantasia) mit Variationen, ein hübscher Menuett mit leierartigem Trio und ein Presto, das weit vorgreift; letzteres, in der Anlage breiter und freier, ist der längste aller bisherigen Säge (508 Takte), voll humoristischer Laune, Heiterkeit und reicher Abwechslung an Ideen, wohl entsprechend dem lebhaften finale einer komischen Operette, der hier eben nur der entsprechende Text fehlt; auch treten hier marshalltige und im Vollston gehaltene Partien auf, etwa zur Zeit beliebte Melodien.


Nr. 16 ist das einzige Quartett von nur zwei Sägen. Der erste birgt so manche schöne Stelle; man beachte die Takte von 33 anwärts (bei Takt 37 mit dem Anflange an das reizende Terzett, A-dur %, aus Don Juan), die Takte 51 und weiterhin, bei Takt 58 die in Octaven beginnende Melodie, von erster Violine und Viola geführt, die letzten 12 Takte beider Theile mit der Licenz in der ersten Violine. Der zweite Säge, zum erstenmale mit Adagio und Presto wechselnd, hat vorwiegend kräftigen Charakter.

Nr. 17, vierfändig, wie auch das nächstfolgende Quartett, klingt mit seinem frischen und lebendigen ersten Säge wiederholt an populäre Melodien an. Das Andante cantabile bedarf keiner weiteren Anprechung, es ist die zuerst durch das Florentiner Quartett bekannte gewordene einfache und doch so reizende

Nr. 18 bringt im ersten Saxe, 2. Theil, eine breit ausgesponnene Durchführung. In dem fügsältig ausgesübten Adagio hat die melodieführende erste Violine reich verzogene Gänge. Im Menuett wähnen die ersten und letzten Takte unwillkürlich an die Weise eines Wahljahrsliedes; das Trio hält sich im lustigeren Volkston. Das lebendige Scherzando zum Schlusse überschüttet uns noch mit einer Fülle populärer Melodien, siehe besonders die Takte 13—20.

Außer diesen 18 Quartetten finden wir noch vier vereinzelte Nummern in Breitkopf's thematischem Kataloge, von denen aber nur eine einzige, wie wir schon S. 258 gesehen haben, bei Haydn wenigstens unter den Divertimenti aufgenommen ist. Auch die geistlichen Stifte Göttweig und Kremsmünster und die Jittauer Sammlung zählen noch einige weitere Quartette auf, durch deren nähere Bekanntchaft wir aber nichts gewinnen. Doch sei hier das erwähnte Quartett (Breitkopf's Katalog 1765: VIII Quadri, Nr. 6) hier einbezogen, da es unzweifelhaft echt Haydnisch ist, noch in die 50er Jahre fällt und von Haydn selbst in seinem Entwurfskataloge, wie auch in der Breitkopfs Sammlung mit bemerkenswerter Achtungkeit als „ein nicht gestohenes Quartett“ bezeichnet ist, das er also nicht gerade vergeben wissen wollte. Hier folgt der Anfang des ersten Saxes:

7 Auch hier wie bei den Quintetten finden wir Haydn's Namen missbraucht. Es erschienen: Sei Quartetti per due Violini, Alto e Violoncello dall' Sig. Gius. Hayden à la Corte di Vienna. Opera XXII. à Paris chez Mr. Durieu, musicien et éditeur etc., imprimé par Bernard.
Die Quartettbuchstaben:

**Quartette.**

343

Presto.


Wenn auch obige 18 Quartette noch nicht alle wesentlichen Erfordernisse dieser Kunstgattung beisagen, so lernen wir doch, und dieses kann nicht oft genug betont werden, gerade an ihnen Haydn's künstlerische Entwicklung in lohnendster Weise kennen, und sie werden, ab und zu im Wechsel mit seinen größeren Quartetten in geselligen Kreisen gespielt, nicht allein dem historischen Interesse genügen, sondern mitunter auch überraschend anregend wirken, nur muß man den richtigen Maßstab an sie legen und nicht vergessen, daß sie sich aus sich selbst heraus-
arbeiten mussten, Sehlinge desselben Erdreichs, dem in ihren Nachfolgern die schönsten Früchte entsprossen.


9 Diese erschienen gestochen bei La Chorvartière, Sieber u. A. in Paris und zum Theil auch als op. 8 bei Hummel in Amsterdam.
Katalog und sind Originalwerke, ebenso die in diese Zeit fallen
den zwei Nummern aus der Simrock'schen Sammlung und die
6 bei T. Mollo (Artaria) in 2 Heften erschienenen Trois Trios
originaux. Von den bei Haydn angeführten 21 Nummern sind
somit 16 veröffentlicht; 1 Trio ist in geschriebenen Stimmen in
der Artaria-Sammlung, 4 sind verschollen. Artaria besitzt ferner
noch eine Anzahl in Stimmen ausgesetzter Trios, die wohl
ebenfalls zum Theil original sein dürften, obwohl sie bei
Haydn fehlen (einige erschienen bei Simrock); vorzugsweise aber
sind es in mannigfacher Besetzung übertragene Barytonstücke,
die dann, oft abermals umgeschrieben, durch den Druck ver-
öffentlicht wurden.

Es folgen nun hier nach Haydn's Katalog (mit Ausnahme
der dort fehlenden 2 letzten Nummern) die Anfänge jener Ori-
ginal-Trios, die der Zeit bis Ende 1766 angehören:

1. Adagio.

2. Adagio.

3. Adagio.

4. Allegro.

5. Moderato.

6.

7. Adagio.

8. Moderato.


10. Adagio.
Bis zum Jahre 1766.

11. Allegro.


15. Allegro.


17. Adagio.

18. Allegro moderato.

Von diesen Trios sind in Breitkopf's Katalog im Jahre 1766 angezeigt die Nummern 15, 11, 13, 14, 10, 12; im Jahre 1767 Nummer 1 bis 4, 7 und 9, ferner 17 und 6. 10 Bei E. Mollo (Artaria) erschienen in neuer Anlage die im Jahre 1774 vom f. f. priv. Realzeitungscouptoir angezeigten Trois Trios orginaux pour deux Violons et Violoncelle (2 Hefte), hier die Nummern 12, 16, 15; 3, 2, 4 (also, mit Ausnahme von Nr. 16 nur eine Reproduction einzelner Nummern der vorgenannten Sammlungen); bei R. Simrock erschienen im ersten Hefte der Trios die Nummern 5 und 8 11; Nr. 18 ist das vorleiste der in Amsterdam erschienenen 6 Trios, op. 8.

Mit Ausnahme von Nr. 5 und 18 sind alle Trios dreisichtig (Nr. 5 hat 2, Nr. 18 dagegen 4 Sätze), meistens Allegro oder Adagio, Menuett, Presto oder Tempo di Minuetto (zum

10 Nr. 17 ist in der Artaria-Sammlung; Nr. 6 ebenfalls, aber unter der Bezeichnung Violino solo, Viola concertata, con Basso.

Streich-Trios. — Claviercompositionen. 347

Theil mit Variationen). Die Sätze sind fast alle zweiheitig, die erste Violine reich figurirt; vortreulhaft hervortretend sind die Nummern 1—4, 7—9, 13, 14, 16 und 18, obwohl Haydn's Eigenthümlichkeit hier nur erst angedeutet ist; vergebens würde man hier nach ähnlichen überraschenden Sätzen suchen, wie sie die Quartette bieten; der Abstand ist bedeutend und läßt den Werth und Fortschritt der letzteren erst recht erkennen.

Von einem näheren Eingehen in die S. 230 erwähnten Trios und in mehrere andere Serien müssen wir hier Umgang nehmen; sie würden uns in einen ermüdenden Irrgarten führen, dessen Wege zu verfolgen bei der geringeren Bedeutung dieser kleineren Arbeiten kaum der Mühe verloren würde.

Haydn schrieb auch Streich-Duette, die aber in spätere Jahre fallen, doch sei schon hier bemerkt, daß die meisten der im Druck erschienenen Serien zu 3 und 6 Duetten nur Arrangements aus verschiedenen Werken Haydn's sind, daß wir jedoch in den, in den 70er Jahren componirten, wiederholt und noch in neuerer Zeit neu aufgelegten 6 Violinsuiten mit Violabegleitung wirklich Originalwerte besitzen.

Daß sich Haydn in der ersten hier in Frage stehenden Lebensepoche als Claviercomponist ungleich langfamer entwickelte, als in den vorerwähnten Sächern, beweisen die uns aus jener Zeit erhaltenen Clavierstücke jeder Art hinlänglich. Aus der frühesten Zeit besitzen wir kleine Divertimenti, Variationen, Sonatinen; etwas später folgen größere Solostücke und Concertinen mit Begleitung und endlich einige Sonaten, Trios und Concerte. Es sind fast durchschnittlich der Ausführung und dem Ausdruck nach anspruchslose Musikstücke, die keine Nachfolger von Bedeutung ahnen lassen. Eine größere Anzahl mögen außerdem verloren gegangen sein, indem sie in den Händen der Schüler blieben, für die sie, dem augenblicklichen Bedürfnisse genügend, geschrieben wurden. Wir müssen auch hier im Auge behalten, was zu gleicher Zeit im Claviersach ersehen war, denn sicherlich wird Haydn, so außerordentlich angeregt durch Bach's Sonaten und später doch auch in der Lage, sich manche der angezeigten Werke, schon des Unterrichts halber, aufzuschaffen zu können, sich bemüht haben, seine Kenntnisse
auñ nach dieser Richtung zu erweitern. Wenn wir aufs Ge-
rathewohl uns im Jahre 1763 umsehen, um zu erfahren, was
denn eigentlich zu jeuer Zeit von Clavierwerken Federmann zu-
gänglich war, so finden wir unter den angezeigten Sonaten
außer Bach u. a. die Namen Ch. Sigm. Binder (4 Serien von
je 6 Nummern), Chellery, Fiocco, Frisch, Galuppi, Gobel,
Gersenberger, Gräfe, Harrer, Härtei, Haff, „Giuseppe Haydn“
(1 Divert. per il Cembalo Solo, A-bur ⅔, das erstemal, daß
Haydn genannt wird), Heinichen, Hurlebusch, J. L. Krebs,
Marullo, Michelmann, Pehold, die beiden Rolle, Schaffrath,
Scheibe, Unstadt, Schoberth, Wagenfeil in Wien u. j. w. Mit
Terzetten sind genannt: Reichert, Noellig, Wagenfeil. Mit
Concerten (meist mit 2 Violinen, Violoncell und Baß): Adam,
Agrell (12 Nummern), Benda, Binder, Birt in Wien, Förster,
Graun, Gruner, „Haydn in Vienna“ (II Concerti mit 2 Bio-
linen, Violoncell und Baß, C- und F-bur), Homilius, Jenichen,
Kirmberger, Matthielli in Wien, Mohrenheim, Jof. Nipel,
G. Stephani, Wagenfeil (12 Nummern), Wiedner u. a. — Daß
Haydn’s Fleiß und Talent ihn auch hier schließlich den rechten
Weg finden ließ, beweist jede neue Folge seiner Clavierwerke.
Noch in die letgen 60er Jahre fallen einige der besseren Sonaten
und mit denen aus den nächsten zehn Jahren, die dreimal eine
Serie von 6 Nummern aufweisen, hat er uns bereits so kern-
volle Stücke geliefert, daß sie seitdem in unzähligen neuen Aus-
lagen erschienen und noch heutzutage zu denen gezählt werden,
die den Grundstock der klassischen Clavierliteratur bilden. Was
die frühesten Werke betrifft, würden wir, uns nur nach ihrer
späteren Veröffentlichung halteu, in der Zeithistorie ihres
Entstehens zur größten Hälfte irre gehen, wenn uns, nebst
ihrer an sich nicht zu verstehenden Schreibweise, nicht die
vorhandenen Abschriften und einige Autographie die Sache er-
leichterten. Haydn ist in seinem Kataloge auch in der Rubrik
der Clavierwerke nichts weniger als vollständig, doch hat er
hier, mit wenig Ausnahmen, mehr als sonst die Werke früherer
und späterer Epoche getrennt und bei ersteren mit merkwürdiger
Treu sogar einen Theil der unzweifelhaft frühesten und schwäch-
sten Nummern, die nicht einmal in Abschrift erschienen waren,
ebenfalls aufgenommen; möglich, daß ihm dieselben als die be-
scheidenen Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn lieb und werth

Von diesen Werken sind noch heute im Druck vorhanden 6 Nummern (4 Sonaten, 1 Trio, 1 variirtes Thema); in Abschrift veröffentlicht wurden 23 Nummern; 14 Stücke sind nicht veröffentlicht, aber im Manuskript vorhanden und meistens auch bei Haydn angeführt; 4 Nummern liegen bis jetzt in Autograph vor 1 (Concert und 1 Concertino aus dem Jahre 1760, 2 Divertimenti mit Begleitung aus dem Jahre 1764).

Diese, theils veröffentlichten, theils noch vorhandenen, verloren gegangenen oder von Haydn nicht anerkannten Clavierkompositionen sind in nachstehendem Verzeichnisse übersehentlich zusammengestellt.

Solostücke.

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's thematischen Katalog.

1767. VI Scherzandi accomodati per il Cembalo (siehe S. 186).
1771. Minuetto con XX Variazioni, D-dur 3/₄.

Außerdem nach Haydn's Katalog.

X Divertimenti, von denen 8 verloren gingen.
Haydn's Compositionen bis zum Jahre 1766.

Terzette (mit Violinen und Violoncell).

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's thematischem Kataloge.

1767. I Terzett, G-dur 2/4, von Haydn nicht anerkannt.
1769. I Terzett, B-dur C, ging verloren.

Concerte und Divertimenti.

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's Katalog.

1772. I Concerto, C-dur C, mit 2 Violinen und Baß.
1773. I Divertimento, C-dur 2/4, mit 2 Violinen und Baß (Autograph 1764).
1774. I Partita, Es-dur 2/4, mit Violinsolo, 2 Violinen, Viola, Baß, ging verloren.
1774. I Partita, G-dur C, von Haydn nicht anerkannt.

Außerdem nach Haydn's Katalog.

I Divertimento, C-dur 2/4, mit 2 Violinen und Baß.

In ausgeschriebenen Stimmen im Eisenänders Musikschatz.

Wir folgen nun den einzelnen Nummern, insofern sie Anlaß zu Bemerkungen bieten.

**Solostücke.**


1767. V Sonaten. Als ErSatz für die verloren gegangenen ersten zwei Nummern liegen dagegen die folgenden drei im Druck zur Hand. Sie erschienen schon in den oeuvr. compl. Cahier XI,

¹² Litteff, Gelle Nr. 33, André Nr. 21.
Haydn's Compositionen bis zum Jahre 1766.

Nr. 11, 12 und XII, Nr. 3 und in neuer Ausgabe bei Breitkopf und Härtel als Nr. 33, 34, 22.13 Bei der vierten Sonate war übrigens Haydn in der Bestätigung selbst schwankend. Der vorzügliche Titel in Nummer 3 in harmonischer Beziehung das Trio, A-moll; in Nummer 4 der Menuett samt Trio und das neo-klassische Finale von echt Haydn'schem Humor; in Nummer 5 der ernste gemessene erste Satz mit seiner organischen Durchbildung und formellen Ablösung; auch das Trio, D-moll, hat vorwiegend ernsten Charakter, während im munteren Presto die frohe Laune wieder die Oberhand gewinnt. In Haydn's Katalog ist übrigens nur die letzte Nummer verzeichnet.


13 Litoff, Holle Nr. 30, 31, 34; André Nr. 31, 34, 22; ferner erschienen Nr. 34 u. 22 bei Peters, Cahier II, Dix Sonates faciles, Nr. 17 u. 14.

14 Die Berliner Hofbibliothek besitzt außerdem in Abschrift noch mehrere leichte Divertimenti, die aber weder bei Haydn noch sonst irgendwo verzeichnet sind.


Concerte und Divertimenti.

Was Haydn's Clavierwerke betrifft, von denen sämtlich oben angeführte Nummern in die Zeit bis 1766 fallen, genügt es, dieselben summarisch zu besprechen, denn sie erheben sich weder durch musikalischen Gehalt noch durch Spieltechnik zu wesentlicher Bedeutung. Der größere Theil war von Breitkopf, von Buhl, Haydn. 1.
Beethoven in Hamburg und Traeg in Wien angezeigt, doch keines
derselben erschien je im Druck, wie sich ja selbst von Haydn's
späteren Concerten nur zwei, in G- und D-dur, dieses Vortheils
erfreuten; und auch von diesen erlangte nur letzteres mit seinem
lebensfrischen Finale und den ungarischen Anfängen besondere
Beliebtheit, so daß es sogar häufige Anläufe erlebte. Artaria
fandigte dasselbe 1784 ausdrücklich mit dem Beifpulse an: „Das
einzige Clavier-Concert Haydn's, das bisher im Stich erschienen
ist.‖ So sehr auch beide Concerte die früheren übertagten,
könnte doch „Cramer's Magazin für Musik“ (1786) die
Bemerkung nicht unterdrücken: „Man wird jetzt fah ein wenig
mißtrauisch, das alles für Haydn's Arbeit auszugeben, was in
seinem Namen herauskommmt.‖ Es waren dies die letzten Clavier-
concerte, die Haydn comporirte und gerade in dieser Zeit
übernahm es Mozart, durch eine Reihe herrlicher Schöpfungen
diesen Zweige der Clavierliteratur eine ganz neue Seite ab-
zugewinnen und alle seine Vorgänger darin zu überflügeln.
Haydn aber schuf von da an seine schönsten Solo-sonaten und
Trios, mit denen er über Mozart hinweg, mitunter selbst an
Beethoven sich anlehnte. Und dazu trug namentlich auch der vort-
geschrittene Clavierbau bei, denn ein gutes Instrument war Haydn
so unerläslich, daß er sich, um neue Aufträge zu erfüllen, eigens
die besten Claviere bei seinem Liebling, dem Orgel- und Clavier-
macher Weigel Schantz aussuchte. So schrieb er im Jahre 1788
an Artaria: „Um Ihre 3 Clavier-Sonaten besonders gut zu
componiren, wäre ich gezwungen, ein neues Forte-Piano zu
kaufen.‖ Es liegt ein merkwürdiger Kontrast in dem musika-
lischen Werth dieser zahlreichen Concerte und den doch gleich-
zeitig entstandenen Quartetten und Symphonien; es beweist
uns dies, daß das Clavier an und für sich Haydn's Individuali-
lität weniger zufügte, denn auch in seinen späteren hervor-
ragenden Werken hat er nicht eigentlich eine neue Technik ge-
schaffen; ihre Vorzüge beruhen weitaus auf ihrem musikalischen
Kern. So oft er aber ins Gebiet der größeren Parabesilude
streitte, trat sein eigenes Ich derart zurück, daß er hier kaum
tzu erkennen ist, und diese beredte Erscheinung wuchs in dem
Maße, als er bei einzelnen Concerten sich ins Ungebührliche
ausbreitete, denn unter obigen Nummern befinden sich einige
von ungewöhnlicher Ausdehnung, wie sie bei Haydn sonst nir-

Sämtliche Concerte und Concertinos sind dreifäbig (der langsamen Satz in der Mitte) — eine Form, die schon von Seb. Bach als vollständig ausreichend für den Zweck eines Concertstückes festgehalten und bis auf den heutigen Tag als Grundsaß beibehalten wurde. Zur Begleitung dienen, wie oben erwähnt, meistens 2 Violinen, Viola und Baß, nur ausnahmsweise treten Hörner oder Trompeten und Pauken ad lib. hinzu. Ein einziges, ebenfalls sehr umfangreiches Concert (siehe 1766, Nr. 2) hat Principal-Bioline; Clavier und Bioline wechseln in Passagen, zum Theil imitirend, die Begleitung ist reicher als gewöhnlich ausgeführt.

Die Concertinos oder Divertimenti scheinen sämtlich für zarte Damenhände zur Uebung im Zusammenpiel geschrieben zu sein. Sie alle haben zur Begleitung 2 Violinen und Violoncell; diese Stücke sind denn auch von kleinem Umfange und echt Haydnisch; als Mittelsaß dient regelmässig ein Menuett sammt Trio, beide in kürzestem Zügelschritte. — Noch ist des ersten der oben angegebenen Concerte zu gedenken, da es in Haydn's Katalog als Concerto per l'organo bezeichnet ist. (Zu Entwurf-

Es erübrigt uns noch, Haydn’s Gesangcompositionen näher kennen zu lernen und da haben wir zunächst seiner frühesten Arbeit, der Seite 123 erwähnten Messe zu gedenken. Sie ist, wie wir gesehen haben, für 2 concertirende Soprannimmen, vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Baß), 2 Violinen, Contrabäs und Orgel gesetzt. Haydn schrieb sie zu einer Zeit, in der er noch ohne wesentliche Beihilfe auf’s Gerathwohl im Tousaj sozusagen herum vagabundirte, glücklich, wenn er Seite für Seite mit Noten ausfüllen konnte, von deren Richtigstellung er sich selbst keine Rechenpflicht geben konnte. So unbefangen wie diese Jugendarbeit, die man in jeder Hinsicht mit Interesse und Rührung betrachten wird, hat Haydn wohl keine Gesangcomposition mehr geschrieben; wenn auch eben erst ins Jünglingsalter getreten, war er in seinem Empfinden doch noch das unschuldige Kind, das in der Anbetung Gottes in reinster Frömmigkeit da freudig aufsaßt, wo der reifere Mann schuld-

15 Eine Menge der Haydn zugeschriebenen Messen sind apokryph; sein thematischer Katalog nennt 15, es sind aber in Wahrheit nur 14, denn die kleine Orgelmesse ist zweimal verzeichnet (unter Nr. 4 und 13), das erste mal mit den 2 Anfangsstichen, das zweitemal mit dem 3. und 4. Takte beginnend! Daß die erste Messe in Partitur (d. h. Singsstimmen und ausgesprochener Orgelbegleitung) bei Novello in London als Nr. 11 der Haydn’schen Messen erschienen ist, wurde schon bemerkt. Diese Ausgabe ist nach einem Mspt. des Ro. C. J. Latrobe verfertigt, doch sind darin in der Stimmeführung manche Änderungen vorgenommen, die gar zu offenbar grammatischen Fehler verbessert und die 2 concertirenden Solfstimmen vereinfacht.
bewußt voll Neue und Demuth vor dem Allmächtigen in die Knie sinkt. Ist genug mag der jugendliche Musiker andere Tonzeuge um die Gabe beneidet haben, den Gottesdienst in Tönen verherrlichen zu können. Jetzt machte er sich selbst an die Arbeit, nach seinen individuellen Gefühlen den Schöpfer zu bezeugen; je weiter er aber in seiner Aufgabe vorwärts schritt, desto lebhafter mag ihm im Geiste an Stelle seiner eigenen Person eine von der Herrlichkeit Gottes begeisterte, freudig bewegte Christenchaar vorgeschwebt haben. Freude, innigste Freude bestrahlte ihn und machte seinen Gesang schneller und schneller fließen und manches ernstere Textwort wurde im Taumel mit fortgerissen. Daß er damit die rechte Art zu Gott zu singen trage, war er eben so fest überzeugt, als er sich bewußt war, zu Gott ja auch auf die rechte Art beten zu können — eine Ansicht, mit der er als Mann einen Kunstjünger absichert, der ihn zu einem Urtheil über dessen Messe drängte. Den ihm später oft gemachten Vorwurf, daß Bieleß in seinen Messen des Erztes entbehre, trat Haydn mit den Worten entgegen: „Ich weiß es nicht anders zu machen; wie ich's habe, so gebe ich es. Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene.“ Haydn war von Haus aus ein pflichtgetreuer Katholik, der alles, was seine Kirche vorzeichnet, ohne ängstliche Prüfung in Ehrfurcht hinnahm; gleich Mozart war er beim Componiren des so wohl bekannten Meisterstücks doch jedesmal tief bewegt; er fühlte sich dabei in die Zeit zurückverlegt, wo er als Sängerknabe am Altar oder auf dem Chor seinem Schöpfer diente: Dieselben Gefühle, die Mozart bei seinem Leipziger Besuche in dieser Hinsicht ausprach, bestrahlen auch ihn und noth nach Vollendung einer seiner letzten Messen konnte er, wie der brave Waldbornit Printher erzählte, „Tränen der Freude und Rührung vergießen, daß er wieder ein Werk zu Gottes Preis und Ehre zu Stande gebracht habe“. 16 Weitere Bemerkungen über Haydn als Kirchencomponist jener Periode

16 Dr. Fr. Lorenz, Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik, 1866, S. 62.
vorbehaltend, in der uns seine im Mannealter geschriebenen großen Messen vorliegen werden, wenden wir uns wieder seiner
ersten zu.

Wir haben bereits erfahren, wie sehr Haydn erfreut war, als er sein längst verloren geglaubtes Erstlingswerk im hohen
Greisenalter von ungefähr wieder vorfand; wie die Melodie und
ein gewisses Feuer darin ihn aneiferte, trotz seiner angegriffenen
Gesundheit noch einmal die Feder zu ergreifen, um die Be-
gleitung Holz- und Blasinstrumente und selbst Pauken hinzu-
zufügen. Melodie und jugendliches Feuer also waren es, die
denselben Greis überraschten, der noch drei Jahre zuvor seine
letzte Weise geschrieben hatte, die an Melodienreichtum und
Feurigkeit es mit jedem Werke aus Haydn's besten Jahren aus-
nahm. Seine erste Weise bewahrrteit nun allerdings Haydn's
Ausspruch. Die beiden Solostimmen schwingen sich gleich einem
Verenpaare in die Höhe; es liegt ein wahrhaft fechser Neber-
muth in diesen gewagten Passagen, Trillern und Verschlingungen,
die schon zwei tüchtig geschulte Stimmen erfordern; ab und zu
wechselt mit ihnen der Chor und erhält sich bei freilich noch
mitunter unerfreier Stimmführung doch einigsmal zu wirfungs-
voller Polyphonie; im Allgemeinen ist jedoch die homophone
Satzweise vorherrschend, die Oberstimme dominirt und Baß und
Mittelstimme ordnen sich ihr unter. Bei den Sägen, die größere
Formen verlangen, reichen am wichtigsten die Kräfte noch nicht
aus; auch wird bei der gleichzeitigen Verteilung des Textes in
verschiedene Stimmen auf den Sinn der Worte wenig Rücksicht
gekommen. Daß an grammatikalischen Fehlern kein Mangel
ist, kann nicht überraschen, die jugendliche Kampfeslust geht
aber mit liebenswürdigem Eifer über alles hinweg. Die Bio-
linen halten sich an stereotype Figuren und bemühen sich da,
wo es der stehende Brauch gebietet, einen gewissen
Glanz zu entfalten und mit geräuschvollen Noten doch eigentlich
nichts zu sagen. In der Auffassung und Behandlung im All-
gemeinen spiegeln sich so recht die hervorstehenden Eindrücke
alles dessen, was Haydn bis dahin als Sänger gehört und mit-
erlebt hatte und das er mit seinen, in der technischen Arbeit
noch wenig vertrauten Kräften nach seiner Art wiederzugeben
bemüht war.

Neber die einzelnen Säże dieser, allenfalls zu einem der
kletteren Fefttage bestimmten Messe sei weiterhin noch einiges bemerkt und zuvor deren Anfangstakte vorausgeschickt.

Allegro.

\[\text{Ky-ri-e e-lei-son, e-le-i-son.}\]

Allegro moderato.

\[\text{Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus}\]

Allegro moderato.

\[\text{Pa-trem om-ni po-ten-tem fa-cto-rem}\]

Adagio. Tutti.

\[\text{Sanc-tus, Sanc-tus, Sanc-tus}\]

Andante. Duetto.

\[\text{Be-ne-die-tus qui ve-nit}\]

Allegro.

\[\text{Ag-nus De-i qui tol-lis pec-ca-ta mun-di}\]

Dona nobis come Kyrie.

Kyrie- und Christe eleison vom ganzen Chor gesungen und wiederhelen dann die Solo- Stimmen ihr eleison in länger aus- geführten holseggienartigen Phrasen. Die Violinen treten hier noch bescheiden zurück.


Langsam und feierlich beginnt das Sanctus in kräftigem

Das Agnus Dei, in dem der Chor durchweg als piano behandelt ist, überrascht gradwürzig durch seinen, den Worten entsprechenden tief empfundenen Ausdruck und nicht minder durch die wirksame technische Führung. In ruhig gemessenem Accordwechsel modulirt der Satz nach G-moll und von da nach C als Dominant zum Schlussfaz in F-dur. Der Chorfasz ist flangvoll und namentlich der Baß kräftig gesungen; die Violinen, sich jeder Zierrath entbaltend, folgen nur der melodieführenden Stimme. Nach dem Halteraccord auf C beginnt das Dona nobis pacem, das nach dem Wunder vieler Weisen dem Tonfasz des Kyrie angepaßt ist; wir haben also wieder dieselben Läufe und Triller der Solostimmen, die hier dem Ausdruck der ernsten Bitte um Frieden dienen müssen.

Von Haydn’s späterem Zusaz von Harmonieinstrumenten müssen wir, so interessant er ist, für diesmal absehen. Dafür sei zweier kleiner Weisen gedacht, die in Haydn’s Katalog, Nr. 2 und 5, verzeichnet sind und bis jetzt nirgends aufzufinden waren. Erstere hat in Haydn’s Katalog den Beisaz: Sunt bona mixta malis; Letztere: Rorate coeli desuper (als eine Adventmesse). Für den Fall ihrer Wiederauffindung folgen hier die Anfangstaffe:
Unter den kleineren Kirchenstücken wählen wir nur die nachstehenden, schon früher erwähnten aus, da sich die Zeit ihrer Entstehung (bis 1766) sicher nachweisen läßt. Alle übrigen (die spätesten ausgenommen) werden geeigneter in den, an die erste Periode sich anschließenden Jahren unter Einem zusammenzufassen sein.

Wir nehmen zunächst das S. 242 genannte Te Deum zur Hand, dessen Anfangstakte hier folgen.

Allegro moderato.

Es ist für die üblichen 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten ad lib., Orgel, Contrabaß und Pauken gesetzt. Der Text ist gracedurch komponirt; die Oberstimme ist meistens die Führung der Melodie. Nach den ersten Chorätze folgt das Tu, Rex gloriae als Solo für Tenor behandelt; bei dem Te ergo quasemus tuis famulis tritt wieder der Chor ein, diesesmal mit Adagio, das aber nur wenige Takte währt, denn schon bei Aeterna fac cum sanctis tuis geht das Tempo in Allegro über. Bei dem Saże Per singulos dies benedicimus Te treten abwechselnd die 4 Solostimmen auf, werden aber nach 11 Takten beim flat misericordias Tua vom Tutti abgelöst und nun hebt bei den Worten In Te Domine speravi eine wohlgegliederte Doppelfuge an, deren Haupt- und Gegenthema (letzteres die Worte mit non confundar in aeternum ergänzend) sich wirksam von einander abhebt; bis zum Schlusse hält nun vorwiegend der
kräftigste Ausdruck an. Das ganze Werk ist mit einer frischen, nirgendwo überladenen Instrumentation gesäumt und bildet ein interessantes Gegenstück zu Haydns großem, im Zenith seiner Künstlerbahn geschriebenen, viel zu wenig beachteten Te Deum, C-dur, für 4 Singstimmen und volles Orchester.

Weiterhin haben wir des S. 260 erwähnten Salve Regina zu gedenken, das mit den folgenden Takten beginnt:

Tempo moderato.

Sopransolo.

Sal-ve,


Dieses kleine melodische, für eine Sopran- und Altsolostimme geschriebene Musikstück ist in 3 Sätzen abgeteilt. Im ersten singen die Stimmen theils allein, theils zusammen; das etwas bewegtere zweite Sätzchen ist ausschließlich Altsolo; zum Schluß nehmen beide Stimmen die erste, diesmal abgekürzte Melodie wieder auf. Diese Fürbitte an die gebendezeitige Jungfrau bewegt sich, von 2 Violinen, Violone und Orgel gehoben, in anmutigem, leicht ansprechendem Stimmung, so weich, daß derelbe weit eher unter Italiens blauem Himmel entstanden sein könnte. Haydn hat noch mehrere ähnliche Stücke, namentlich ein größeres Salve Regina (G-moll) im Jahre 1771 geschrieben, das in mehrfacher Ausgabe (zuersst bei Breitkopf und Härtel, dann bei Holle und neuerdings bei Nieter-Bietermann) anerkennende Verbreitung gefunden hat.

Es folgen nun noch zum Schluß die Anfangstakte der S. 244 angeführten Offertorien, der Festcantate zur Verherrlichung des Fürsten Nicolaus Esterházy entnommen und durch lateinische Textunterlage zum kirchlichen Gebrauche nutzbar gemacht.
Haydn's Compositionen bis zum Jahre 1766.

I. Offertorium St. Joanni de Deo. Recitativ und Duett; 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, 2 Oboen, Bäs und Orgel.
Allegro.

II. Offertorium. Vierstimmiger Chor, Sopran und Alt conc., Violine conc., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Trompeten, Bäs, Pauken und Orgel.
Allegretto.

In ähnlicher Weise wurden noch mehrere der kräftigsten Chöre Haydn's aus dem Concertsaale in die Kirche übertragen; namentlich gilt dies von den, einer Gelegenheitscantate (1768) und dem Oratorium „Die Rückkehr des Tobias“ (1775) entnommenen Compositionen, die noch heute als Offertorien häufig und mit Vorliebe in katholischen Kirchen aufgeführt werden.

konnte, denn Haydn hatte sich ans sich selbst herauszubilden und die neuen Wege erst anzu-suchen) müssen wir um so mehr staunen, wenn wir bedenken, daß Haydn nicht eigentlich rasch arbeitete; er sagte ja selbst: „Ich war nie ein Geschwindsschreiber, und komponierte immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß; solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur.“ 17 Es verräth sich dieses aber auch durch Haydn's bestimmte und stets sich gleich bleibende seine Handschrift, die nahe zusammenhängt mit seiner sonstigen Sauberkeit und Pünktlichkeit. Diese Züge machen wohl den Eindruck mühseloser Arbeit, der aber in Wahrheit gründliches Studium und Strenge gegen sich selbst voran gehen mußten, denn Haydn setzte die Feder nicht eher an, bis er nicht seine Aufgabe bis ins Kleinste überdacht hatte, daher auch die erstaunlich selteneren Correcturen in seinen handschriftlichen Compositionen. Sein Reichthum an Ideen war unerschöpflich; eine Melodie überholte die andere und jede bot etwas Neues. Dennoch ging Haydn haus-licherisch mit ihnen um und verschwendung sie nicht gerne ohne Noth. Dies mußten einst drei reisende Waldbornisten erfahren, die gekommen waren, ihn um kleine Trios für ihre Instrumente zu bitten. Haydn schlug es ihnen rund ab, indem er treuherzig erwiederte: „Solche Tontücke erfordern gute Gedanken, diese spare ich aber für größere Arbeiten auf, wo ich sie dann ge- hörig verwende und durchführe.“

Noch einmal kommen wir auf Werner zurück. In der letzten Zeit war er nur noch den Titel nach Oberkapellmeister; tatsächlich ruhte die Leitung des Orchesters ausschließlich in Haydn's Hand. Werner war alt geworden, frankheit, murrisch und unzufrieden mit der ihm unverständlichen freien Richtung, die in seinem Orchester Platz gegriffen hatte. Ihm, dem seine orthodoxe Lehre wie ein unumstößliches Evangelium galt, mußte Haydn, der ihm ausgedrungene Verfechter leichtfertiger Grund- sätze (henn als solche mußten sie Werner gelten) ein Dorn im

17 Griesinger, Biographische Notizen, S. 116.

bei. Er ergreift er noch einmal die Feder, aber nur, um bei seinem Fürsten Schutz zu suchen. Welcher Art aber seine Beschwerde war, erfahren wir nicht; seine Erziehung sollte auch hier für uns im unbestimmten Lichte bleiben. Aus einer Zückschrift des Fürsten an den Regenten (Güterdirector) Rabier, datirt Sitttor, Oct. 1765, ersehen wir nur, daß der Fürst ein Schreiben Werner's nicht ungnädig aufnahm, indem er schreibt: „Nebrigens lege ich hier des Kapellmeisters Werner Zückschrift bei; was seine Klagen anbetrifft, werden Sie dieselben beismöglichst zu vermitteln suchen.“ Die Zückschrift selbst ging verloren.

Bald darauf, am 5. März 1766, umstand die fürstliche Musikapelle auf dem alten Friedhofs in Eienstadt am Berg, fort an der kleinen Capelle, das Grab, das den Leichnam ihres, zwei Tage zuvor verstorbten Oberkapellmeisters aufnahm. Seine Natur konnte Werner nicht verleugnen; noch im Scheiden zeigte er sein Fanusgesicht: statt ernster Falten läßt er noch einmal in naiv-lärmiger Weise ein Zeichen seines einstigen Humors spielen. In den Zeilen seines Epitaph (Beil. VI, b), der nun kaum mehr lesbaren Grabskrift ist jeder Groß verschwunden; in Ergebung hofft der alte Mann, daß Gott ihm die zu freigeliebenen Dissenanzen nicht anrede, daß er ihn in seinen Himmelschor aufnehme und nicht verdammen werde, wann die Bosaune zu Gericht ruft; den frommen Wanderer aber ruft er um ein Gebetlein an.

Vergebens suchen wir nach einem Anhaltpunkte, um uns die Persönlichkeiten dieses eigenthümlichen Mannes vergegenwärtigen zu können. Von Haydu erfahren wir hierüber nichts, doch wird uns versichert, daß er bei mehreren Gelegenheiten mündlich die Verdienste seines Vorgängers rühmlichst auserkändte. Als Fuchs, der eifride Autographen-Sammler, hatte selbst

19 Ad Majorem Dei gloriam. Einmal erscheint auch: Doo ter optimo maximo sit laus, honor et gloria in saecula.
20 1766, Martius, 5. huius sepolitus est viduus Egregius Dom. Deus Gregorius Werner, farnulus Capellae Magister Arcis Kissmartonicis, aetatis suae 63 annorum. (Pfarre-Register, dem entgegen die Grabskrift Werner's Alter mit 71 Jahren angiebt.)


der damaligen Zeit; die Texte greifen in bombastischer Weise zu wahrhaft drastischen Mitteln; ihre musikalische Wiedergabe erwärmt sich nur selten auf solch unerquicklichem Boden; kaum daß sich als Ganzes die sugirten Chöre hervortun; die Arien nehmen häufig zum Verwechseln händel'sche Anläufe, verlieren sich aber in längst veralteter Form; völlig ungenießbar aber sind die langgestreckten Recitative. Die Begleitung besteht meist nur aus Streichinstrumenten, bei einigen Oratorien sind Zagott, Posanne und Pauke verwendet. Ungleich höher stehen die Messen, welche auch in Abarten vielsache Verbreitung fanden. Das Orchester besteht meistens aus 2 Violinen, Baß und Orgel, selten genannt sind Oboen, Zagott, Hörner, Posauen, Trompeten und Pauken. Wären dieselben im Instrumentalen so interessant wie im Vocalen, dabei weniger schwierig, sie würden noch heutzutage mehr gekannt sein. Dazu berechtigt sie die meisterhaft technische Behandlung der einzelnen Theile, die scharf ausgeprägten Motive und ihre contrapunktsche Verarbeitung und ihre knappe, gedrungene Form, die nirgends sogenannte Lückenbüßer zuläßt. Unter der großen Anzahl kleinerer Kirchencompositionen sind viele in Eisenstadt lieblingsstücke geworden und werden auch jetzt noch benutzt. Von den Advent-, Weihnachts- und Gutenliedern sind viele in naivster Weise in Text und Melodie dem Volksgedichte angepaßt. Als Beispiel biete

Kapellmeister Werner.

der Textaufgang eines Baßsolo, Aria pro Adventu, aus dem Jahre 1757:

„Bliz, Hagel, Mordgetümmel,
Sein' Rach' an mir auspekt,
Und wann schon selbst der Himmel
Bleib ich doch ungetrübt,
Maria ist mein Schürm und Schutz."


Mehr aber als all' diese Werke hat Werner's Name bekannt gemacht seine schnurige, berb-tomische Behandlung populärer Stoffe, ja er ist den Lexica und den meisten Musikgelehrten

24 Symphoniae sex, senaeeque Sonatae, quae posteriores, pro Capellis usurpandae, antiores verò ex Cameris venirent excipienda, à Gregorio Werner altetitulati Principis Esterhazy Capellae Magistro concinnatae, ac expositae. Ex urbe Eisenstatt, proxime ad colles Leythae in Hungaria. (Regit die Dedication.)


26 Alleß Fachs beßß eine Vesper und 4 Offertorien für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel (Original-Partitur). In Thalberg's Nachlaß befand sich Vesperae Brevissimae, Hymnus, Antiphona, etc. Original-Partitur, 26 Blätter. Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien beßß 2 Pastorellen für Cembalo oder Organo conc., 2 Violinen und Viola; Missa quasi vero, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Orgel und Violone, Original-Partitur 1759 und die erwähnten 8 Dratorien. Werner haben die meisten geistlichen Stifte Österreichs Werke von Werner aufzuweisen.

\[ \begin{align*}
1 & \quad 7 \\
4 & \quad 8 
\end{align*} \]


28 Scheckterer (Das deutsche Singpiel, S. 151) zädt sie zu den Vorlänern der modernen Singspiele. Daß sie Werner um 1700 in Wien zur Aufführung gebracht haben soll, bedarf wohl kaum widerlegt zu werden.
Der im musikalischen Archive zu Eisenstadt vorhandene Vor-
rath an Berners'schen Werken, allein schon genügend, den Fleiß
und die Bedeutung dieses Mannes zu documentiren, giebt sum-
marisch genommen folgendes Resultat: 39 Messen; 3 Requiem;
12 Charfreitags-Dratorien; 3 Te Deum; 4 Offertorien: 12 Bes-
pern, Psalmen; Veni sancte; 16 Hymnen (zum Theil in alten
Praefteinbänden); 20 Litaneien; 133 Antiphonen; 14 Regina
ccoli; 14 Alma redemptoris; 5 Ave Regina; 9 Salve Regina;
Reponsionen, Rorate coeli, Subtuum, Misereere, Lamentationen,
Advent- und Weihnachtslieder für 1, 2 und mehr Stimmen;
Pastorellen, Kirchensonaten, Orgelconcerte u. s. w.

Durch den Tod Berners's gelangte die Gesammtführung
der Musikkapelle factisch in die Hände Haydn's; er hatte nun
deren Angelegenheiten gleichzeitig in der Kirchen-, Theater-
und Concertmusik zu besorgen. Seinen Gehalt von 400 Fl. rhn.
hatte Fürst Nicolaus wenige Wochen nach seinem Regierungs-
austritte laut Decret vom 25. Juni 1762 mit 200 Fl. aufgebessert;
ferner wurde ihm seit 1. Mai 1763 statt der bis dahin ge-
noßenen Offizierstafel für Kost und Wein täglich 30 Sr., also
182 Fl. 30 Sr. jährlich verwilligt. Sein Gehalt betrug dennach
von nun an bar 782 Fl. 30 Sr. und es lag somit der eigen-
thümliche Fall vor, daß der Vicekapellmeister im Gehalte höher
stand als der Oberkapellmeister, der sich noch immer mit den
ursprünglich ihm angewiesenen 428 Fl. bescheiden mußte. Haydn's
Compositionen waren bereits weit über die Grenzen Oesterreichs
gedrungen; Symphonien und Caffationen, Trios und Quartette
waren in Abschriften oder gestochen in Leipzig, Paris, Amsterdam
und London, den damaligen Hauptstapelsätzen des Musikalien-
handels, zu finden. Nun wird sein Name zum erstenmal auch
in einer auswärtigen periodischen Zeitschrift 29 unter den Mu-
sikern Wiens (speziell unter den Violinisten) genannt: „Joseph
Hayden, ein Oesterreicher, Capellmeister bey dem Fürsten Osterhaff,
in Sinfonien u. s. w.“ (im folgenden Jahre bringen dieselben
Blätter, 32. Stück, 3. Febr., bereits ein vollständiges „An-

29 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend

„Herr Joseph Haydn, der Liebling unserer Nation, dessen sanfter Charakter sich jedem seiner Stücke eindrückt. Sein Sog hat Schönheit, Ordnung, Reinigkeit, eine seine und edle Einfalt, die schon eher empfunden wird, als die Zuhörer noch dazu vorbereitet sind. Er ist in seinen Cassationen, Quattro und Trio ein reines und helles Wasser, welches ein südlicher Hauch zuweilen fränelt, zuweilen hebt, in Wellen wirbt, ohne daß es seinen Boden und Abichuß verläßt. Die monotonische Art der Stimmen mit gleichlautenden Octaven, hat ihn zum Urheber, und man kann ihr das Gesäßliche nicht absparen, wenn sie selten und in einem haydenischen Kleide erscheint. Zu Sinfonien ist er eben so männlich stark, als erfindsam. In Cantaten reizend, einnehmend, schmeichelreich, und in Menneten natürlich scherzend, auflockend. Kurz, Haydn ist das in der Musik, was Gellert in der Dichtkunst ist."

Wir stehen nun an einem neuen Wendepunkte in Haydn's Leben, indem er von nun an mit seiner Kapelle regelmäßig die größere Jahreshälfte in dem bereits genannten, so eben vollendeten glänzenden Sommerstig seines Fürsten zuzubringen hatte und sich, die an ihn als Dirigent und Componist gestellten Anforderungen außerordentlich liegenden, Gleichzeitig aber waren ihm nun immer reichere Mittel an die Hand gegeben, um durch Zuziehung ausgezeichneter Kräfte die nützliche Kapelle solch einem blühenden Zustande entgegenführen zu können, daß der Ruf derfelben gar bald weit über die Grenzen der Monarchie drang und Künstler und hohe und höchste Herrschaften in Menge

Schlusswort.

der unscheinbarste Gedanke blieb von ihm nicht unbeachtet und immer wusste er dabei Annuth und Wohlsait zu wahren. Den Baum, der ihm im Reime sein Dasein verdankte, schon jetzt sehen wir ihn sich zu stattlicher Höhe erheben; die Asche breiten sich aus und unter dem kühlenden Schatten ihres üppigen Blätter- schmuckes tummeln sich blühende Kinderchaaren in lustigem Reigen; von glücklich Liebenden belauscht, die von Seligkeit trunken sich in wonnigen Träumen wiegen; von heiter blickenden Greisen umringt, die in ihrem Anblicke sich verjüngt fühlen längst vergangener Tage gedenken. Und in dem saftig grünen Laubwerk beginnt es zu schirren und sich zu regen und alle Lüfte durchzittert nur Ein Ton, der Ton seliger Freude und ungetrübter Lebenslust.


Auf Wiedersehen also in Escherz!
Beilagen.
I.

Auszüge aus Pfarramts-Registern.


6. Januar| Infantes | Parentes | Patrici | Locus
---|---|---|---|---
d. 31. | Mathias | Thomas Haydn | Gregor Pierne | Hainburg
1699. | Catharina, uxor | | hardt, Eva Noz-| |
| | | | sina, uxor |
| | | | (Pfarr-Reg. Hainburg.)


9. Taufe Joseph Haybun's:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Dies et Mens.</th>
<th>Parentes</th>
<th>Patrini.</th>
<th>Baptizans</th>
<th>Locus</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Infantes</td>
<td>Mathias Hai</td>
<td>Chr. Josephus</td>
<td>ego supra</td>
<td>Rohrau</td>
</tr>
<tr>
<td>Franciscus</td>
<td>den burgl.</td>
<td>Hoffmann,</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Josephus</td>
<td>und Anna</td>
<td>Herrschaftl.</td>
<td></td>
<td>Rohrau</td>
</tr>
<tr>
<td>fil. legit.</td>
<td>Maria</td>
<td>barst-Müller</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. Aprilis.</td>
<td>uxor ejus.</td>
<td>Gerhans et</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1732</td>
<td></td>
<td>Catarina.</td>
<td>Día</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>


Beilage II.

II.

Autobiographische Skizze von Joseph Haydn. 1

Madenosielle!

Sie werden es mir nicht für übel nehmen, war ich Ihnen ein allerhand Missgeschichten geben, ob dem abverlangten einhändig: solche Sachen ordentlich zu schreiben, fordert Zeit, diese habe ich nicht, derenhalben geratene ich mich nicht an Mons. Rolfer selbst zu schreiben, bitte verzeihen Sie meine Vergebung:

ich übersende nur einen rohen Ausflug, dan weder stehe noch Ruhm sonder die allzugroße Güte und überzeugende Verleidlichkeit einer so gelehrten Nationalgesellschaft über meine bisherigen Werke veranlaßt mich bese begehr zu willhaben.


In dem Kammerspiel habe ich außer den Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das Stück gesagt, dieses bezeugen die öffentlichen Blätter, und die an mich ergangenen Zuschriften: mich wundert nur, daß die selst so vernünftigen Herrn Berliner in ihrer Kritik über meine Stücke kein Medium haben, da sie mich in einer Wochenchrift bis an die Sterne erhoben, in der andern 60 Kloster tief in die Erde schlagen, und dieses ohne gegründeten warum: ich weiss es wohl; weil sie ein und andere meiner Stücke zu produciren nicht im stande, solche wahrhaft einzusehen aus eigentlich sich nicht die Mühe geben, und anderer Ursachen mehr, welche ich mit der Hälf Gottes zu seiner Zeit beantworten werde: Herr Kapellmeister von Dit tersdorf aus Schlesien schrieb mir unlangst mit Bitte mich über ihr hartes Verfahren zu redigieren, ich antwortete aber bemerken, daß eine Schwale keinen Sommer mache, vielmacht wird derenjelben von unparzephsen der Mund mit nächsten so gestept, als es ihnen schon einmal wegen der Monotonie ergangen. Neben alles das aber bemerken sie sich äusserst alle meine Werke zu befennen, ein
welches mich der f. k. Gesandte zu Berlin Herr van Baron Switen diesen
verflossenen Winter, als derfelbe in Wien ware, versicherte: genug hievon.
Liebe Mademoiselle Leonore! Sie werden also die Güte haben, dem
Mons. Joller nebst höflicher Empfchung gegenwärtiges Schreiben seinem
einfichtsvollen Entachtı überlassen: mein größter Ehreiz bestehet nur darin,
vor aller Welt, so wie ich es bin, als ein rechtschaffener Mann angesehen zu
werden.
Alle Lobes Erhebungen widme ich Gott dem Allmächtigen, welchem
alleinig für solche zu danfen habe: mein Wunscl fey nur dieser, weber meinen
Nächsten, noch meinen gnädigsten Fürsten, viel weniger barmherzigen Gott
zu befeiden:
übrigens verbleibe mit aller Hochachtung Mademoiselle
Dero aufrichtigster Freund und Diener
Josephus Haydn.

III.

Verzeichniss der in Wien in den Jahren 1740—1766 aufgeführten
italienischen Opern, Serenaden, Feste teatrali und Kammer-Cantaten. 1

1740.

Bei Hof aufgef. von d. Erzherzoginnen Mar. Theresia, Marianne u. den
Hofdamen.
Pasquini, Musik v. Gius. Bonno. Im kai. Lustschlofse Laxenburg
zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia.
26. Juni. I Lamenti d'Orfeo. Festa di camera a 2 voci v. Pasquini,
28. Aug. Zenobia. Dramma per mus. v. Metastasio, Musik v. Pre-
Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina.
1. Okt. Il Natale di Giove. Azione teatrale in 1 atto v. Metastasio,
Carlo di Lorrena, 1 Hofdame und 1 Cavalier.

1741.

L'amor prigioniero. Componimento dram. in 1 atto a 2 voci v.

1 Nach den Aufzeichnungen des verstorbten Herrn Dr. Leopold Eden
von Sonnleithner, ergänzt durch Anzüge aus dem Wiener Diarium 1740.

1
1742.

1743.

1744.

1745.

1746.
1747.


1748.


1749.


1750.


1751.


1752.


1753.


1754.


1755.

Beilage III.


1756.

**Il sogno.** Compon. dram. in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Neutter. Bei Höfe. (Erzherzogin Marianna und 2 Höfdamen.)


Aug. **L’ innocenza giustificata,** Musik v. Gluck (neu in Scene gesetzt.)


1757.

**Il Sogno.** Comp. dram. v. Metastasio, Musik v. Neutter. Bei Höfe. (Erzherzogin Marianna und 2 Höfdamen.)


1758.


1759.

Carneval. **Ifigenia in Tauride.** Wiederholt.


1760.


25

1761.

1762.

1763.

1764.
Ezio.
Orfeo ed Eridice. Wiederhölt.

1765.


Am 18. August starb Kaiser Franz I. in Innsbruck und blieben die Theater geschlossen bis Ostermontag 1766.

IV.

Lehrbücher aus Jos. Haydn’s Nachlass.


V.

V. Haydn's Anstellung des fürstl. Esterhazy'scher Vice-Capellmeister. 1

Conventio und Verhältnis-Norma des Vice-Capell-Meisters.


1 Ich habe dieses Decret bereits in den „Signalen“, 1868, Nr. 2 veröffentlicht.
nicht allerdings im Stande ist, so wird er Gregorius Werner, danach in Anrechnung seiner langjährigen Dienste ferner, als Ober-Capell-Meister verbleiben, er Joseph Heyden hingegen, als Vice-Capell-Meister zu Ehrenfalt in der Chor-Musique Ihme Gregorius Werner, qua Ober-Capell-Meistern subordinirt seyn, und von ihnen dependiren. In all-antw. Begebenheiten aber, wo eine Musique immer gemacht werden solle, wird alles, was zur Musique gehörig ist, in genere und Specie an ihn Vice-Capell-Meister angewiesen. sofort.


340. Einß an ibne Vice-Capell-Meister die andern Musici angewiesen worden, solglich wird er sich um jo viel exemplarischer Conduitzieren, damit die Subordinirten von seinen guten eigenschaften sich ein beispiel nehmen können, mit hin wird er Joseph Heyden all besondere Familiarität, gemeinschaft in essen, drinffen, und andern umgang vermööen, um den ihm gebührenden Respect nicht zu vergeben, sondern aufrecht zu erhalten, auch die Subordinirten zu schuldiger parution desto leichter zu vermögen, je unangenehmer die daraus entstehen könnende Folgerungen, misverständbuat und uneinigkeit der Herrschaft seyn dürfen.

440. Auf allmaligen Befehl Er. Hochfürstl. Durchlaucht folle er Vice-Capell-Meister verbunden seyn, solche Musicalien zu componiren, was vor eine Hochdieselbe verlangen werden, sothanne neue Composition mit niemanden zu communiciren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihre Durchlaucht einzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnuss für niemand andern nicht zu com- poniren.

540. Wird er Joseph Heyden allständig | es fehe dennmah dahier zu Wienn, oder auf deßen Herrschaften | vor und nach-Mittag in der Auffischambre erscheinen, und sich melden lassen, allda die Hochfürstl. Ordre ob eine Musique seyn solle? Abwarthen, allsdann aber nach erhaltenem Befehl, solchen deuen Andern Musicis zu wissen machen, und nicht nur selbst zu bestimmter Zeit sich accurate einfinden, sondern auch die andern dahin ernstlich anhalten, die aber zur Musique entweder spät kommen, oder gar ausbleiben, specifice annotiren. Wann dennmah
6to. Zwischen ihnen Musikos wider alles beßeres verheissen, uneinigkeiten, disput, oder einige Beschwerden wider den andern sich äußerten, wird er Vice-Capel-Meister trachten, nach gestalt der umständen diejeligen auszumaden, damit der hohen Herrschaft mit Jeder Kleinigkeit und Bagatelle-sache, keine ungelegenheit verrüfsacht werde, sollte aber etwas wichtigeres vorfallen, welches er Joseph Heyden von sich selbst ansichtigen, oder vermitteln nicht könnte, sotbanne muß Ihre Hoßfürst. Durchlaucht gehörvamst einverrichtet werden.

7to. Solle er Vice-Capel-Meister auf alle Musikalition, und Musicalische Instrumenten all-möglichen fleiß, und genaue Absicht tragen, damit diese ans mißachtung, oder nachlässigheit nicht verderben, und unbrauchbar werden, auch für solche respondiren.

8to. Wird er Joseph Heyden gehalten seyn, die Sängerinnen zu instruiren, damit sie das Senige, was sie in Bienn mit vieler mühe und speessen von vornehmen Meistern erlernen haben, auf dem Land nicht abermal vergeßen, und weilen er Vice-Capel-Meister in unterschiedlichen Instrumenten erfahren ist, so wird er auch in all-jenen, beren er fundig ist, sich brauchten lassen.

9to. Wird seine Vice-Capel-Meister hiemit eine Abschrift von der Con- vention und Verhältngs-Norma beren seine Subordinierten Musi- quanten hin ausgegeben, daß er dieselben nach dieser Vorschrift zu ihrer Dienst-Leistung anzuhalten wissen möge. übrigens

10to. Wie man all-seine schuldbig Dienste zu Papier zu setzen um so weniger nötig erachtet, als die durchlauchtigste Herrschaft ohne bene gunstigt hoffet, daß er Joseph Heyden in allen vorsassenheiten, aus eigenem Trieb nicht unn überwuchte Dienste, sondern auch all-andere Beschle, die er von Hoher Herrschaft, nach bewundertn der sachen füntfig bekommen sollte, auf das Genaueste beobachten, auch die Musique auf solchen Fuß setzen, und in so guter Ordnung erhalten wird, daß er sich eine Ehre, und anburch der ferneren fürstlichen Gnaden würdig mache, also lasst man auch jene seiner geschüßlichkeit, und Cyfer über. Zu solcher Zufrieden


12to. Auf denen Herrschaften solle er Joseph Heyden den Officier-Tisch, oder Ein halben Guinden des Tags foß-geld haben. Endlich

14th. Verspricht die Herrschaft ihre Joseph Heyden nicht nur so lang in Diensten zu behalten, sondern, wann er eine vollkommene Satisfaction leisten wird, solle er auch die expectanz auf die Ober-Capel-Meisters-stelle haben, widrigenfalls aber ist Hochderselben allezeit frei, ihnen auch unter dieser zeit des Dienstes zu entlassen.

Urkund dessen sind zwei gleichlautende exemplaria gefertigt, und ausgewechselt worden.
Gegeben Wienn den 1. Mai 1761.

Ad Mandatum Celsissimi Principis
Johann Stiftel
Secretair.
VI, a.

Grabschrift der Eltern Haydn's.

Bej den Siesen Jesu
Im Leben ich lag pis ich
D. 12 September A. 1763
Alhier geleget ins Grab
Matias Haiden Marckt
Richter Alhier
Betet für mich dessen
Bildnus Mier vnd Eich
Zur Andacht verschafft ich, mein Alter
War 65 Jahr.

Alhier ruhet auch meine
Liebe Ehewierthin Anna
Maria Haidin ist gestorben
Den 23 Februar 1754
Ihres Alters 45.
Albier ruhet der Wol Edle und Kunstreiche Herr Gregorius Joesphus Werner, Weyland geweser Hoch-
fürstlich Eszterhazyscher Capell-Meister, seines erlebten mühsamen und fränlichen Alters 71 Jahr: deme Gott
nun wolle zur ewigen Ruhe aufnehmen. Ist gestorben
A. 1766, d. 3. Marty.

EPITAPHIUM:
Hier ligt ein Thor-Regent, der ein Großfürsten-Saus
sehr viele Jahr bedient, nun ist die Musik aus.
Er hatte große Plag mit Trenzi und B-moll,
wüsft endlich nicht, wie, wo Ers resolviren sollt
Bis Er die Kunst erlernt nur in Geduld zu sein,
almdann gab Er sich willig und ganz bereit darein.

Dich aber großer Gott!
hitt Er in höchester Toth,
Du wullst die Dissonanzen
von Ihm geseht zu frey
Verkehrn in Consonanten
Durch seine Buß und Reu.

Weil Er die letzt Cadenz sodann ins Grab gemacht,
ist folglich all sein Müb zum guten Schlufs gebracht.
O Weyland nehm ihn auf zu deinem Simels-Thor
den nie ein Aug gesebn, noch s'hör ein menschlich Chr.
Wann dann die groß Posaunen
wird rufen zum Gericht,
Mit aller Welt Erstaunen
alsdann verdam ibn nicht.

Dich aber frohner Wanders-
Mann
Ruff ich um ein Gebettlein an.
Berichtigungen:

Seite 16, Zeile 1 v. u., statt: verheirachte Heyer in Preßburg, lies: verwittwete Heyer in Wien

,, 124, ,, 11 v. o., st.: dreist. Chor (Alt sc.), l.: vierst. Chor (Sopran, Alt sc.)

,, 126, ,, 6 v. u., st.: damaligen, l.: bermaligen

,, 187, ,, 1 v. o., st.: Vorbereitung der Compositionen, l.: Verbreitung von Haydn's Compositionen

,, 193, ,, 2 v. o., st.: (1759) lebte, l.: (1759) wirkte

,, 230, ,, 3 v. o., st.: Opuszahlen VI u. VII, l.: Opuszahlen IV u. VII

,, 295, ,, 5 v. o., st.: C, l.: C
Anhang.

Kaspar Hadyn

ein Burgdichter, gebürtig vom Dorfe „Santen auf der Halb“ bei Saalburg, vermählt mit der Bürgerdöhneth Elisabeth Schaller im Febr. 1667, gest. als Bürger zu Saalburg vor April 1668.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Geburtsdatum und Ort</th>
<th>Sterbedatum und Ort</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Kaspar</td>
<td>27. Juni 1640 Saalburg</td>
<td>1. Mai 1695 Saalburg</td>
</tr>
<tr>
<td>Gregor</td>
<td>24. Juni 1661 Saalburg</td>
<td>1. Mai 1716 Saalburg</td>
</tr>
<tr>
<td>Antónia</td>
<td>25. Mai 1672 Saalburg</td>
<td>3. Mai 1740 Saalburg</td>
</tr>
</tbody>
</table>

| Anna Maria Franziska | geb. 1682 in Saalburg | gest. 1701 in Saalburg |
| Anna Josephine | geb. 1701 in Saalburg | gest. 1760 in Saalburg |
| Anna Mathilde | geb. 1703 in Saalburg | gest. 1764 in Saalburg |
| Anna Catharina | geb. 1705 in Saalburg | gest. 1766 in Saalburg |
| Anna Maria | geb. 1707 in Saalburg | gest. 1773 in Saalburg |

| Johann Kaspar und Anna Philipp von Auß | geb. 1709 in Saalburg | gest. 1782 in Saalburg |
| Johanna Catharina (Bollinger) | geb. 1711 in Saalburg | gest. 1777 in Saalburg |
| Catharina (Schaller) | geb. 1713 in Saalburg | gest. 1780 in Saalburg |

| Anna Maria | geb. 1715 in Saalburg | gest. 1773 in Saalburg |
| Anna Magdalena | geb. 1716 in Saalburg | gest. 1770 in Saalburg |
| Anna Maria | geb. 1719 in Saalburg | gest. 1776 in Saalburg |

A. Von den 10 Söhnen der Anna Maria publizistisch bekannt sind 4, namens: Franz politischer Journalist, Johann Kaspar, Matthias Schramm und Caspar. Ihnen war eine Berufsausschließlichkeit entgegenstehend, dass sie durch den Hof totenwache ein anderes Schicksal hatten.


Joseph Haydn.

Zweiter Band

Joseph Haydn

von

C. F. Pohl.

Zweiter Band


Mit einem Portrait.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1882.
Das Recht der Uebersetzung behält sich der Verfasser vor.
Inhalt.


Chronik. Wien in den Jahren 1767 bis 1790 incl. 

VI. Inhalt.


Inhalt.

VII


Beilagen.


Verichtigungen und Zusätze S. 383.

Esterházi.

I.

1 Der seit unendlichen Zeiten launenhafte See trocknete zu Zeiten derart aus, daß der Boden mit Feldfrüchten bebaut und Jagden abgehalten werden konnten (zuletzt 1874); dann wiederum schmolz er an, tief genug, um bei Festlichkeiten zu Gesprächstagen zu dienen (1797).

Esterházy, das wir nun eingehender kennen lernen, war in der That eine wunderbare Schöpfung des Fürsten. „Vielleicht ist außer Versailles in ganz Frankreich kein Ort, der sich in Rücksicht auf Pracht mit diesem vergleichen ließe“, schrieb ein oft genannter Reisender, und in ähnlicher Weise äußerte sich der französische Botschafter Prinz Rohan: „in Esterházy habe er Versailles wiedergefunden“.

Denken wir uns in die, beiläufig den Höhepunkt der Herrschaft von Esterházy bildende Zeit zurück und betrachten wir nun den Fürstenstil mit dem Auge des damaligen Beischauers.

2 Halbband I. S. 241. — Fortan gilt für die Bezeichnung „Halbband“ durchgehends die Abkürzung Band, oder Bd.
3 Vergl. Band I. S. 249.
5 Kisbed, Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. 2. Auflage 1784, I. 354.


Hier endet der Ziergarten und beginnt nun der umfangreiche Lustwald voll herrlichen Baumschlags und üppiger Wiesen. Prachtvoll ausgestattete Phantasie-Gebäude zieren die freien Plätze: der Sonnen-, der Dianentempel, die Eremitage, das chinesische Lusthaus (Bagatelle) und nahe dem Ausgang zum Thiergarten der Fortuna- und Venustempel. So umfangreich ist dieses Labyrinth von Gängen, daß bei Festlichkeiten Fächer an die Gäste vertheilt wurden, auf denen sich die Orientierung der Grundriß der Anlagen aufgezeichnet war. — Der von Bäumen wimmelnde Thier- sowie der Fasanengarten bildet eine Fortsetzung des Lustwalbes, in südlicher Richtung bis in die Nähe des Ortes Szerda- hely sich hinziehend. Weiter hinab liegt St. Miklo (Fertősz-Miklos) und noch weiter südlich das reizende fürstliche Jagdschloß Monbijou, an einen namentlich mit Damhirschen bevölkerten Erlenwald gelehnt.

Hatte des Fürsten Machtgebiet joweit ein bis dahin verwahrlosten Terrain in einen Prachtig umgeschaffen, bildete die Nachbarschaft nach Osten hin noch immer einen un so schreienderen
Esterházy, Opern- und Schauspielhaus.

Contrast. Ein im Umfang von sechszehn Quadratmeilen schwimmer mit Rohr bewachtener Morast, jener schon erwähnte Han-

ság, hinderte noch immer jeden Verkehr und vergiftete die Luft. Auch hier griff der Fürst durch und erwies sich als Wohltäter des Landes. Durch seinen Ingenieur Anton von Traut ließ er von Esterházy aus bis zu dem Orte Pambaggen (Pomogy) in der Richtung nach Pressburg einen 4300 Klaster langen Damu

legen und zu beiden Seiten mit Beiden- und Erlenbäumen be-
pflanzen. Derselbe wurde am 17. Herbstmonat 1780 durch den Fürsten selbst und seinem Gesolge zum erstenmale zu Wagen be-
fahren und dieser Tag durch die danfersühlten Bewohner jener Gegend in feftlicher Weise gefeiert.7 Damit nicht zufrieden, ließ der Fürst zwei Jahre später mit enormen Kosten von obigem Orte aus drei Kanäle zur allmäßlichen Auffüllung des Wassers graben, deren größter, 15000 Klaster lang, in die Nabeis führte, so daß man auf dieser Strecke mit kleinen Platten bis Raab gelangen konnte und Wiesen und Viehweiden entstanden, wo sonst kein menchlicher Fuß sich hinwagte. Durch diese weitgreifenden Maß-

regeln wurde aber auch der bis dahin geradezu gesundheitsschäd-

liche Aufenthalt im Bereich des Schlosses wesentlich verbessert.

Hiermit das ungewöhnlich landschaftliche Bild abschließend, das uns nun zur musikalischen Darstellung eines in dieser Art wohl nie mehr wiederkehrenden fürtlichen Hoßlebens als Hinter-

grund dienen wird, kehren wir zunächst zum Opern- und Schau-

spielhaus zurück, das nach den gleichzeitigen Berichten schon von außen einen gewinnenden Eindruck machte. Die Façade war mit römischen Wandpfeilern und einem aus jüdischen Säulen ruhenden Balcon, der Giebel mit Bajen und Blumengehängen und einer Gruppe musizirender Engel geziert. Das Innere war mit fein-

stem Geschmack ausgestattet. Über dem Eingang zum Parterre, das bei 400 Zuschauer faßte, ruhte auf rothen, starf vergoldeten römischen Marmorhinsäulen die fürtliche Loge. Zu beiden Seiten reihen sich Gallerien an und Logen für vornehme Gäste, eine jede im Fond mit kostbar eingerichteten Cabinetten versehen. Die Bühne hatte ansehnliche Breite und Tiefe; Dekorationen und Costumes waren vorzüglich. Täglich fanden hier, so lange der

7 Wiener Diarium 1780, Nr. 78 u. 103; ferner Wiener Zeitung 1782, Nr. 94.
Fürst in Esterházy weiste, Vorstellungen statt; zweimal in der Woche (Donnerstag und Sonntag) war Oper, die übrigen Tage Schau- oder Lustspiel; der Anfang war um sechs Uhr; Zutritt hatten alle fürstlichen Beamten und Diener, wie auch die zufällig anwesenden Fremden. Die Sänger, meist Italiener, benützten die kurze Pause im Winter zu einer Reise in die Heimath, um ihre durch den Aufenthalt in Esterházy geschädigten Stimmen zu kräftigen. Durchschnittlich bestand das Personal aus circa 5—6 Sängern und eben so vielen Sängerinnen. Als Dekorationsmaler war Pietro Travaglia, ein Schüler der berühmten Brüder Galliari vom Hoftheater in Wien, angestellt; als Balletmeister fungirte einige Zeit Ludovico Rossi; in den 80er Jahren ist der italienische Theaterdichter Nunciato Porta als Director der Oper genannt; der fürstliche Bibliothekar P. G. Bad er führte die Oberleitung über Garderobe, über die Trabanten und Zimmerleute; auch lieferte er zu einigen italienischen Opern-Textbüchern die deutsche Übersetzung, die dann in Wien, Prag, Burg oder Ödenburg gedruckt wurden und auch die Namen der auftretenden Personen enthielten. Ein Theil derselben hat sich erhalten und wir errechnen aus ihnen, daß beim Repertoire meistens die Wiener Oper bestimmend war, soweit eben die Kräfte in Esterházy ausreichten. Dem Geschmack des Fürsten entsprechend herrschte die heitere Oper (dramma giocoso) vor; neben ihr erscheint auch die herifisch-fonische (eroi-comico), aber nur selten die ernste oder tragische Oper (dramma per musica, dramma tragico). Von Haydn abgesehen finden wir, soweit die Textbücher vorliegen, folgende Componisten mit ihren Opern vertreten — Sacchini: L'isola d'amore; L'amore soldato; Piccini: La buona figliuola; Il finto pazzo; L'astratto; Anfossi: Il geloso in cimento; Metilde ritrovata; La forza delle donne; Isabella e Rodrigo; Il matrimonio per inganno; Le gelosie fortunate; Dittersdorf: Lo sposo burlato; Il barone di rocca; Arcifanfano; Gaß mann: L'amore artigiano;
Païfiello: La frascatana; Le due contesse; L’amor contrastato; Gazzaniga: Lo locanda; L’isola d’Alicina; La Vendemmia; Sarti: Le gelose villane; Giulio Sabino; Idalide; Salieri: La scuola de’Gelosi; Traetta: Il cavaliere nell’isola incantata; l’Assedio di Gibilterra; Isfignia in Tauride; Cimarosa: L’amor costante; Chi dell’altri si veste; I due baroni; Giulio Bruto; Il marito disperato; L’improsario in angustie; Righini: L’incontro inaspettato; Bianchi: II disertore; Bertoni: Orfeo ed Euridice.


10 Die indinische Witwe (1771); Die zwei Königinnen (1772); Schach Hussein (1773); Der reblige Bauer und grobmütige Jude (1774).

11 1776 gab die Moll’sche Truppe aus Pragburg im Theater nächst dem Kärnthnerthor „Dido“, Schauspiel „eines bissigen Dichters“. 


13 Seine Biographie bringt der Gotthauer Theater-Kalender 1794, S. 113 f.; er selbst schrieb über seine Reisen im Jahr 1788, S. 204.
14 Scheibe wird als der erste genannt, der 1738 für die Neuberin (Caroline Weissenborn) Symphonien zu Schauspielen schrieb, die mit dem Inhalt

Der fast gänzliche Mangel an lohnenden Ausflügen, die Entbehrung jeder Unterhaltung fettete die Leute enger zusammen; der ganze Musikerstand bildete joxzagen eine einzige große Familie, die in gegenseitiger Erheiterung einen Erjäh fuchte für den Mangel freierer Bewegung. Obwohl der Fürst streng auf Ordnung hielt, mag das Leben mitunter doch wohl locker gewesen sein und man erzählt sich hierüber manche nicht wiederzugebende Anekdoten, die glaubwürdig erscheint, wenn man bedenkt, daß das ganze Personal, Musiker und Sänger, in einem einzigen Hause desselben übereinstimmten. Sertel und Agricola folgten dem Beispiele. (Leisung's Ansicht über dieses Verfahren, siehe dessen Hamburg. Dramaturgie, 26—28. Stück.)

15 Vergl. Bd. I. S. 32.
16 Siehe Band I. S. 253.

Ein anschauliches Bild einer in Esterházy durchlebten Saison bietet uns das vielleicht einzige noch erhaltene in der Beilage I mitgeteilte Verzeichnis der im Jahre 1778 aufgeführten Opern, Schauspiele, Marionettenpiele und Conzerte. Wir ersehen auch daraus, daß der Aufenthalt in Esterházy sich in einer Weise ausdehnte, die im Hinblick auf die dortigen klimatischen Verhältnisse der gesamten Künstlerwelt manchen Stoßzeiter getroffen haben mag.

Fassen wir nun Musikkapelle und Oper in engerem Rahmen zusammen. Das Verzeichnis der Mitglieder ist in der Reihenfolge ihres Eintrittes in die fürstlichen Dienste in der Beilage II zusammengestellt. Die jährlichen Ausgaben für den Gesamtkörper betrugen bis in die 70er Jahre jammt Wert der Naturalien-Zugaben gegen 10,000 Gulden rhen. und erhöhten sich im nächsten Jahrzehnt um einige Tausend. Zu Ende 1775 wurden alle Resolutionen und Contracte cassirt und am 1. Januar 1776 erneuert, wobei auch in einzelnen Fällen die Gehalte erhöht wurden. Wenn wir vorerst das Orchester betrachten, so finden wir, daß diese Gehalte durchschnittlich jenen im Wiener

Hof-Operntheater selbst noch in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts gleichkamen und sie mitunter selbst überstiegen. Es bezogen beispielsweise in Esterházy ein Violinist 250—480 Gulden hiein.\(^{18}\) (gegen 250—300 in Wien); ein Cellist 430 Gulden (gegen 250—300); ein Contrabassist 400 Gulden (gegen 300); ein Fagottist 300—400 Gulden (gegen 250—350); ein Waldbhornist 300—500 Gulden (gegen 250—350), wobei, wohlgemerkt, in Esterházy noch freies Quartier, Naturalien (6—9 Eimer Wein, 20—30 Pfund Kerzen, 3—6 Stück Brennholz „gut authentisches“) und alle 2 Jahre eine Sommer- oder Winter-Uniform hinzukamen.

Das Orchester zählte durchaus tüchtige Kräfte, und wenn auch nicht Alle Virtuosen waren, was dem Ganzen eher schadet als nützt,\(^{19}\) so erlangten sie doch schon durch das tägliche Zusammen-spielen eine Routine, daß man sich die Auseinandersetzung wohl nicht anders als vorzüglich denken kann. Viele waren in doppelter Eigenschaft thätig: bei der Geige oder dem Contrabass halfen die Bläser oder auch einige der untergeordneten Sänger aus und bei den Bläsern wurde nach Bedarf die Feldharmonie zugezogen. Für die Pause fand sich jederzeit eine Ausflüße und ist daher nach dem Tode des wunderlichen Adamus Sturm (I. 214) kein Pauker mehr namentlich gemacht. Manche Mitglieder findet man später in Wien im Opernorchesters und in der Hofkapelle, oder als Virtuosen concertirend, und wiederum wurden andere von dort vertrieben. Die schon erwähnte bescheidene Beziehung (16—22 Mitglieder) hat man sich stets vor Augen zu halten bei der Bera- tung der meisten früheren Symphonien Haydus, auf welche die Tonstärke unseres heutigen Orchesters (häufig allein schon 40 Violinen und 10 Bässe!) erdrückend wirken muß. Als die bedeutendsten Musiker, die bis zum Jahre 1790 erscheinen, sind zu nennen: Tomaseini, Rosetti, Fuchs, Mestrino, Mrow (Violine); Weigl, Küßel, Marteau, Kraft, Bertola (Cello); Schieringer (Contrabass); Hirsch (Flöte); beide Griesbacher (Marinette); Colombazzo, Pohjwa, Czerwenka (Oboe); Peczival (Fagott); Steinmüller, Franz, Oliva, Pauer, Eckhardt, Lendway (Waldbhorn).

\(^{18}\) Concertmeister Tomaseini hatte in steigender Gage 800 Gulden.

\(^{19}\) „Eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben“, nennt Schubart ein solches Orchester. (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.)
Zur speciellen Kammermusik des Fürsten gehörten Lidl und Franz (Baratton) und Joh. Bapt. Kraumphölz (Harfe). Am längsten (bis zur Abschaffung der Kapelle im J. 1790) dienten außer dem uns schon bekannten Tomasi, der bis zu seinem Tode (1808) in der Kapelle verblieb, der Contrabassist Schieringer (seit 1767), die Walddorffisten Oliva und Pauer (seit 1769), Flötist Hirch (seit 1776) und Cellist Kraft (seit 1778).


Faßt man dieses Personal, das sich aus den verschiedensten

Ländern fortwährend erneuerte, in seiner Gesamtheit auf, so wird man zugeben müssen, daß eine ähnliche Privat-Kapelle vorher kaum irgendeine existierte; überboten wurde sie allerdings noch vom zweiten Nachfolger des Fürsten in ihrer Zusammenstellung in den Jahren 1800—13. Man darf aber auch annehmen, daß die Gegenwart so mancher hervorragender Mitglieder nicht ohne veredelnden Einfluß auf den Gemeingefüge dieser, durch Dienstpflicht und örtliche Verhältnisse so eng verbundenen Künstlerschar blei-

Zum Schlusse mögen hier noch einige Daten über solche Mitglieder folgen, die dazu Anlaß bieten und über deren Auf-
enthalt in Esterház bisher wenig oder nichts bekannt wurde. Vom Orchesterpersonal sind es die Mitglieder Tomasini, Me-
strino, Moskov, Fuchs, Marteau und Lidy.21 Rosetti (dessen Namen man nicht ohne einiges Besprechen hier finden wird), Kraft und Krampholz sind unter die Zahl der Schüler Haydn's zu Ende des Jahres 1779 aufgenommen.

Über Luigi Tomasini's Talent und Stellung wurde schon früher (S. 1. S. 261) gesprochen. Weitere Nachforschungen er-
gaben seitdem, daß er 1741 zu Pescaro in Italien geboren und 1757 vom Fürsten Paul Anton von Italien aus als Kammer-
diener nach Eisenstadt mitgenommen wurde. Dieser Umstand macht es nun erklärlich, warum über ihn nirgends ein Anstellungsdecret als Mitglied der Kapelle aufzufinden war. Es bleibt unerklä-
lich, daß der Fürst, der doch dessen Talent gekannt haben mußte und ihm vielleicht aus eben diesem Grunde in seine Dienste auf-
nahm, nicht schon früher ihn der Kapelle einverleibte. Freilich: diese erhielt erst durch Haydn's Anstellung ihren ersten kräftigen Anstoß und der neue Kapellmeister mochte nicht wenig erfreut ge-
wenen sein, im Schloß selbst ein so erwünschtes Talent zu entdecken.

21 Band I wurden schon erwähnt: Weigl (S. 264), Steinmüller
(S. 266), Franz (S. 267).

Franz Wraaw (Wraf), ein vorzüglicher Violinist aus Böhmen, war in den Jahren 1784—86 in der Kapelle und hatte gleichen Gehalt mit Mestrino; er war vordem in der Kapelle des Grafen Kolowrat in Prag, ging von Esterházy aus zum Fürsten Bättyan und starb (nach Dubacz und Riegler, die allein seiner erwähnen 22) 1792 in Diensten des Fürsten Grassalkoviches.

Peter Fuchs (Fur), ebenfalls ein vortrefflicher Violinspieler aus Böhmen und auch vorzüglicher Lehrer, wurde (nach den Akten der Tonkünstler-Societät) am 22. Jan. 1753 geboren. Er bildete sich in Prag aus, war 1781 und 82 in Esterházy und trat 1787 in die kaiserliche Hofkapelle zu Wien, wo er bis zu seinem Tode (15. Juli 1831) verblieb. 23


23 Das hier und da mit 1804 angegebene Todesjahr ist dahin zu be-richtigen.

Lidl's Vortrag bezauberte durch „hüße Anmuth, mit deutscher Kraft verbunden, durch überraschende Bindungen mit der harmonievollsten Melodie“. Er vervollkommnete sein Instrument in der Art, daß er die unteren Saiten, welche die Begleitung ausmachen, bis auf 27, worunter auch die halben Töne begriffen sind, vermehrte.

Vom Gesangpersonale seien nur die Sängerinnen Tauber, Ripamonti, Baldessturla und Bologna hervorgehoben.


26 In Bd. I wurden erwähnt: Die Chepaare Weigl (S. 264), Frischberth (S. 270) und Dichtler (S. 271).
27 Müller's Abschied von der Bühne, S. 259.


Bergegenwärtigen wir uns nun Haydn selbst inmitten seiner Umgebung; sehen wir was seine Amtstätigkeit erheischte, wie er die wenigen freien Stunden für sich verwertete und wie er sich den Licht- und Schattenseiten seiner Lage gegenüber verhielt. Die Gleichförmigkeit des Lebens im Allgemeinen unterbrachen häufige Besuche aus den höheren und höchsten Ständen, die zu Unterhaltungen im eigenen Kreise, oder auch zu glänzenden Festen Veranlassung gaben. Hier sowie an den Gedenktagen in der fürstlichen Familie spielte die Musik stets eine Hauptrolle, wobei Haydn Alles anzuordnen und vorzusorgen hatte. Auch außerdem galt es, Proben mit der Oper und mit dem Orchester abzuhalten, den Sängern und Sängerinnen ihre Rollen einzustudieren, auszutretende Künstler durch neue zu ersetzen, Streitigkeiten zu schlichten, Überhebungen entgegen zu treten, dem Bedürftigen ein Fürspracher beim Fürsten zu sein, ja selbst um den Souffleur sich
zu kümmern. 

Bei so vielseitigen, aufräumenden Anforderungen mag man wohl staunen, wie Haydn im Stande war, auch noch so zahlreiche Werke zu schreiben und dazu die nötige Frische und Freundigkeit zu bewahren.

Mit seinem Orchester war Haydn ein Herz und eine Seele; er nannte die Mitglieder seine Kinder und sie ihn Papa. Es ist ein kleiner aber bezeichnender Zug von liebenswürdiger Collegialität, wenn Haydn im Adagio einer Symphonie in der Flötenstimme seinem Untergebenen (Hirsch) mit eigener Hand zur Orientierung mit den Worten nachhilft: „Freund! Suche das Erste Allegro.“ (Dies ist nämlich angehängt an das Finale und von Haydn selbst geschrieben.) Bei den Proben nahm er es sehr genau; ließ einzelne Stellen so lange wiederholen, bis die Ausführung seinem Wunsche entsprach, ohne aber dabei je heftig oder ungeduldig zu werden; lautes Rufen kam nie vor. Er dirigierte vom ersten Violinpult aus und griff gelegentlich auch selbst mit ein. In England gab er nach damaliger Sitte vom Clavier aus den Takt, welche Art er dann beibehielt. Bei humoristischen Stellen, auf die er beim Componiren besonders Gewicht gelegt hatte, schmunzelte er im Voraus und beobachtete den Eindruck, den sie hervorriefen. Aber auch sonst gab sich in seinen Wiesen, wie seine Seele beim Schaffen bewegt war. Dies zeigte sich in erhöhtem Grade bei Werken, die er mit seinem Herzblut geschrieben hatte, wie z. B. später bei der „Schöpfung“. „Mir war seine Mimik höchst interessant (schreibt ein Correspondent bei Gelegenheit der zweiten öffentlichen Aufführung); er hauchte dadurch dem Personal der Tonkünstler den Geist ein, in welchem sein Werk componirt war und ausgeführt werden musste. Man las in allen seinen, nichts weniger als übertriebenen Bewegungen sehr deutlich, was er bei jeder Stelle gedacht und empfunden haben mochte.“ Den Sängern und Instrumentalisten gestattete er nicht, ihre Partien mit Verzierungen auszuschmücken, und wenn es hin und wieder versucht wurde, sagte er: „Ich kann das schon

1 „Was Musik und Acteurs, sowie das Souffliren betrifft, wird der Kapellmeister Haiden sorgen und Ordnung zu halten wissen.“ (Verordnung aus den 70er Jahren.) Die Fama bildet ihm auch das Clavierstimmen auf, was jedoch der Baßsiff Specht eigens honorirt wurde, sowie er auch die Künstlerinnen im Schlosse und im Mon-Bijou in Stand zu halten hatte.
auch und wenn ich es gewollt hätte, würde ich es so geschrieben haben."


2 Bd. I. S. 140.


4 Die Familie bewahrte noch die autografte Partitur von 6 Streichquartetten, comp. 1771, nunmehr dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gegeben.


„Vor 3 Tagen (schreibt er 1790 an seine verehrte Freundin v. Genzinger) mußte ich diese Sonate bei unserer Mademoiselle Nanette in Gegenwart meines gnädigsten Fürsten abspielen. Nach Anzeige Priester’s (Mitglied der Kapelle) spielte Haydn nach seiner Rückkehr von London nie mehr Solo, weder aus der Violine noch aus dem Clavier; doch blieb letzteres für Augenblicke der Dolmetsch seiner seligsten Entfindungen noch kurz vor seinem Tode.

Trotz seiner angestrengten Amtshärflichkeit fand Haydn noch Zeit zum Unterricht; seine Schüler in Composition sind schon genannt. Außer diesen nöthigte ihm seine Stellung, auch vornehme, dem Fürsten verwandelte Häuser zu übernehmen. Wir ersehen dies aus einer von ihm ausnehmend schön geschriebenen Briefschrift an den Fürsten (dat. 1776), in der er ihm zu wissen macht, daß ihm vom Grafen Erdbödy „wegen Zufriedenheit seines Scholarenz“ zwei Pferde und ein Wagen geschenkt worden seien. Da er aber außer Stande sei, die Pferde zu erhalten, so bitte er den Fürsten, ihm „nach höchster Willkür Hu und Haber zu resolviren“. Die benötigte Fourage wurde ihm denn auch in Gnadens zugestanden und bis zu des Fürsten Tod jährlich seinem Gehalte zugeschlagen. Daz Haydn das Geschenk auch praktisch ausnutzte, zeigt uns ein Brief, dat. 1786, an seine eben genannte „allerliebste Nanette“ (Peyer, Kammermädchen des Grafen Appony), worin er ihr seinen Beicht in Pragburg ankündigt. Haydn nahm den Weg längs der östlichen Seite des Neufiedler Sees, jener einst trostlosen Gegend, die vor Errichtung des erwähnten Dammes bis Pomaggen geradezu unpasßbar war. Haydn schreibt, er werde mit seinen „eigenen Pferden“ von Esler-


7 Mitgetheilt von Consistorialratl Fabian, der früher in Szepak und vor seinem Tode (1871) in Sütort als Dekant fungirte.
8 Vielleicht war es hier, wo Haydn (nach Dies' Überlieferung), von Eisenstadt kommend, in einer Straffe nächst dem Stadthor vor einem Gebäude Halt machte, aus dem ihm eine seiner Symphonien, vom Orchester ausgeführt, entgegenkam. Vom Diener in seinem verflaubten, abgetragenen Reisegewand nicht erkannt, gelang es ihm doch durch ein Trinkgeld die Erlaubniß zu er- wirken, an der Thüre des Saales zu sorgen. Dem Diener wurde endlich der Freunde unbequem und er wollte ihn eben abfertigen, als die Thüre sich öffnete und einer der Herausstretenden Haydn erkannte und ihn in den Saal führte, wo er jubelnd begrüßt wurde.

können, derohalben werden auch Sie mich hierzulande excursiren."

Die Besuche des Fürsten beschränkten sich zuletzt fast nur noch auf die übliche Vorstellung bei Hofe am Jahreswechsel, wo der Fürst als Capitain der ungarischen Garde im Schmuck seiner reich mit Juwelen besetzten Uniform erschien und der Garde einige Tage später in ihrem Palais (Fürst Trautson'sche Palast vor dem Burgthor) ein glänzendes Fett gab.


Gegenüber der bekannten späteren Lebensweise Haydn's, zur Zeit da er nach Wien übersiedelt war, sind wir in Escherez nur auf weniges beschränkt. Von jener Regelmaßigkeit in der Lagesordnung, die er im Alter beobachtete, konnte in Escherez nicht die Rede sein; wohl aber hielt er seine frühere Gewohnheit bei, zeitig aufzustehen und die Frühstunden dem Componiren zu wid-

men. Er lebte sehr mäßig, bewegte sich gern im Freien und unterhielt sich zuweilen unter Freunden mit Regelschieben. Griesinger erwähnt uns auch (S. 29), daß Jagd und Fischfang in Ungarn seine Lieblingserschöpfungen gewesen seien. So konnte er es nie vergessen, daß er einst mit einem Schuß drei Haselhühner erlegt habe, welche auf die Tafel der Kaiserin kamen. Weniger glücklich war er ein anderesmal mit einem Hasen, dem er nur die Ruthe abschöpf; aber er tödte zugleich einen Zajan, den sein Unglück in die Nähe führte, während Haydns Hund, den Hafen verfolgte, sich in einer Schlange erwürgte. Keinen hatte er seit seinem Falle vom Pferde auf den Gütern des Grafen Morzin länger aufgegeben.10


Haydn in Esterházy; beim Componiren.

27

seiner Frau. Auch wurde er von ihnen, wie nicht minder von den Musikern und Sängern bei Tausen und Hochzeiten als Pathé oder Beistand selten umgangen; sah ihn doch die kleine Dorf-

kirche von Sütöf ot genug als opferwilligen Zeugen. Trieb

ihn der Verdruss außer Haus, so fand er reichen Ertrag in der

Anhänglichkeit einer von ihm leidenschaftlich geliebten Freundin,

einer Sängerin, der wir später begegnen werden.

Ver suchen wir Haydn bei der Arbeit zu belauschen. Wie

hreun-gläubig er sein Tagebuch begann, erfahren wir aus seinen

eigenen Wunden. Als ihn der durch seine völksfürthümlichen Lieder

bekannte Componist Schulz im J. 1770 in Esterházy besuchte,

zeigte ihm Haydn zahlreiche fertige und noch unbekannte Arbeiten.

Schulz erstaunte über deren Originalität wie auch über Ha ndn's

Fleiβ. Die Frage aber, wie er es anfange, so viele an Eigen-

heit so reiche Sachen zu componiren, nahm der echt altdeutsche

Künstler in einem ganz andern Sinne als sie gemeint war und

erwiderte mit rührender Naivität: „Ja sehen Sie, ich stehe früh

auf, und sobald ich mich angekleidet habe, fällt ich auf meine

Knien und bete zu Gott und zur heiligen Jungfrau, daß es mir

heute wieder gelingen möchte. Habe ich dann etwas geschrieben,

so gehe ich mich ans Clavier und suche an zu suchen. Find

eich's bald, dann geht es auch ohne viele Mühe leicht weiter.

Will es aber nicht vorwärts, dann sehe ich, daß ich die Gnade

durch irgendeinen Schritt verwirkt habe und dann bete ich

wieder so lange um Gnade bis ich fülle, daß mir verziehen ist.‘‘

So erzählt auch Griesinger, daß sich Haydn völlig angekleidet des

Morgens ans Clavier setzte und so lange phantasirte, bis er sei-

nen Zweck entsprechende Ideen fand, die er sofort zu Papier

brachte.12 Die Nachmittagsstunden verwendete er dazu, die ent-


Abraham Peter Schulz reiste damals als Begleiter der polnischen Fürstin Sa-

pieha Wehodow van Smolenst, die er im Clavier unterrichtete. Reichard

erzählte auch, daß keiner der Künstler, die Schulz auf seiner Reise kennen lernte,

so mächtig auf ihn gewirkt habe wie Haydn, dessen übergroße Verfehleidenheit ihn

anfangs in nicht geringe Verlegenheit setzte.

12 Nach Gisler’s Ansage gegen Griesinger und Dies pflegte Haydn sein

Phantasien meistens im Baß abzuschreiben. „Er arbeitete dann im Groben“, wie der treue Dicker sich ausdrückte, und jetzt erst gestattete er den harrenden

Freunden den Zutritt zu Haydn’s Zimmer. Wie Gisler seine unbegrenzte Ver-

ehrung zu seinem Herrn zu bezeugen pflegte, sahen wir früher (Bd. I. S. 265).
worfenen Skizzen im Geiste so lange zu überdenken, bis Form und Entwicklung klar vor ihm standen; dann erst schrieb er die Arbeit sogleich rein und deutlich nieder, daher eine jede wie aus einem Guß fertig in sich abgeschlossen erscheint und sich nur selten Correcturen vorfindet. „Das rührt daher, weil ich nicht eher schrieb, als bis ich meiner Sache gewiß war.“ Dieser Vorgang berücksichtigt zugleich die gewöhnliche Annahme, Haydn habe seine Werke „am Clavier componirt“. Das Clavier diente ihm vielmehr nur dazu, seine Ideen zu entsfesseln, nicht aber zur Ausarbeitung — ein unfünstlerisches Verfahren, daß nur zu Stückwerk führt. „Hatte ich eine Idee erfaßt, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß anzupassen und zu souteiren. So suchte ich mir zu helfen und das ist es, was so vielen unserer neuen Componisten fehlt, sie reihen ein Stückchen an das andere, brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitten, wenn man es angehört hat.“ — Bei seiner Art, am Clavier sein Gemüth, je nachdem er ernst oder leiser geregt war, anzuregen, war übrigens auch die Güte des Instrumentes von Einfluß, so daß es vorkam, daß er, wie schon früher erwähnt (Bd. 1. S. 354), um besonders gut zu componiren, sich sogar ein neues Fortepiano kaufte. Sein Lieblings-Claviernachter war Benzel Schanz, und wie sehr er sich gewöhnt hatte, seine Compositionen dem Charakter von dessen Instrumenten anzupassen, zeigen seine entschuldigenden Worte bei Überwindung eines Werkes an seine Verehrerin, Frau v. Genzinger. „Ich weiß, daß ich diese Sonate hatte auf die Art Ihres Claveirs einrichten sollen, allein es war mir nicht möglich, weil ich es ganz aus aller Gewohnheit habe.“

Nach Obigen müssen wir jedoch nicht annehmen, daß Haydn ausschließlich das Clavier als Aushilfe zum Componiren diente. Im Geiste sammelte er vielmehr oft lange Zeit Ideen zu einer Arbeit, die nur des rechten Zeitpunktes ihrer Verwirklichung harrten. Als eine Symphonie, die Haydn seiner genannten Verehrerin zu ihrem Namenstage versprochen hatte, wegen überhäuseter Arbeit für diesen Tag nicht zu Stande kam, versichert er: „Diese arme versprochene Sinfonie schwebt seit Ihrer anordnung stets in meiner Fantasie, nur einige (leider) bisher notbringen-gende Zufälle haben diese Sinfonie noch nicht zur Welt kommen

Man würde irren, wenn man aus der großen Anzahl Compositionen, die Haydn schrieb, schließen wollte, daß ihm die Arbeit leicht von statten ging. Dies war keineswegs der Fall. Wie schon bemerkt (Bd. I. S. 365), jagte Haydn selbst, daß er „nie ein Geschwindgeschreiber war und immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß componirt habe“. Der Reichthum an immer neuen Ideen, der aus seiner Feder floß, hat von jeher Stammen erregt; nur höchst selten wird man auf Wiederholungen stoßen. Auf Melodie und namentlich auf vollkommenartige Themen richtete er sein Hauptaugenmerk. „Es ist die Melodie welche der Musik ihren Reiz gibt (sagte er zu Kelly 15) und sie zu erzeugen ist

14 Mozart, zweite Auflage (auf die auch weiterhin hingewiesen wird), Bd. I. S. 686.
höchst schwierig; das Mechanische in der Musik läßt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius und eine solche bedarf keiner weiteren Ausbildung, um zu gesellen; willst du wissen ob sie wirklich schön ist, singe sie ohne Begleitung." 16


Einen wahren Widerwillen hatte Haydn gegen alles Ästheti- fieren, und wer ihn von seiner Kunst nur reden hörte, hätte in ihm den großen Künstler kaum geahnt. Auch auf die Modenjen- ten war er nicht gut zu sprechen. Als er davon hörte, daß ihm in einer seiner Compositions eine falsche Quinte zur Last gelegt wurde, verlegte er ruhig: „Die Herren denken sich wohl bei solchen Entbedungen sehr weiße; ach! wenn ich mich auf's Kritifiren verlegen wollte, wie vieles fände ich da zu tadeln.“ Gegen Neu- konsum äußerte er sich in seiner launigen Weise noch schärfer gegen ihre „sptigigen und witzigen Federn“. Wie er auf die Berliner Kritik zu sprechen war, haben wir aus seiner eigenen Lebens-

16 Zu ähnlicher Weise äußerte sich auch Mozart gegen Kelly über Melodie. (Reminisc. vol. I. p. 228.)


Bei aller sonstigen Bescheidenheit war Haydn doch von gerechtem Selbstbewußtsein erfüllt. Er erkannte vollkommen, wie sehr er der Tonkunst förderlich war und wohl konnte er sich hierüber im Alter Griesingers gegenüber äußern: „Ich weiss es, daß mir Gott einen Anteil verliehen hat und erkenne es mit Dank; ich glaube auch meine Schuldigkeit gethan und der Welt durch
meine Arbeiten genügt zu haben; mögen nun Andere dasselbe thun."

Aber für ihn gab es keinen Stillstand im Vorwärtsstreben seiner Kunst. Wie wäre es sonst möglich gewesen, daß er, bereits ein hoher Sechziger, in dem erwähnten Brief an Breitkopf schreiben konnte, es komme ihm vor, als ob mit der Abnahme seiner Geisteskräfte seine Luft und der Drang zum Arbeiten zunähme. "O Gott! (fährt er fort) wie viel ist noch zu thun in dieser herrlichen Kunst, auch schon von einem Manne, wie ich gewesen!" In ähnlichem Sinne hörte ihn später noch Griessinger sagen: Sein Fach sei grenzenlos; das, was in der Musik noch geschehen könne, sei weit größer als das, was schon darinnen geschehen sei. Ihm schwebten öftere Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Aufführung zu schreiten. — Auch gegen Kalkbrenner äußerte er als alter Mann, wie traurig es sei, daß der Mensch sterben müsse, ohne erreichen zu können was er erstrebe: "In meinem Alter habe ich erst gelernt, die Blasinstrumente zu gebrauchen; nun da ich's verstehe, muß ich fort und kann es nicht anwenden." Mit Bewunderung und Hochachtung stehen wir vor einem Gei, der seinen Beruf so hoch achtet und stets nur die Verherrlichung desselben vor Augen hat. So wird auch hier der Ausspruch des Dichters zur Wahrheit: "Jahre lang bildet der Meister und kann sichimmer genug thun."

beschwichtigt Haydn, meint aber, Artaria werde schon seinen Nutzen daraus schöpfen. Für 6 Claviersonaten (Trios) 300 Gul- den. Für 6 Streichquartette (1784) willigt Haydn in die zu- gefagten 300 Gulden, obwohl er „jedesmal mit der Pränumeration mehr denn 100 † erhielt, welche mir auch Herr Willmann (in Paris) zu geben versprach“. Für die nächstfolgenden 6 Quart- tette (1788) „bleibt der alte Preis von 100 †“.15 — Dies waren für jene Zeit immerhin ansehnliche Honorare, obwohl auch Haydn sich einmal gegen Artaria äußerte, daß er „nicht hinlänglich bezahlt sei“ und er daher trachten müße, sobald die Stücke getoßen seien, noch einige Gewinn zu erzielen, da er dazu mehr Recht habe als die Unterhändler. Schade, daß wir über die Honorare für Symphonien (die „englischen“ kommen hier nicht in Betracht) so wenig erfahren, nur von den 5 Ouverturen (als Symphonien bezeichnet) wissen wir, daß sie Haydn an Artaria für 25 † überließ, obwohl „ich für diese 5 Stück von einem anderen Ver- lager 40 † haben könnte“. Von Gesangswerken ist nur das Honorar für die ersten 12 Lieder bekannt; es betrug 12 † (Haydn hatte anfangs 30 † begehrt). Da es einem Verleger in jener Zeit des Nachdrucks darum zu thun sein mußte, soviel wie möglich sich zu schützen, so suchte er sich vor allen Dingen des Componisten zu versichern. Zwei Vollmachten liegen in dieser Hinsicht bei Artaria vor: Haydn verpflichtet sich 1790 das Original-Manuscript von 3 Clavier-Trios an ihn mit allen Rechten des alleinigen Eigenthumsrechtes für 135 Gulden zu überlassen und solle Haydn nicht besorgt sein, „selbe weder hierorts noch anderwärts an Andere zu geben“. Ebenso war es mit 12 Redoutt-Menuetts samt Trios (1792); wofür Haydn 24 †, also das doppelte des obigen Preises, erhielt. — Kurz nach Artaria (1780) trat Haydn in Verbindung mit Paris (Will- mann, Radermann, Sieber), wohin er seine Symphonien, Quartette und Claviersstücke ebenfalls gut verkaufte; nicht minder mit London (Forster, an den er im Jahre 1786 verschiedene Werke für 70 Pf. Sterling verkaufte, mit Longman & Broderip und mit Bland). Es waren dies, wohl zu beachten, häufig dieselben Werke, aus denen er also dreisachen Nügen zog. Ob

---

18 Soviel erhielt auch Mozart für seine 6, Haydn gewidmeten Quartette, gebr. bei Artaria. (Zahn, Mozart, Bd. I. S. 734.)
höher und immer höher trieb es ihn, die selbst geschaffenen Pfade zu erweitern und zu befestigen. Gleich Michael, seinem Bruder, äußerte sich auch Abt Vogler gar oft, daß Haydn wohl um nichts so sehr zu beneiden sei, als um seine Stellung, in der er bei seinen Talenten ein großer Mann habe werden müssen. Wohl fühlte sich dieser im Ganzen auch glücklich in derselben und hörten wir schon (Bd. I. 225), wie er sich darüber äußerte und versicherte, nur so habe er original werden können.


Also doch wieder zurück zu seinem Fürsten! Allerdings, aber gewiß nicht mehr nach Escherház, dessen Tage damals auch vorüber waren. —


19 Beethoven und die Ausgabe seiner Werke. S. 6.
Das Jahr 1767; die Oper La Canterina.

vorzugsweise den nachmozartischen Haydn; der ausstrebende Haydn, der die Instrumentalmusik befreite und aufbaute, ist so gut wie verschollen, wenn man von einer Anzahl seiner früheren Quartette absieht". In gleicher Weise äußert sich Jahn zur Zeit, da er bemüht war, das Material für seine beabsichtigte Haydn-Biographie zu sammeln, in einem Briefe an den ihm befreundeten verdienstvollen Musiksanger Leopold Edler von Sonnleithner in Wien: „Die schwierige Aufgabe ist es, den heranwachsenden und sich ausbildenden Haydn darzustellen, da man von diesem und den obwaltenden Verhältnissen und Einflüssen bis jetzt so gut, wie gar nichts weiß. Der Haydn, den alle kennen, ist nicht Mozarts Vorgänger, sondern sein Zeitgenosse und Nachfolger. Das wissen Sie freilich so gut wie ich".

Die ersten Jahre, die Haydn mit seiner Kapelle in Esterházy zubrachte, bieten uns nur wenige bemerkenswerte Momente. Die luxuriöse Ausstattung des Schlosses konnte nur allmählich vor sich gehen und größere Festlichkeiten verboten sich somit von selbst; die Vollendung des Sänger- und Orchester-Personals erforderte Zeit; Haydn hatte somit den Vorteil, sich der Composition mit genügender Ruhe hingeben zu können.

Sein erstes dramatisches Werk nach Acide (Bd. I. 232) war die zweiactige Buffo-Oper La Canterina (die Sängerin), in Haydns Original-Partitur als Intermezzo bezeichnet. Sie wurde im Carneval 1767 aufgeführt, „um die K. Hoheiten zu unterhalten“. Wo aber die Aufführung stattgefunden, bleibt dahingestellt; weber im Wiener Diarium noch irgendwo ist dieser erwähnt. Vermuthlich war es vorerst nur eine Salon-Aufführung. Das bei Joh. Mich. Landerer in Preßburg gedruckte Teßbuch 1 nennt folgende Personen:

Don Pelagio, maestro di capella . . . . . Carlo Fribert h.
Gasparina, canterina . . . . . . . . Maria Anna Weigl.
Apollonia, finta madre di Gasparina . . Barbara Dichtler.
Don Ettore, figlio d’un mercante . . . . Leopoldo Dichtler.

1 La Canterina, opera buffa, representata nel tempo di carnevale per divertimento delle Loro Altezze Reali.
Die Handlung, die sich im Studierzimmer der Sängerin Gasparina abspielt, läßt sich in wenigen Worten skizzieren. Der Kapellmeister und ein Hausmannssohn bewerben sich gleichzeitig um die Gunst der Sängerin, der ihre Schein-Mutter stets die Lehre vor Augen hält, die Situation auszunutzen. Gasparina verkündet sich so wohl auf diese Ermahnung, daß keiner der Liebhaber ins Klare kommt, wer der Betrogene ist, indem die Diva noch am Schluß der Handlung noch geräuschlos singender Dummacht wegen vorgebliebener Kränkung mit demselben Lächeln von dem Einen die Worte, von dem Andern Diamanten und Ringe als früßiges Hausmittel entgegennimmt.


Weitere Compositionen aus diesem Jahre (1767):

2 Symphonien (a. 1, 2). No. 2 Autograph. No. 1 in Abschrift erschienen,⁴ aber zweifellos gleichzeitig mit 2 früher erwähnten Symphonien (Bd. I. S. 245 und 288) entstanden und wie jene eher als Divertimento concertante zu bezeichnen. Somit hätten wir in diesen 3 Stücken den Tag in seinen Abschusungen — Morgen, Mittag und Abend vor uns, womit der Wunsch des Fürsten, der freilich auf „vier Tageszeiten“ reflektierte (Bd. I. S. 229) entsprochen war.

---

² Über die erste Messe siehe Bd. I. S. 123 f. und 358 f., 2. u. 3. Messe Bd. I. S. 361 f.
³ Die arabischen Lettern beziehen sich stets auf die Noten-Beilage.
⁴ Besieht sich auf das genannte Jahr, sowie die weiterhin vorkommende Bezeichnung „vorhanden“ besagt, daß das Werk im genannten Jahre in Abschrift existierte, ohne Rücksicht darauf, ob und wann dasselbe später in Abschrift oder im Druck erschien.
Divertimento a tre, für Waldhorn, Violine und Violoncell (c. 1) in Autograph vorhanden.

2 Clavier;sonaten (f. 1. 2). No. 1 in Abschrift erschienen; No. 2 Autograph.

Als dritte italienische Oper comporierte Haydn Lo Speciale der Apotheker, deren Aufführung im Herbst 1768 stattfand. Das gedruckte Textbuch 1 nennt folgende Mitwirkende:

Sempronio, speziale ........................ Carlo Fribeth.
Mengone, uomo di spezieria .................. Leopoldo Dichtler.
Griletta, pupulla sotto tutela di Sempronio Maddalena Spangler.²
Volpino ....................................... Barbara Dichtler.


Die zweite größere Cantate Haydns entstand im Jahre 1768, die erste haben wir schon früher (Bd. I. S. 243) kennen gelernt. Wie dort ein Fürst gezeikt wurde, so war hier der Held ein geistlicher Würdenträger. In seinem ersten Entwurfs-Katalog notirte Haydn dies Werk als „Applausus in lateinischer Sprache bei Gelegenheit einer Pralatenwahl in Kremstünber“ (eine Bene-

1 Lo Speciale, dramma giocosa da rappresentarsi a Esterházy nel teatro di S. A. il Principe Esterházy de Galantha etc. etc. nell' autunno dell' anno 1768.
2 Nachmals verehelichte Fribeth, siehe Band I. S. 271.

Beider Bestellung des Werkes wurden weder die vorhandenen Sänger, noch, wie aus Obigem zu ersehen, Ort und Zeit

1 Eine Prälatenwahl konnte 1768 im Stifie Kremsmünster nicht stattgefunden haben, denn Verbold Bogl war daselbst Abt von 1759—1771.
2 Er wurde 1769 zum Abt des, seit 1715 Göttweig incorporirten (seit 1878 selbstständigen) ungarischen Stiftes Zala Ápati gewählt und starb 1773.
genannt, wo und wann dasselbe aufgeführt werden sollte, worüber sich Haydn bitter beklagte. Dennoch widmete er der Ausarbeitung ungewöhnlich viele Mühe und legte sogar bei Einführung der Original-Partitur eine schriftliche Weisung bei, die jenem ihm unbekannten Dirigenten beim Einstudieren des Werkes zur Richtschnur dienen sollte. Es ist ein stark vergilbtes Blatt in großem Format, zwei Seiten ausfüllend und durchaus in Haydn's schon damals so zierlicher Handschrift.


4 Haydn hatte auch wirklich in der Singstimme anfangs die italienische Betonung gewählt, dieselbe aber durch die lateinische ersetzt.
Auf Befolgung der „jungenannten Ligaturen, als eine der schönsten Figuren in der Musik“, die von manchen Geigern „jämmerlich geschändet werden“, worüber er sich in verschiedenen Akademien genug geärgert habe. Es sollen auch immer ihrer zwei die Viola spielen, da die Mittelstimme in manchen Fällen besonders hervortreten müß; „man wird auch in allen meinen Compositionen sehen daß selbe selten mit dem Bass anhergehet“. Ferner müß es der Copist so einrichten, daß nicht Alle zu gleicher Zeit umwendten müssen „dan dieses nimmt bey einer schwach besetzten Music viele Krafft hinweg“. Haydn empfiehlt auch „denen zwei Knaben (Solostimmen) eine gute Ausprache, „langsam in Recitativem; damit man jede Syllbe verstehen kann, ingleichen die ath des Gesanges im Recitiren, z. E. quae Me ta mor phosis

muß also gesungen werden und nicht und pho sis pho sis

dero gehorsambster Diener

Das Jahr 1769; Compositionen aus diesem Jahre.

Haydn hat auf dem letzten Blatt seiner umfangreichen Partitur, Hochformat (173 Seiten) folgendes Chronogramm beigesetzt:

**HVnC applaVSVm fecIt iOseph hайдn.**

Zum Schlusse folgt dann noch eine der von ihm stets beachteten Formeln:


Die umfangreiche Partitur des Applausus scheint Haydn keine Zeit zu weiteren Arbeiten gelassen zu haben; dafür zeigt sich das Jahr 1769 um so ersprießlicher. Wir haben folgende Compositionen zu notiren:

4 Symbphonien (a. 3. 4. 5. 6), in Abschrift erschienen.
6 Streichquartette (d. 21—26), in Abschrift erschienen.
2 Violincornerte (e. 1. 2), in Abschrift erschienen. Nr. 1: »fatto per il Luigi« (Tomasini).
1 Clavier-Trio (h. 1), in Abschrift erschienen (ursprünglich mit Begleitung von Baryton und 2 Violinen (vergl. Bd. I. S. 257. Anm. 48).

Den 6 Quartetten gehen Nr. 19 und 20 voraus, die sich den früheren 18 (Bd. I. S. 334) anschließen. Die bisher beobachtete Reihenfolge ist zwar hierdurch gestört, allein, der Schnitt mußte endlich doch einmal geschehen. Dazu berechtigt folgendes: Nr. 20 kann nur gleichzeitig mit den ersten Nummern entstanden sein. In Haydn's Entwurf-Katalog steht dazu die Bemerkung:

5 Omnia ad Majorem Dei gloriam et Beatissimae Virgini Mariae. (Bergl. Bd. I. S. 229.)
"Ein nicht gestochenes Quartett", was aber nicht zutrifft; im Haupt-Katalog ist es unter die Divertimenti (wie Haydn ja auch früher die Quartette benannte) aufgenommen. Es erschien, wenn auch nur in Abschrift, bei Breitkopf im J. 1765 als Nr. 6 von 8 Quartetten; ferner gestochen in der Collection Sieber, livre IV und zwar zusammen mit Nr. 19, dem im J. 1786 bei Hoffmeister in Wien einzeln veröffentlichten Quartett D-moll. Dieses, so störend in die chronologische Folge des Quartetts eingreifende kleine Werk gehört seinem Werth nach ebenfalls zu den ersten 18 Nummern. Die hier festgestellte Reihenfolge der Quartette ist übrigens schon in der erwähnten Ausgabe von Sieber in Paris und von Sauzay in seinem Werf "Etude sur le quatuor" (p. 44) eingehalten.


1 Bekannt als opus 8 und eingereiht zwischen die 6 sogenannten "Russischen" opus 33 und die 6 Quartette opus 50.
alten Tagen rühmte sich Haydn gegen seinen Freund Griesinger, dem wir diese Anekdote verdanken,1 seiner damaligen Seltsamkeit. Welche Sonate dies aber gewesen, vermochte Haydn nicht anzugeben, nur erinnerte er sich der Vorzeichnung mit fünf Kreuzen, eine Sonate, die wir vergebens bei ihm suchen und die dennach verschollen ist.


1 Biogr. Notizen, S. 27.
pellmeister Hayden, dessen große Talente allen Musikliebhabern zu Genüge bekannt sind, wie nicht minder den obgedachten sämtlichen Virtuosen zur vorzüglichen Ehre gereicht.


Nach dem bei Sieß in Debenburg gedruckten Opern-Textbuch traten folgende Personen auf:

- Eurilda, creduta figlia di Mastrieco
- Lindoro, principe di Sorento
- Lesbina, pescatrice, sorella di Burlotto
- Burlotto, pescatore, amante di Nerina

Gertruda Cellini
Cristiano Specht
Maddalena Fribert
Leopoldo Dichtler

1 Piccinnis gleichnamige Oper wurde im Theater nächst der Burg in Wien im Jan. 1769 zum erstenmal aufgeführt, vorben (1765) in Neapel.

2 Le Pescatrici, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nell’autunno dell’anno 1770, nel teatro di S. A. S. il Principe Esterhazy de Galantha etc. etc. in Esterházy.
£)a8 3afyr 1771

47

Steuerung.

;

Nerina, pescatrice, sorella di Friscllino ed

Barbara Dichtler.

amante di Burlotto
Frisellino, pescatore, amante di Lesbina

Carlo

.

@ang

2)er
giebt

mä)
wo er

beö Sibretto

auf eine ©eereife,

fidj

benen

fügten bei btefer 9£ad>rid;t

unb

taffen e§

aufjufucfyeu.

mr roeifetfyaft
5

S3urIotto

£efbina nub Nerina

^rifetüue, entgelten,

feine 2H;nuug

toor

bie

©efcfyicf

bom

jroei

öon

^erfrtnft

Srftgenannten ausforfdjen

aöer

2)er ^rinj

I;abe.

baß ber ^ßrinj tüaitfelmütljtg

©d}iffe ©d;ät3e

2)otcfy

il;rer

unb

nnrb.

toertä^t

tfyr

mit

bem

nad)

ba3

ifyr

2)old;e,

ben

freie

Sar/t,

bie $üfte

Weitere ßontpofitionen au§
2
1

erf'ennen,

bem Subelruf

unter

©timprjonien (a, 7. 8.),
SSioIinconccrt (e. 3.),

fid)

nur

511=

mit fomet

fiefy

läftt

nun

er

f'oftbaren

etroaS au^uroä(;Ien.

(Suritba greift ol;ue roei-

Sinboro glaubt

begeiftert fd;rutngt.

fie

ju

gürftenfinb

roatyre

aber benuod;

2)urd; fein ©efolge

£)a3 ©efdmieibe finbet fogteid; feinen Inroertl;,

fofort in

fei

©elb unb Suroelen unb and) einen

9Irt,

bringen unb überlädt ben Sftäbcfyeu

tereS 53eftnnen

roitt

benebmen

biefe

Softer
unb bafj

feine fcermeiute

©uritba, bie ifym eiuft 511m ^d>ut,3e übergeben rourbe, bie gefugte
fie

©agc

bie ber

lanbet an einer Äüfte,

unb

bem ^rtnjcn baß

geftefyt

i.

fürfHtdjcS 23(ut in ifyreu Slbcrn rollen

bisherigen Siebbabern,

ifyren

(5r

SSorfyaben mitteilt.

er fein

ein alter gtfdjer,

äftaftrtcco,

eines ^ürftentbroneS,

bie (Srbin

unter einem $ifd}erüotf leben foü,
ftifätx antrifft,

Lambert in

^rinj fcon ^orreuto bc=

Sinboro

fotgenber:

tft

um

Friberth.

Giacomo

Mastricco, vecchio pescatore

erroäfytt

fie

$rau unb

jur

be3 $ifd;ertootfe3.

Satjre:

btefertt

in 2lbfd)rift ttorrjanben.

»fatto per

LuigU

il

in Abfcrjrift

oortjanben.

Anetten nnb %rio§
unb 93a§

G-dur,

,

lid)

tierf erj ollen.

3m

3at)re

1771

©affationen für
§arfenfonate mit gtöte

in biefent 3at)re angezeigt,

fetjen

totr

natjen.

bem gürften aU
£)er

Mangel an

vorhergegangenen

Mitteleuropa
§unger£notl)
fruchtbaren
t)dj

1

2.

§at)bn,

ber

finb fätnmt*

bi§l)er

in

3ctt)re

unb

l)errfcf)te

ausartete

3
,

23ittfteller

fc.

für feine eigene $erfon

golge mi^ratl)ener ©rnbte in ganj
in

$öt)men unb

breitete

fictj

tion biefer Reifet nicfjt tierfcf)ont.
3 Sltfreb bitter

für

feit feiner

ßeben§mitteln, ber in biefem mie im

Ungarn au», menigften§

1879, 33b. IV. @. 42.

oft

fo

Untergebenen ein $ürfpredfjer mar, $um erftenmale

Aufteilung
fiel)

Saute,

Violine unb 58dl,

£aute,

feine

für bie

auef)

(Scljtefien

naef)

blieb bie

©ine

bem

©egenb

Sfteitje

in maljre
fonft

um

fo

©fter*

t»on (^efuc^en

Strnet^ 3Rarta S^crcfia'8 le^te ^egierung^eit,

Sien




Dieser, im Stile älterer Italiener gehaltenen Composition

Das Jahr 1772 führte uns mit dem Prinzen Rohan, 1 französischen außerordentlichen Botschafter am Wiener Hofe zusammen. Von König Ludwig XV. für diesen Posten erwählt, traf der Prinz am 10. Januar in Wien ein, hatte am 12. Au-
dienz beim Kaiser und am 19. bei Maria Theresia. 2 Prinz Rohan verstand es, das Leben nur von der heiteren Seite zu fassen; er arrangirte große Feste mit Ball und Feuerwerk in Wien selb
h und in Baden in drei eigens hierzu gemietheten Häusern, gab Concerte in seinem Palais, zu denen er besonders eine Reihe junger und schöner Damen aus den hohen Kreisen lud und ließ sich wiederum vom Adel nach seinen Sinne huldigen. 3 Sein lockeres Leben erregte bald das Missfallen der Kaiserin derart, daß sie auf seine Abberufung drang, die denn auch im Juli 1774 unter des Königs Nachfolger (Ludwig XV. war am 10. Mai gestorben) erfolgte. Die Zeit seiner Besuche bei Fürst Esterházy wird von allen dahin einschlagenden Werken verschieden und un-

1 Louis René Edouard, Prinz von Rohan-Guéméné, Cardinal und Erzbischof von Straßburg. Es ist beriebe der 1755 in die berüchtigte Halsbandschwätzer versetzt war.
2 Wiener Diarium Nr. 4 und 7.


7 In Gedicht ist er irrhämiscll Nover genannt.

8 In Gedicht als Deffieu angegeben.


kaum in Wien angekommen, am hieigen Fieber am 18. Brach-
monat (Juni) 1772 im fünfhnten Lebensjahre! 11 —
Wir begeben uns auf kurze Zeit nach Pressburg, der damali-
gen ungarischen freien Haupt- und Krönungsstadt. Graf Anton
Grassalkovich de Gyharaf,1 Kronhütter von Ungarn (Schwie-
gerwatier des Hofpfalzers Grafen Franz v. Esterházy), gab da-
selbst am 16. November 1772 in seinem Gartenaal, dem ungar-
ischen Generalstatthalter Herzog Albert und seiner Gemahlin,
Erzherzogin Marie Christine 2 ein glänzendes Fest, über
welches das Wiener Diarium Nr. 75 berichtet. Abbate Pellegrini
(Architekt des Grafen von Esterházy), hatte für diese Gelegenheit
eine blendende, nach architektonischen Zeichnungen erfundene Ilu-
mination veranstaltet. Dem vom vornehmsten ungarischen Adel
besuchten Balle, bei dem wiederholt mit Masken gewechselt wurde
und der nur von einer reich befesten Tafel von nahezu hundert
Gedecken unterbrochen wurde, wohnten auch die damals auf Be-
such in Pressburg weilenden Erzherzoginnen Marianne und
Elisabeth bei. Sowohl die Hausoffiziere als auch die Musik-
apelle des Gastgebers waren in reiche Uniform gefleidet und
leitete Melis beim Balle unter der Direction „des berühmten
Hayden“ — der einzige Fall, daß seiner als Dirigent einer
Tanzmusik Erwähnung geschieht.
Es war übrigens nicht das erste und lebentmal, daß Haydn
in Pressburg verweilte und wir dürfen wohl annehmen, daß es
ihn drängte, von dort aus die so nahe gelegene Stadt Hainburg
tzubesuchen, wo er die erste Schulzeit verlebte und sein Lehrer
Franz noch lebte. Bei verschiedenen Gelegenheiten ließ Fürst
Esterházy seine Kapelle nach Pressburg kommen, den Glanz der
dortigen Feste zu erhöhen. Auch zur Zeit des Landtags hielt sie

11 Wiener Tonbetentroeffel, das allein uns auch den Vornamen, Mar-
garethe, neunt. Schon vordem war Delphin, gleich andern Mitgliedern des
Theaters (Stephanie, Huber, Anfröste, Pique, v. Glück, Müller) durch den
berühmten Arzt Quarini dem Leben wiedergegeben worden. (Vergl. Müller,
Générale Nachrichten 1772, S. 101, der dem Arzte öffentlich dankte.)
1 Vormals am 21. Mai 1758 mit der Tochter des Fürsten Nicolaus
Esterházy, Marie Anna, geb. 27. Febr. 1739, + 1811 in Pressburg. Graf
Grassalkovich + 5. Juni 1794.
2 Der Herzog, vermutet seit 8. Apr. 1766, ließ seiner Gemahlin, die am
24. Juni 1798 starb, jenes schöne Denkmal von Canova in der Augustiner-
firche zu Wien errichten, das am 24. Juni 1805 enthüllt wurde.
sich daselbst auf und hatte um die Mitte der 70er Jahre Gelegenheit, vor der Königin Maria Theresia zu spielen. Die Stadt hatte der Monarchin gerade im J. 1772 ihre wesentliche Verschönerung und Vergrößerung zu danken und sie nahm dort häufig von Wien aus kurzen Aufenthalten. Eine Anekdoten von ihr hat uns der Maler Dies 3 ausbevorteilt. Bei einer Musikproduction äußerte die Fürstin einmal halbblaut, sie möchte wohl sehen, was aus der Ausschreibung werden würde, wenn die vornehmsten Dilettanten ihrer Hauptstücke beraubt würden. Haydn erfah in der Ausführung, verbrachte sich mit den uns schon bekannten ersten Pringleiter Tomasiini und Beide verliehen im bedenklichsten Moment unter einem schiellichen Vorwand das Orchester, das auch bald, der Führung beraubt, ins Stocken geriete und sich auf Gnade und Ungnade ergeben mußte, worüber die Monarchin herzlich lachte.


Wie in den 70er Jahren Graf Čáky ein eigenes Theater erbaute und dazu eine Schaupieletruppe in Sold hielt, so engagierte auch Graf Erdbödy im J. 1785 eine Operntruppe, die in seinem Palais auf einem eigens dazu erbauten niedlichen Theater zweimal wöchentlich Vorstellungen gab, zu denen der Adel, das Offizierscorps und zufällige Fremde und Gäste unentgeltlich Zutritt hatten. Director der Truppe war Hubert Kump, als Kapellmeister fungierte Joh. Paneck. War im Schaupieleslante 5 keine deutsche Truppe, so erlaubte der Graf seiner

3 Biogr. Nachr. S. 64.
5 In neu erbauten Majestätisch beeirten Theater (Stadt - Comödienhaus) wurde am 4. Juni 1764 ein lustiges italienisches Singspiel aufgeführt, das mit einem großen Ballet endigte. Der Hof war Tags zuvor nach Przíburg gefahren und ebenfalls anwesend. W. D. Nr. 54.


Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Gemahlin, Erzherzogin Marie Christine die Beide musikalisch gebildet waren, lebten 14 Jahre in Preßburg, verließen die Stadt am Schluss des Jahres 1780, hielten sich bis zu ihrer Abreise in die Niederlande, wo der Herzog an die Spieße der Regierung trat, in Wien auf, kamen aber später wiederholt nach Preßburg. Mitglieder der herzoglichen sowie der oben erwähnten Musikkapellen waren auch in der Wiener Tonkinster-Societät, in deren Akademien sie als Solisten und im Orchester mitwirkten. Ohne

6 Die Wiener Zeitung, 1781, Nr. 86 widmet ihm einen ehrenvollen Nachruf.
7 Mraw, Marteau und Franz, vordem in der Eszterházyischen Kapelle.


8 Der prachtvolle Saal daselbst wurde 1770 durch einen glänzenden Ball eröffnet bei Gelegenheit eines großen Manövers mit 5 Artillerieregimentern. W. Darium Nr. 60.

1 Das Verbot wiederholte sich in ähnlicher Weise noch 1774 wie es heißt: „Bedenken Sie Wirtschaftsrath von Rahier, seinen Musikern, daß sie sich den letzten dieses wie in vergangenen Jahren und ohne ihren Weibern in Escherhaz richtig einfinden sollen.“
nach Escherház kommen zu lassen, widrigenfalls diese Wohltat allsogleich aufhören würde. Als einzigen Trost stellte es ihnen der Fürst frei, die Zeit seiner Abwesenheit von Escherház nach vorausgegangener Bewilligung zur Reise nach Eisenstadt benutzen zu dürfen. Dem Fürsten schien aber gerade damals der Aufenthalt in Escherház so sehr behagt zu haben, daß er nicht ans Fortgehen dachte und überdies denselben weit über den Herbst hinaus ausdehnte.

Der Seufzer und Klagen war nun kein Ende; sie fanden ihren Weg nach Eisenstadt und halfen von dort als getreues Echo in noch trostloser Weise zurück. Vergebens wandten sich die armen Ehemänner an ihren Papa Haydn, der gegen seine Gewohnheit es diesesmal nicht unternahm, der Fürsprecher seiner Kapelle zu sein. Er hatte für die Musikern nichts als etwa ein halbhautes Lächeln, aus dem sie nicht klug wurden, bis ihnen bei einer Probe zum nächsten Orchesterconcert unerwartet ein Hoffnungsstrahl leuchtete. Der Tag der Aufführung kam und klopfenden Herzens begann die Kapelle, die zur Zeit nur aus 16 Mitgliedern (6 Violinisten, je einen Bratschisten, Cellisten und Con- trabassisten, 2 Oboisten, 1 Fagottisten und 4 Waldbornisten) bestand, als Schlußnummer eine neue Symphonie ihres verehrten Führers, dem dabei selber lange um's Herz war. Schon die Tonart, Fis-moll, war eine ungewöhnliche. Der erste Satz (Allo assai ¾) strebt entschlossen Haltung an; im Adagio (A-dur ¾) herrscht Weichheit und Milde, die Violinen gedämpft durch Sor- dinen, Oboen und Hörner nur an wenigen Stellen die Harmonie ausfüllend; Menuet und Trio (Fis-dur), beide kurz gehalten, suchen wohl den herkömmlichen Charakter beizubehalten, aber die gewohnte freudige Sorglosigkeit kommt nicht recht zum Durchbruch; das Finale (PREstO, Fis-moll C) redet sich gewaltsam in den Tontier hier sprüdelnden Frofsinn hinein; nach kaum hundert Takten machen alle Instrumente auf der Dominante von Fis plötzlich Halt, aber statt des erwarteten Fis-dur oder moll tritt Takt und Tonart des zweiten Satzes (Adagio, A-dur ¾) ein, diesesmal mit einem neuen Thema in der Oberstimme der nun in vier Gruppen abgeteilten Violinen, die anfangs zu zwei (1. und 3., 2. und 4. Violine) dann aber jede selbstständig auftraten. Noch eine kurze Weise und etwas bis dahin Unerhörtes geschickt: der zweite Hornist und erste Oboist, getreu ihrer Vor-
Die Abschieds-Symphonie.

57

schrift,² packen ihre Instrumente ein und verlassen das Podium; elf Takte weiter greift der bisher unbeschäftigte Fagottstift zu seinem Instrument, aber nur um unisono mit der 2. Violine zweimal die Anfangstakte des ersten Motivs zu blasen, dann löst er das Licht an seinem Pulte aus und geht gleichfalls ab. Nach sieben Taktten folgt ihm der erste Hornst und zweite Oboist. Nun löst sich endlich das Violoncell vom Bäche los; beide gehen geraume Zeit jedes seinen eigenen Weg, bis bei einer Wendung, wo Cis als Dominante eintritt, auch der Baß das Weite sucht. Wir sind nun wieder in Fis-dur und die dritte und vierte Violine bringen in dieser Tonart das frühere Thema des Allegro (A-dur). In kurzen Zwischenräumen verschwinden nun Cellost, dritter und vierter Violinist und Bratschist.

Es ist fast finster geworden im Orchesterraum; nur an Einen Pulte brennen noch zwei Lichter; hier fingen Tomassini (des Fürsten Liebling) und ein zweiter Violinist, denen das letzte Wort zugesagt ist. Leise, gedämpft durch Sordinen, erklängt ihr Wechselgesang, zuletzt in Terzen und Sexten sich verschlingend wie im leistesten Hauche ersterbend. — Die letzten Lichter erlöschen, die letzten Geiger gehen und auch Haydn ist im Begriff, ihnen zu folgen als der Fürst, der dem Vorgange anfangs befreundet gesagt war, auf ihn hinzutritt, ihm gerührt die Hand reicht und mit den Worten anredet: „Ich habe Ihre Absicht wohl durchschaut, die Musiker sehn sich nach Hause — nun gut — Mor gen packen wir ein.

Im Vorraale aber harrte die Kapelle in banger Erwartung ihres Führers und als nun dieser unter sie tritt und sein leuch tender Blick ihnen den glücklichen Ausgang verrath — bedarf es noch der Worte die nun folgende Scene zu schildern, wie Alle, die Jungenjelten mit inbegriffen, sich herzu drängen seine Hände zu drücken und Haydn selbst die Rührung kaum verbergen kann — ein glücklicher Bater unter glücklichen Kindern! ³

² In der Partitur: „Nichts mehr“; in den Anfängsstimmen: „geht ab“.
³ Eine mehrfach erzählte Version über die Veranlassung zu dieser Sym phonie, nach welcher der Fürst seine Kapelle aus ökonomischen Mästichten zu verabschieden gedachte, ist nicht nachzuweisen. Eine zweite, daß die Urache ein Streit der Kapelle mit den Hausoffizieren gewesen sei, würde etwa auf eine Renitenz bezwecken hinweisen, die aber erst drei Jahre später stattfand. Das betreffende Aetstück lautet: „Nachdem ich deinen Musikis verziehen und sie
Die Sage läßt Haydn auch ein Gegenstück dieser, seitdem näher bezeichneten „Abschieds-Symphonie“ ¹ (a. 11.) schreiben, in der eine Stimme nach der andern eintritt und in gleicher Weise die Pulte sich mit Lichter beleben. Beide Symphonien sollen vom Musikdirektor Rüst in Dessau zu Anfang und Ende der Winterkonzerte 1785/86 aufgeführt worden sein. ⁵ Auch Pleyel und Dittersdorf wird ein ähnlicher Gedanke zugeschrieben. ⁶

Die Abschieds-Symphonie diente bei verschiedenen Veranstaltungen als willkommenes Musiktstück. Über den Eindruck einer solchen Aufführung lesen wir: ⁷ „Der Redakteur hörte diese Symphonie als ein gewisses musikalisches Institut seine letzte Zuhörenkunst hielt. Als sich beim Schlusse erst etliche Blasinstrumente entfernten, ließ man sich's gefallen, manche Zuhörer kam es sogar komisch vor. Als aber auch die notwendigen Instrumenten aufhörten, die Lichter auslöschen, leise und langsam


5 Siebigke (Mus. ber. Tonk., S. 11.) Auch Renoum (Bemerkungen zu Dies „Biogr. Notizen“) erwähnt eines solchen Gegenstückes.

6 Carpani (p. 118, note 1); Dittersbort (S. 144) spricht selbst davon. — Auch von Rossini erwartete man eine Benutzung dieser Idee. Wir lesen darüber: „Eine neue Operette von ihm (Rossini) «le dernier Musicien» nach der Idee von Haydn’s Symphonie, in welcher ein Musiker nach dem andern das Orchester verläßt, Text von Scribe, der sehr weise Anspielungen auf die heutige Musik enthalten soll, wird erwarten“ (Monatbericht der Gesellschaft der Musikfreunde. Wien, 1830, Nr. 3, S. 35.)


Weitere Compositions aus diesen Jahren:
Wenner für Orchester, in Abschrift oder Stich erschienen.
1 Violoncello concerto (e. 5), in Abschrift erschienen.
1 Motette de tempore m. 16. in Abschrift vorhanden.

8 Brief an Rebeca Dirichlet in Florenz. Febr. 1838.
9 Schumann's „Gesammelte Schriften“, Bd. III. S. 46.
10 Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes 1863.
(Im Anhang folgen „Mozart's Dorfmusikanten").

Vespina, giovane spiritosa, sorella di Nanni, ed amante di Nencio. ... Maddelena Fribeth.
Sandrina, ragazza semplice, ed amante di Nanni. ... Barbara Dichtler.
Filippo, vecchio contadino, e padre di Sandrina. Carlo Fribeth.
Nencio, contadino benestante. ... Leopoldo Dichtler.
Nanni, contadino, amante di Sandrina. ... Cristiano Specht.


Verleihungsfeiern und schließlich finden sich beide Paare, Beispina und Ren- 
cio, Sandrina und Nanni, nach München zusammen, indem Beispina eine tägig 
herbeigeführte Unterzeichnung des Checontractes (sie selbst als Notar, Nanni 
as Stellvertreter des Cavaliert verkleidet) zu Stande bringt. Der alte Filippo 
merkt zu spät den Betrug, fügt sich aber willig in's Unvermeidliche. —

Als im August 1773 Franz Xaver von h., der bisferige Or-
ganist der Schloßkirche in Eisenstadt starb (Bd. I. 261), wurde 
der Dienst geteilt. Haydn spielte im Winter (oder ließ sich 
vielmehr suppliren), der Schulmeister Jof. Diezler im Sommer 
und überhaupt, wenn Haydn von Eisenstadt abwesend war. 
Letzterer erhielt den üblichen Organisten-Gehalt (100 fl.), Haydn 
aber als »qua-Organist« die bisherigen Organisten-Bezüge an 
Naturalien, wofür er (wie es ausdrücklich heißt) zu sorgen hatte 
»daß die Eisenstädtler Orgel gut versuchen werde«. Der Werth der 
Naturalien betrug 179 Gulden 15 Kr. reh, Haydn hatte somit 
die bisher baar bezogenen 752 Gulden 30 Kr. hinzugerechnet, im 
Ganzen 961 Gulden 45 Kr., welcher Gehalt bis zum Tode des 
Fürsten (1790) unverändert blieb. (Außerdem bezog er noch 
jährlich eine Sommer- oder Winter-Uniform.) —

Im September 1773 wurde Fürst Esterhazy durch einen 
Besuch ausgezeichnet, der ihm und seinem Vorfahren in Eisen-
stadt und dem Lisschloß Kittsee (Köpes) wohl oft zutheilt ge-
 worden war, von dem er aber in Esterhazy noch nie und auch 
nur dies einzige Mal begrundet wurde. Die Kaiserin Maria 
Theresia, angeregt durch die lebhaften Schildderungen des 
prachtvollen fürstlichen Besitges, hatte gewünscht, die erzählten 
Wunderdinge selbst zu sehen und somit, das erstemal nach dem 
Tode ihres Gemahls, an den durch einen kaiserlichen Besuch her-
vorgerufenen Festlichkeiten theilzunehmen. Der beglückte Fürst

4 Zeit 1779 Jof. Georg Fuchs, Schleß-Schulmeister, gest. 1810.
5 Sie bestanden in folgendem: 300 Pfund Rindfleisch, 50 Pfund Salz, 
30 Pfund Schmalz, 36 Pfund Kersen, 1 Megen Weizen, 3/4 Megen Griess,
12 Megen kern, je 1/2 Eimer Kraut und Rüben. Dazu fanden die 1771 er-
wähnten 9 Eimer Offizierwein und 6 Eizer Brennholz.
6 1789 wurde Haydn noch zu seiner bisherigen Convenion jährlich „ein 
Stück Schwein gnädigst relalvoret d. h. für sich, nicht als Organist«.
1 Das Wiener Diarium 1742—1766 erwähnt dieser Kaiserl. Besuche 
regelmäßig.
2 Die Beschreibung der stattgesungenen Fefttage sind uns erhalten durch 
das Wiener Diarium und eine bei v. Chelen in Wien erschieneu Broschüre:

Der Oper folgte ein Maskenball in den Prachtzänen des Schlosses und von hier geleitete dann der Fürst seine Monarchin zu dem chinesischen Lusthaus, dessen mit hohen Spiegelgläsern bedekte Wände, das Licht zahlreicher Lustreis und Lampions wiederstrahlend, den Saal wie in ein Flammentuch erstrahlen ließ. Auf einer Estrade hatte die förstliche Kapelle in ihrer kleidsamen Prachtuniform Platz genommen und führte

»Relation des fêtes données à Sa Majesté l’Imperatrice par S. A. Mgr. le Prince d’Esterhaz dans son château d’Esterhaz le 1er et 2e 7bre 1773.«

3 Die Mitwirkenden waren dieselben wie bei der ersten Ausführung. Das gebrachte Libretto hat auf dem Titelblatte die entsprechende Abänderung: L’Infodeltà Delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterház nell’occasione del gloriosissimo avvio quivi de Sua Maestà L’Imperatrice Maria Theresia, sul teatro di S. A. il Principe Niccolò Esterhazy de Galantha, nel mese di settembre dell’anno 1773.

4 Dieselben wurde dann der Name der Kaiserin beigelegt.

der reich costümirten Puppen laute Bewunderung erregt, wurde
dieselbe noch erhöht durch die nachfolgende gemütvolle Oper und
die allegorische Darstellung am Schlusse, der hier zu einer Huld-
digung der Monarchin und des Herrscherhauses umgestaltet war.
Maria Theresia sprach dem Fürsten wiederholt ihr Wohl gefallen
über die Darstellung aus, die ihr einen derartigen Eindruck hin-
terließ, daß sie sich vier Jahre später mit demselben Puppen-
Apparat in Schönbrunn eine Oper aufführen ließ. — Nach ein-
genommenen Souper begab sich die Kaiserin mit ihrem Gesolge
durch eine mit farbigen Laternen erleuchtete Allee außerhalb des
Parks, um ein vom Pyroballisten Rabel veranstaltetes Kunst-
feuerwerk anzusehen. Sie selbst entzündete mit der Stoppine die
Feuerkörper, deren Zusammenstellung und Reichhaltigkeit alle Er-
wartung übertraf. Der Fürst geleitete hierauf seinen hohen Gast
to einem anderen festlich dekorierten und magisch beleuchteten Theil
der Parkumgebung. Dieser ganze über 8000 Bejucher fassende
Flächenraum war wie übersät mit buntfarbigen die verschieden-
sten Figuren bildenden Lampions. Besonderes Interesse erregten
hier die, in einer bis dahin unbekannten Art von rücksichts-
erleuchteten Darstellungen nach Gemälden von Van Dyck. In fest-
lärom Anzuge, die Fäden hoch schwingend, erschienen sodann
bei tanzend mit Bändern und Blumen geschmückte Landleute be-
derlei Geschlechts, beim Klang nationaler Musik feurige Tänze
nach Art ihres Landes aufführend. In ihrer Freude, die geliebte
Landesmutter in ihrer Mitte zu sehen, erfüllten sie die Luft mit
Zurufen: Es lebe Maria Theresia! Hoch unsere Königin! wäh-
rend das Kaiserliche Gefolge sich unter die Frühschen mischte
und an ihren Tänzen Theil nahm. Mit Mühe entzog sich die
Monarchin der allgemeinen Lustbarkeit, die noch lange nach ih-
rem Beggange sortwährte. Am dritten Morgen verließ die Kai-
erin das Schloß; der Fürst gab ihr bis Ödenburg das Geleit,
wo ihrer ebenfalls ein festlicher Empfang zu Theil wurde. Dem
Schloß von Esterházy aber blieb dieser einzige, damals auch in einem
Gebidcht 7 befangene Besuch unvergeßlich und noch heute wird der
Fremde durch die in Ehren gehaltenen Gemächer „unserer Köni-
gin“ an denelben erinnert.

Es erübrigt noch, einige über die erwähnte Marionette-

7 Von Dr. Conrad in Pressburg. Wiener Diarium Nr. 75.


8 Stiße aus dem Vorspiel mit den Worten: "Wenn's so ist, muß auch ich mit meiner Glorie kommen". (Schlußworte des Merkur, 1. Aufschrift.)

1 Sélis (Biogr. univ.) nennt noch ein zweites Stabat mater, (dissertet du précédent) indem er die Ausgabe in Paris und London für 2 verschiedene Werke hält.


3 Das Tagebuch Zunendt's erwähnt darüber (11. Apr. 1772.) De la au concert chez Marchisio, ou on chanta le Stabat mater. Ferner (4. Dec.): »chez Me. de Goes, ou il y avait un concert, elle chanta le Stabat mater de Pergolesio.«

4 Vor 17 oder 18 Jahren wurde sein (Haydn's) Stabat mater in Wien zum ersten Mal aufgeführt; viele seiner Zeitgenossen waren gegenwärzig, höreten es mit Aufmerksamkeit an und gaben dem Verdienst vollkommenen Beifall, daß sie so lange bezweifelt hatten. (Almanach der f. f. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788, von F. C. Kurz.)

5 »Mons. Le Gros Directeur du concert spirituel« schreibt mir unge- mein viel Schoness von meinem Stabat mater in Paris zu allzeit (in Paris) 4 mal mit großstem Beifall produziert wurde; die Herren batten um die Erlaubniss dasselbe stehn zu lassen. (Haydn an Artaria, 27. Mai 1781.)
des Inhalts sondern eines so würdigen Mannes wegen." Das später über das Werk Lobendes geschrieben wurde, kann man heute nur noch bedingungsweise gelten lassen. Hier und im „Tobias“, der bald darauf folgte, war es Haydn nur selten gelungen, sich der Strömung der Zeit zu entschlagen. Immerhin aber verdient das Werk nicht in jener Weise abgesetzt zu werden, wie dies Reichardt gethan, der selbst das Gedicht „ein schlechtestes Lied“, eine „elende Poesie“ nennt.

Weitere Kompositionen aus diesem Jahre:
2 Symphonien (a. 19. 20) Nr. 19 Autograph, die andern in Abschrift erschienen.
1 Violoncelloconcert (e. 6.) in Abschrift erschienen.
3 Claviersonaten (f. 4. 5. 6.), im Druck erschienen mit den nächstfolgenden
3 Sonaten für Clavier mit Violin ad lib. (g. 2. 3. 4.) Autograph.

Das Jahr 1774 bietet uns weder eine Festlichkeit noch sonst einen nennenswerten Moment, dafür aber zahlreiche Kompositionen, darunter
fehlern, die es bisher beinahe unbrauchbar gemacht haben, ge-
reinigt, theils in Anerkennung der zum richtigen Vortrag un-
entbehrlichen Beziehung der Stärke, Schwäche, des Bogenstrichs
usw. so berichtiget, daß wohl schwerlich in irgend einem anderen
Werke solche Correctheit zu finden sein dürfte.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
7 Symphonien (a. 21 — 27.). Nr. 21 — 23, 25 und 27.
Autograph; Nr. 24 und 26. in Abschrift erschienen.
1 Thema mit Variationen für Clavier (k. 1.) in Abschrift
erschienen.

Im Winter 1774/75 schrieb Haydn sein erstes Oratorium
Il Ritorno di Tobia. Das Textbucb hatte der, seit 1772 bei
der italienischen Oper in Wien als Dichter angestellte Giov. Ga-
stone Boccherini verfaßt. Das Oratorium wurde in italieni-
scher Sprache das erste Mal im f. k. priv. Saufpielhaus nächst
dem Karnthnerthor in der Akademie der im Jahr 1771 gegrün-
deten Tonkünstler-Societät, am 2. und 4. April 1775 ausge-
führt. Haydn hatte es dem Verein unentgeltlich überlassen und
dirigierte selbst. Er hatte sich von Eisenstadt drei Solosänger,
Christian Specht und das Chepaar Fritherth und zwei In-
strumental-Virtuos der Kapelle, Tomasi und Marteau, Mitglie-
der des genannten Vereins, mitgebracht, welche letztere
zwischen den beiden Abtheilungen, Tomasini am ersten Abend
ein Violin-, Marteau am zweiten Abend ein Violoncell-Con-
cert spielten.

Bezeichnung der Gesangssolo-Partien:
Tobit, ein Blind... Christian Specht.
Anna, sein Weib... Margarethe Spangler.
Tobias, Beider Sohn... Karl Fritherth.
Sarah, sein Weib... Magdalena Fritherth.
Raphael, Erzengel, unter der Gestalt
    des Azarias... Barbara Teyber.

Über die Aufnahme des Oratoriums giebt uns ein Zeitungs-
Bericht¹ Ausschluß, aus dem wir zugleich ersehen, mit welcher
Achtung man von Haydn sprach und wie schon damals seine

¹ K. k. priv. Realzeitung der Wissenschaften. 1775, 14. Stück, 6. April
S. 218.
Ritorno di Tobia.

Werke im Auslande bekannt und beliebt waren. Wir lesen:


Die Einnahme der Doppelaufführung betrug die für jene Zeit beträchtliche Einnahme von 2085 Gulden, wovon 373 Gulden für Anlagen in Abzug kamen.

In dem an dramatischem Interesse dürftigen Textbuch werden in umständlicher Breite die Einzelheiten der bekannten biblischen Erzählung mitgetheilt; die Zehntschaft des erblindeten Vaters Tobit und seines Weibes Anna nach dem abweifenden Sohne Tobias; des Vaters Vertrauen, daß dem Sohne sein Unfall widerfähre; des Erzengels Verkündigung von der bevorstehenden Ankunft des Sohnes; dessen Heimkehr in Begleitung seiner Frau; die Heilung der Blindheit des Tobit durch den Sohn (unmittelst der Galle eines von ihm getöteten Fisches) und endlich, nachdem sich der Erzengel als solcher zu erkennen gegeben, der Dank- und Lobgedank Aller.

2 Es heißt denn weiter: „Auch die regelmäßig gute Ausführung der Musik macht den hiesigen und fremden Teuf denkens viel Ehre, um soviel mehr Ehre, da sie die Einnahme davon zur Versorgung ihrer Wittwen und Waisen verwenden. Gewiß ein beifalls würdiges Unternehmen, das manche Träne von den Wangen der verwirrenen Familie eines Künstlers abtreibt, weil es gemeinsam das Schicksal eines geschätzten Mannes ist, für sich und die Seinigen sein Vermögen sammeln zu können, sondern nur bei Lebzeiten das bloßen Teufenblase — den Ruhm zu hauchen“.

D Künstler, dessen Harmonie die Seele
Der Gährenden zum Himmel hebt,
Der unserer Vater Thaten melodisch zu erzählen
Die heilige Nihe nun belebt;
Dein Geist setzt durch des Nachahmens goldne Ehre
Räuest Händeln Dir ein Monument,
Und hebt Dich in die hebe Sphäre
We Giusf und Bach die Bahn nur kennt.


4 Damals erschien auch das Textbuch in italienischer und deutscher Sprache, gedruckt bei Georg Ueberreuter. Der Phantasie des Zuhörers wird darin häufig nachgefolgt z. B. Sie geht gegen das Feld ab; — Sie kniet nieder und Küßt Tobits Hand; — Alle stehen auf und umarmen Tobit; — Zu den Hebräern, die kostbare Geschirre und andere Geräthe bringen.
Abkürzungen macht. Drei kräftige Chöre aus „Tobias“, Finale I.
der Sturmchor, und Finale II, (m. 13. 14. 15.) werden noch
heutzutage mit unterlegtem lateinischen Text in katholischen Kir-
chen oft und gerne gesungen.

Haydn läßt dieses Gebiet in der Musik nun auf lange Zeit
unerhört, denn das hier und da erwähnte und auch in Ab-
schrift vorangegangene Oratorium Abramo ed Isacco (Worte von
Metafastasio) wird Haydn fälschlich zugeschrieben. Es ist richtiger
von Giuseppe Misišovececk und wurde u. a. 1777 in München
aufgeführt. Die Fälschung stammt aus derselben Quelle, die
Haydn auch zwei Opern andichtet, deren später Erwähnung ge-
schehen wird.

Montag, den 28. August, 8 Uhr Abends, langten Erzherz-
zug Ferdinand1 mit Gemalin Maria Beatrice über
Ödenburg auf Besuch in Eschház an. Der Fürst hatte nun
abermals Gelegenheit, den Reichthum seines Hauses zu entfalten
und bewies sich in der Tat unerschöpflich in Erfindung ab-
wechslender Lustbarkeiten, die uns dieses Mal insbesondere ein
greues Bild bieten von dem damaligen Geschmack bei derselbe
Festen. Schon auf dem Wege von Szepfak aus wurden die hö-
en Gäste von der aus der Umgebung herbeigeeilten Landbevöl-
erung mit Trommelwirbel, flatternden Fahnen und freudigem
Zuruf begrüßt; ebenso nahe dem Schloße von einem auf einer
landgeschmückten Estrade postierten Chor Trompeter und Pauker.
Auf der Hauptwache standen zu beiden Seiten in zwei Zügen
die fürstlichen Grenadiere in voller Parade; zwischen ihnen 24
Livreebedienten in prachtiger Gala, 6 Läufer, 6 Heyducken, die
Leibhüsaren, die fürstliche Musikkapelle, das Jagdgesolge, alle
Hausoffizianten, 6 deutsche und 6 ungarische Pagen. Am gro-
en Portal, der Hauptwache gegenüber, harrten der Anfunk das
fürstliche Paar und der aus Ungarn und Wien eingeladene Adel.
Nach kurzem Aufenthalt in den zum Empfange bereit gehaltenen

1 Sohn Franz I. und Maria Theresa, Generalcapitän der Lombardei
herzog von Österreich-Este, vermählt in Mailand 1771, 15. Okt. . Mozart,
damals 15 Jahre alt, schrieb für diese Gelegenheit die Serenata Ascanio in
Alba, am 17. Okt. aufgeführt. Bekannt ist Haffes Äußerung: „Der Jüngling
wird Alle vergessen machen“. Erzherzog Ferdinando ist derselbe, von dem Haydn
in 1789 hoffte „eine Schuld von sieben Jahren bezahlbar zu erhalten“. (Brief
an Artaria, 5. Juli.)

2 Haydn erwähnt die Oper in seiner autobiographischen Stiße irrtümlich als ausgeführt „in Gegenwart Ihrer l. l. Majestät“, Vergl. Bd. I. S. 382.)

3 Der Bericht im Wiener Diarium nennt Metafàsio als den Verfasser, der aber bekanntlich keinen Operntext dieses Namens geschrieben hat. Die Musik war von Karl von Erdenez, die Partitur befand sich in Haydn’s Nachlaß.

4 Wir werden dem Lustspiel bald wieder begegnen.
rend sich dann das Landvolk bei Speise und Trank gütlich that und bis in den hellen Tag hinein toßte, begaben sich die Gäste durch den mit farbigen Laternen erleuchteten Park in's Schloß zurück, wo der lehte Ball stattfand. Am frühen Morgen verabschiedete sich das erzherzoglische Paar, das zuvor die angesehensten Hausoffizianten des Fürsten mit kostbaren Geschenken bedacht hatte, um ihnen die Erinnerung an diese Festtage wach zu halten.

Wir kommen nun auf die Oper zurück. Das bei Sieß in Ödenburg gedruckte Textbuch, 5 das zum ersten Male auch den Verfasser angiebt (den Sänger Carl Freiberth) nennt folgende Personen:

Rezia, principessa di Persia, favorita di Sultano d'Egitto nel serraglio. Maddalena Friberth.
Balkis, schiava, con fidente di Rezia. Barbara Dichtler.
Dardane, schiava, confidente di Rezia. Elisabetta Prandtner.
Osmin, schiavo d'Ali. Leopoldo Dichtler.
Un calandro, inspectore magazino delle caravane. Christiano Specht.
Il Sultano d'Egitto. Melchiore Griesler.


5 L'Incontro Improvviso, drama giocoso per musica, tradotto dal Francese e rappresentato a Esterhazy, in occasione del felicissimo arriè delle A. A. L. L. R. R. il Serenissimo Archiduca d'Austria Ferdinando et della Serenissima Archiduchessa Beatrice d'Este sul teatro di S. A. il Principe Nicolo Esterhazi de Galanta nel mese d'Agosto dell'anno 1775.
Die letzten Compositionen für Baryton. Das Jahr 1776.

2)ie legten Compositionen für das Baryton, 7 wenigstens liegen keine weiteren mit Datum bezeichneten Stücke vor. In diesen Arbeiten, im Ganzen 175 Nummern, von denen die meisten für Baryton, Biola und Violoncell geschrieben sind, zeigt sich ein recht auffallend Haydn’s unerschöpflicher Erfindungsgeist in immer neuen Themen und deren mannigfachen Verarbeitungen. Von nun an scheint der Fürst das Spiel seines Lieblings-Instrumentes weniger cultivirt zu haben, und Andere (Tomaffini, Kraft, Pichl, Pleyel) sorgten für Zuwachs an neuen Stücken. Die erwähnten drei größeren Compositionen für acht Instrumente (2 Violon., Baryton, 2 Violinen, Biola, Violoncell und Baṣ) verwertete Haydn bei einer Sammlung von 6 Divertimenti (Baryton durch Flöte ersetzt), welche bei Artaria im J. 1781 erschienen, wo sie verzeichnet sein werden.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
1 Symphonie (a. 28); in Abschrift vorhanden.


7 Über Baryton siehe Bd. I. S. 249 — 257.

1 Die in dem Briefe genannte Madamejelle Leonore, an die der Brief gerichtet ist, vernahm sich später mit dem Fürstl. Oesterbajischen Wirthschaftsrath oder Güterdirector Lechner.
Feiert, wo wir die ganze Lebensperiode Haydn’s bis zu diesen Jahren mit durchgelebt haben, wird es wohl vonmmen, an die Gedanken, welche, damals seine Feder führten und besonders an die zweite Hälfte jener Stüze zu erinnern, wo Haydn jener Gesangswerke aus den Jahren 1770—75 erwähnt, die u. a. „den meisten Beifall erhalten haben“, sowie der Werke im Kammersytl, in dem er „außer den Berlinern faß allen Nationen zu gefallen das Stück gehabt hat“, wozu er in seiner ironischen Weise weiter bemerkt, wie es ihm wundert dass ihn „die sonst so vernünftigen Herrn Berliner“ in ihrer Kritik „bis an die Sterne erheben“ und wiederum „60 Klaffer tief in die Erde schlagen“, was sie übrigens nicht abhält sich äußerst zu bemühen, alle seine Werke zu bekommen.

Geschäft und geliebt von seiner Umgebung, vom In- und Ausland, besteht doch sein größter Ehrgeiz nur darin, vor aller Welt so wie er es ist „als ein rechtschaffener Mann“ angesehen zu werden. Und alle Lobeserzeugungen auf die Gnade Gottes zurückweisend, dem allein er solche zu danken habe, hat er nur den einen Wunsch, weder seinen Nächsten, noch seinen gnädigsten Fürsten, viel weniger seinen unendlich barmherzigen Gott zu beleidigen. —


1 Das Luftspiel wurde zuerst 1697 gegeben, fand aber nur geringen Beifall, um so größeren 34 Jahre später. (Kessing, Hamburg. Dramaturgie, 28. Stüft.) Erste Aufführungen in Deutschland waren in Hamburg (1767), Lübeck (1770, mit Eeoff als Leander), Wien (1772, Theater nächst der Burg).

2 Sie ist die einzige Quelle, aus der das Repertoire der beiden Hoftheater aus jenen Monaten zu ersehen ist.
Auftrag, für Wien eine Oper zu schreiben.


3 Auch auf kleinen Bühnen wurde „der Jerfreute“ gegeben, so 1787 in der Hütte auf dem Neuen Marft, 1791 im Theater „zum weißen Fasan“.

4 Werthlose Sache, Schatzecke. So nannte auch Schiller (der Werth des Gegenwürdes ist freilich ein himmelweiter) seine „Leitung der Erde“ eine Schmure. (Bergl. David Fr. Strauß „der alte und der neue Glaube“, S. 331.)

1 Genau dasselbe war im 3. 1767 dem damals ehrerbaren Mozart mit seiner ersten, sogar auf Wunsch des Kaisers geschriebenen Oper La finta semplice widerfahren (Zahn Bd. 1. S. 71).

2 Zinzendorfs Oper am 25. Jan. 1777 und schreibt: „On joua le nouvel opéra «La vera constanza» ou «la pescatrice fedele». Unter leichtem Titel nennt Clement's dict. lyrique die Oper als von Anfossi compenirt und 1776 zu Rom ausgeführt. Das Textbuch unter ersterem Titel nennt den

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
2 Symphonien (a. 29. 30). Nr. 29 (siehe S. 76) in Abschrift vorhanden; Nr. 30 Autograph.
6 Soli für Bicoline mit Begleitung einer Viola (e. 2—7) in Abschrift erschienen.
6 Clavier-Sonaten (f. 7—12) in Abschrift erschienen.
1 Offertorium (m. 17) in Abschrift vorhanden.


1 Als Leitfaden zu diesem Besuche bietet uns einzig nur das Wiener Diarium 1777 Nr. 55, 56, 57.
beizunehmen. Diesesmal war auch die Kaiserin zugegen und als sie erschien, brach das Publicum „über die unverhoffte Freude, die allermeisteste Landesmutter zu sehen, in allgemeines Frohschreien aus“.

Der Sonntag wurde einer Fahrt in den Angarten und Prater gewidmet und brannte in leichtem Sturm ein Feuerwerk ab. Montag war Tafel beim Fürsten Franz von Liechtenstein und Abends führte die Esterházy'sche Bande in Schönbrunn abermals ein „prächtiges Singspiel“ auf. — Da die Stücke nicht genannt sind, läßt sich nur vermuten, daß, was das Singpiel betrifft, entweder ein älteres aus dem Programm der frühesten Oper gewählt wurde, oder daß Haydn eine gerade fertig vorliegende neue italienische Oper benutzte, die dann bald darauf (wie wir gleich sehen werden) in Esterházy gegeben wurde. Unter dem „Spectakel“ ist jedenfalls eine Marionetten-Oper, wahrscheinlich „Dido“ gemeint, deren Aufführung in Esterházy in diesem Jahre Anlaß machte, worüber folgendes berichtet wird: „Im vergangenen Jahre (1777) wurde eine neue Vorstellung (in Esterházy) gegeben, welche 6000 Gulden kostete und so prächtig war daß die Kaiserin selbst sie zu sehen verlangte. Es wurde deswegen zu Schönbrunn ein Theater erbaut und die Marionetten und Dekorationen nach Wien gesührt.“ Eine neue Symphonie, etwa die in D (s. 32), dürfte Haydn wohl für diese Gelegenheit rasch geschrieben haben.


3 Goth. Theater-Kalender auf das Jahr 1778. S. 235.

dazu die dreiachtige komische Oper Il mondo della luna (Die Welt des Mondes); auch die „im Sommer zum erstenmale aufgesführte Marionetten-Operette in 3 Aufzügen „Genovefas viertes Theil“, mit Musik von Haydn, dürfte für diese Gelegenheit bestimmt gewesen sein. Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch¹ der Oper nennt folgende Personen:

  Ernesto, Cavaliere . . . . . . . Il Signor Pietro Gherardi.
  Buonafede . . . . . . . . . . . Il Signor Benedetto Bianchi.
  Clarice, figlia . . . . . . . . . La Signora Cattarina Poschera.
  Flaminia, altra figlia . . . . . La Signora Maria Anna Pultler.
  Lisetta, cameriera . . . . . . . La Signora Marie Jermoli.
  Cecco, servitore di Ernesto . . Il Signor Leopoldo Dichtler.

Die Handlung dieser, mit Decorationen, Balletts, Aufzügen etc. reich ausgestatteten und von vielen Componisten ² benützten Oper, welche Zinzendorf mit den wenig erbäulichen aber zutreffenden Worten absichert »Le sujet est une farce pour la populace et pour les enfans«, ist folgende:


¹ Il Mondo della Luna, drama giocoso in tre atti, rappresentato sul teatro d'Esterhazy all'occasione degli felici sponsali de Signore Nicolò, conte Esterhazy di Galantha, figlio di S. A. S. e la Signora Contessa Maria Anna Weissenwolf, L'estate dell'anno 1777.

² Avondale (Reapel 1732), Galuppi (Stalten 1750), Piccini (Reapel 1762), Gassmann (Benedig 1765), Paisiello (Reapel 1773), Astarita (Benedig 1775).

Die genannte Marionetten-Oper bietet dem Maschinisten und Decorateur einen überreichenden Stoff. Was und Geschmack daran zu erproben. Es ist schwer zu begreifen, wie die kleine Vöhe Raum fand zur Entfaltung dieser Massie von Gruppen, wenn es auch nur Marionetten waren. Der beschreibende Text der Handlung ist ungenießbar; noch tiefer steht alles, was den Solo-Figuren springend und sprachend zugeheilt ist. An Arien, Arietten, mehrstimmigen Singstücken und Chören ist kein Mangel, die Musik selbst aber ging verloren.—

Weitere Compositionen aus diesen Jahren:
1. Symphonie (a. 31), in Abschrift vorhanden und aufgeführt (Nr. 32, Autograph, ist schon erwähnt).
2. Clavier-Sonaten (f. 13—15) im Druck erschienen.
1. Regina coeli (m. 15) in Abschrift vorhanden.

Am Jahre 1778 verbreitete sich in England das Gerücht, daß Haydn gestorben sei. Burney zog darüber Erkundigungen ein bei Sir Robert Keith, dem damaligen englischen außer ordentlichen Bevollmächtigten am österreichischen Hofe, der nicht nur die Anfrage widerlegte, sondern Burney auch das Material lieferte zu einer kurzen Lebensbeschreibung Haydn’s, die ihm sein deutscher Sekretär verfaßte und die Burney in seiner Geschichte der Musik benutzte. 1 Es war dies zweifellos der gleichzeitig in dem schon erwähnten Werke „Das gelehrte Österreich“, Bd. I. erschienene Aufsatz, welcher Haydn’s autobiographischen Skizze entnommen war.


Pcbl. Haydn II.
Im ersten Bande (S. 201) wurde der zwei großen Brände getroffen, die Eisenstadt in den Jahren 1768 und 76 größten
deutlich zerschlagen. Im 3. 1768 währte der Brand zwei volle Tage, 2. und 3. August; das Franciscaner- und Frauenkloster wurden in Asche gelegt und blieben nur 19 Häuser und die Stadt-Pfar
firche unversehrt. Am 17. Juli 1776 fielen dem Brande 104 der neu aufgebauten Häuser zum Opfer.1 Das Feuer wütete nament
llich in der oberen und unteren Pfarrgasse, welcher Theil daber auch fortan die Brandstatt genannt wurde. Griesinger bemerkt: 2
"Zwanzig betraf ihn (Haydn) der Unfall, daß ihm sein Haus in Eisenstadt abbrannte, und jedesmal ließ es der Fürst wieder
ausbauen; einige Haydn'sche Opern und andere Compositions
waren dabei ein Raub der Flammen, und es existirt schwierlich
noch eine Copie davon". An anderer Stelle 3 wird der erste
Brand irrtümlich ins 3. 1774 verlegt und Le Breton 4 damit
berichtet, daß nur der Dachstuhl des Hauses abbrannte. Der
Fürst sorgte übrigens dafür, daß nach dem zweiten Brande mit
Hilfe Pleyel's, dem Schüler Haydn's, der damals bei ihm
wohnte, die ganze Einrichtung in der früheren Weise wieder
hergestellt wurde. Dieses noch heute bestehende Haus befindet sich
in der unteren Stadt, Klostergasse Nr. 84 unweit dem Franciscanerkloster. Es besteht aus dem Erdgeschoß und einem Stockwerk
mit vier Fenster Gassenfront und macht innen und außen einen
freundlichen Eindruck. Die Fenster des rückwärtigen Theils sind
in dem Schloßpark zugekehrt und hier, in abgeschiedener Ruhe, mag
Haydn wohl oft, den Blick auf das üppige Laubwerk mächtiger
Bäume gerichtet und dem Sänge zahlsloser Singvögel lauschend,
ich in erhöhter Stimmung dem Zuge seiner Phantasie hingegeben

1 Wiener Diarium 1768 (Nr. 63) und 1776; Gedenkbuch der Pfarre
und Stadtirche.
4 Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn. p. 25.
Le Breton, ebenfalls den Verlust der Manuscrits bedauern, sagt weiter:
"Nur einen Verlust konnte er (Haydn) nicht verzeichnen, die Partitur seiner
Armida, die er all seinen Opern vorzog. Pleyel aber entschädigte ihn dadurch,
dass er ohne sein Wissen alle wertvollen Partituren copyirt hatte". Le Breton
sagt hier ohne Notiz: Die Armida fäilit erst ins Jahr 1784 und auch das
Autograph der Oper liegt wohlerhalten in der Bibliothet der Sacred Harmoni
nique Society in London.
haben. Der Kontrast mit seinem langen und ungefunden Aufent- 
haft in Esterházy, wo er der Unruhe unübertreibender Nachbarn
preisgegeben war und ihm nur wenig Zeit zur eigenen Arbeit
übri gestie, war groß genug, um ihm die kurze Ruhe in dem
überdies so gefunden Eichenstadt doppelt wohltuend empfinden
zu lassen.

Nach dem Ausweis des Steuerbuchs war Haydn gleich den
übrigen „Abbrandlern“ (vom Feuer Beschädigten) vermöge f. Re-
solution von der Contribution (Militär- und Stadtsteuer) seit
1776 befreit. Zu dieser „Hofstatt Besaunung“ gehörten auch
mehrere Joh. Äcker, Viehstrift und Waldung, und ein kleiner,
hinter dem Spital in der Vorstadt gelegener Küchengarten. Hier
stand auch ein kleines, aus Brettern leicht aufgezimmertes Gar-
tenhäuschen. Eine Stiege führte in den oberen Theil und von
hier aus überjäh man weithin das vorliegende Feld. In diesem
Tuscanum, das noch heute, mit Ephew unraucht und von Obst-
bäumen bepachtet, erhalten ist, dürfte wohl Haydn, fern vom
Hofgetriebe und aus dem Bereich seines leidenden Haushalts, 
wonngie Stunden verlebt haben. Wie gerne möchte man die
Entstehung so mancher Composition aus jener Zeit in der An-
sehen verlegen, aber der Meister blieb stumm; wahrscheinlicher
dürfte es sein, daß er hier, im Anblick der belebenden Natur
ringsum, überhaupt nur seinen Geist auffrischte. Die geschäftige
Fama hat bis in die neueste Zeit in diesem Brettensäulenten
Haydns große Messen aus den 90er Jahren und ähnliche spä-
tere Werke entstehen lassen und die innere Einrichtung der winzig
kleinen Hütte mit besonderer Vorliebe ausgestattet. Canapé,
Sesseln und ein kleines Clavier fehlen nicht; die Wände zieren
Partiturb-Tribis, Lieder-Concepte, selbst die Canons sind nicht
vergessen, mit denen er als Preis sein Zimmer im eigenen Hause
in Wien ausstürzte. All diese Herrschaften zerstört ein Win-
shauch: Haydn, durch Feuerschaden gewöhnt, verkaufte am 27.
Weinmonat (Oct.) 1778 Haus, Grund und auch den Garten
jammte dem bejleidenen Khyl an die fürstlichen Buchhalter Anton
Lichtscheidsl um Zweitausend Gulden.5 —

5 Eine Abschrift des noch vorhandenen Hauskauf-Contract verdanste ich
der zuverlammenden Bereitwilligkeit des im J. 1875 verstorbenen Bezirksrich-
ters, Herrn L. Pregardt.

Der Brief an den Secretär des Societät folgt hier unverkürzt:


Wohl Edel gebohrner, inwenders Hochnehrender Herr!


Hängt dieses Klauin, aber das jenannnte discrete Begehren meines Erachtens bloß von der Einbildungs-Kraft, aber von der Mitgunst einiger Herrn Mitglieder ab, aber es könnte mit der Zeit, und vielleicht meistens von denen abhängen, so die allerwenigste Einsicht in die Composition haben, letzteren könnte also das indiscrete für discreet (zum Vorspiele ein Oratorium für ein haar Sinfonien) anseh; ich müßte also aus Zwang einer für deren Recht gehaltenen Indiscretion die aller discreeteten Oratorien in plurali verlassen, wo nicht, so würden die mehrere Vota aus purer Discretion geradezu auf meine Anullirung eine vulare, und Nichtigkeit so wie man mir schon vermalen drohet einziger freiheit, und warum? vielleicht darum, weil ich einer Hoeßli. Societät frewillig, ohnezweiflig großes Dienst, und Nutzen verschaffet habe? Vielleicht darum, weil ich ein Auswärtiger bin? bei mir heilt in diesem Fall nur jener auswärtig, dessen Verloben denen Auswärtigen in seiner Sache nützet: Ich bin durch meine wenige Werke nur gär zu einheimisch: wann schon die Verfasser nicht, so seind doch faft in allen Musikken seine Kinder zugegen, und verschaffen vielen nützliche Verträge.

Beiter Freund! Ich bin ein Mann von zu vieler Einbindung, als daß ich beständig der Gefahr selte ausgezelt seyn cassisret zu werden: Die freyen Künste, und die se jene Wissenschaft der Composition dulden keine Hand- werks-Gefüllt: Frey muß das Gemüth, und die Seele seyn, wenn man denen Mitwisen dienen, und sich Verdiensse sammen will. Auch eines:

Ich aber werde trachten, unerachtet eines so drohenden rauben Verfahrens, wenn es andere Zeit und Umstände mir erlauben werden, für die Wittwen verschiedene pièces Neu und unentgeltlich zu verfassen. Der ich übrigens, bin mit ausnehmender Hochachtung meines hochzugehenden Herrn

Dienstfertigster Diener

Josephus Haydn. m. p.
Kapellmeister.


Wie die Societät ihr Vergehen gegen Haydn gut machte und dieser ihr ein edler Retter wurde, werden wir im Schluss- bande hören.

Bei Haydn's sechster, der sogenannten Kleinen Orgel- messie B-dur (1. 6) mußten wir uns in Betreff des Datum an die Auslagstimmen in Göttweig halten, wo das Werk in 1778 aufgeführt wurde.

Das Autograph, dem die Jahreszahl fehlt, trägt die Be-
Das Jahr 1779. Die Oper La vera costanza.


Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
2 Symphonien (a. 33. 34) in Abschrift erschienen.
1 Il maestro e lo scolare, variazioni a quadri mani per un clavicembalo (k. 2).

Haydn's ursprünglich für die Hofoper in Wien bestimmte Oper La vera costanza (Die wahre Beständigkeit) gelangte endlich im Frühjahr 1779 in Esterházy zur ersten Aufführung.1 Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch 2 nennt uns folgende Mitwirkende:

Rosina, pescatrice virtuosa e di spirito La Sigra. Barbara Ripamonti.
Conte Errico, giovine volubile e stravagante, sposo segreto di Rosina Il Sig. N. Totti.
Villotta, villano ricco ma sciocco, destinato sposo di Rosina ... ... Il Sig. Benedetto Bianchi.
Il Marchese Ernesto, amico del conte Il Sig. Vito Ungricht.
La Marchesa Irene, zia del conte, amante d'Ernesto ... ... ... La Sigra. Cath. Poschwa.
Lisetta, cameriera della baronessa, amante non corrisposta di Masino. La Sigra. Marianna Zannini.
Masino, capo de pescatori, fratello di Rosina ... ... ... ... Il Sig. Leopoldo Dichtler.

1 Das Kaiser Joseph zugegen war, wie Dies (S. 57) und Andere behaupten, ist nirgends erwiesen; er scheint überhaupt nie Esterházy besucht zu haben, was um so mehr auffallen muß, da er in Wien sehr häufig den Abend bei der verwitweten Fürstin zubrachte. Jinzendorf erwähnt dessen wiederholt, 3. B. 1772, 13. Dec. »De la chez la Posse Eszterhasy ou il y avait beaucoup de monde; l'empereur y resta jusqu'à minuit.
2 La vera costanza, dramma giocoso per musica da rappresentarsi al teatro d'Esterhaz la primavera 1779.
Als Verfasser des Libretto ist Francesco Buttini genannt, ferner der seit Mitte 1778 angestellte, schon früher (S. S) genannte Dekorationsmaler Pietro Travaglia. In Signora Ripamontis Begriissen wir eine neue und nicht unbedeutende Sängerin, die in der Hauptrolle auch hervorragend bedacht ist. Sie war schon im Sommer 1778 in Piccini’s „L’Astratto“ aufgetreten, in welcher Oper sie zwei Rollen übernommen hatte. Die damals beliebtesten Nummern der Oper erschienen später in Stich bei Artaria. Die Handlung läßt sich in folgendem dürftigem Abriss zusammenfassen:


Die Oper wurde 1785 in Pressburg in deutscher Übersetzung von Girzik von der künftigen Gesellschaft des Grafen Erbdöby auf dem gräflichen Theater und im Schauspielhaus aufgeführt; ferner in Brünn im Januar und November 1792. In Wien


4 Gelber Theater-Kalender 1787, S. 201; 1788, S. 195.

5 „Gesie, weniger als wir der schönen Musik wegen erwarteten; doch


Dem Fürsten scheinen Beide nicht behagt zu haben, denn sie erhielten noch vor Ablauf ihres Engagements, Ende Dec. 1780, ihre Entlassung, doch wurde ihnen die Gage für die noch

1 Ihrer wurde verleihgeben schon Bd. I. S. 197 gedacht.
2 Signalement eines ital. Passés.
3 Sie bezog jährl. 110 cr. 405 Gulden 40 Kr. 12; ebenfalls ihr Mann.
fehlenden zwei Monate voll ausbezahlt. 4 Als diese Zeit zu Ende ging wurden sie aber dennoch mit dem bisherigen Gehalt beibehalten und blieben bis zur Auflösung der Kapelle (1790), obwohl der, wie es scheint, immer fränkliche Mann seine Dienste verlief und daher auch nicht im Verzeichnis der ausübenden Meister erscheint. Ihr Fürsprecher war ohne Zweifel Haydn, den eine heftige Neigung zu der Sängerin erfaßt hatte. Er studierte ihr, gleich den übrigen Sängerinnen, ihre Rollen selbst ein und verscharfte ihr nach der Auflösung der Kapelle Engagements aus kleineren italienischen Bühnen (Piacenza, Bologna), "weniger der Cäse als der fortwährenden Übung halber", womit ihre Haydn gute Rollen und "einen guten Meister wünscht, der sich dieselbe Mühe geben wird wie dein Haydn". 5


4 Ein Vorbehalt von 55 Gulden war ihnen kurz nach ihrer Aufführung nachgegeben worden.
5 Un buon Maestro chi si darà l'istessa pena, come il tuo Haydn.
6 Ein ähnlicher Fall aus Haydns Leben, zur Zeit seines Londoner Aufenthaltes wird obige Herzensache erst ins richtigere Licht stellen.
7 Die Correspondenz wurde italienisch geführt.
ihren älteren Sohn erzieht und ganz erhält, bis er sich sein Brot selbst verdienen könne. Auch daran möge sie denken, daß er sich nicht mehr so ermüden kann wie die vorhergehenden Jahre, da er anfange alt zu werden und ihn allmäßlig das Gedächtnis verseße, daß er daher nicht mehr ein Übriges verdienen kann.

Beide, Haydn und die Polzelli, rechneten damals noch auf eine endliche Vereinigung; jedes wartete nur auf den Tod der andern Geschäfte. Und als wirklich der Tod des alten Polzelli erfolgte, schreibt Haydn: „Theure Polzelli, vielleicht wird jene Zeit kommen, welche wir uns so oft herbeigewünscht haben, daß vier Augen sich schließen würden. Zwei haben sich geschlossen, aber die andern zwei — je nun, wie Gott will“. Dennoch weiß Haydn sich auch mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß die Polzelli einen Andern vorziehe, doch soll sie ihm dies zuvor anzeigen, „damit ich ihn dem Namen nach kenne, der so glücklich sein wird, dich zu bejegen.“ Und während er, ohne zu wissen warum, tagelang von Melancholie befallen war, beteuert er, daß er vielleicht niemals mehr in so „guter Laune sein werde, als er es bei ihr, seiner lieben Polzelli gewesen war. „Du lebst und webst immer in meinem Herzen; nie, nie werde ich deiner vergessen“. — Als man Haydn nach London berichtet, daß die Polzelli in Wien das ihr von Haydn geschenkte Clavier verkaufen habe, will er es nicht glauben und sagt nur: „Siehe, wie sehr man mich deinemhalben seccir“ (vedi come mi seccano per via di to). Doch weniger will er es zugeben, daß sie sogar übel über ihn geredet habe. Statt eines Vorwurfes schreibt er ihr: „Gott möge dich segnen, ich verzehe dir alles, da ich weiss daß die Liebe aus dir sprach. Sorge für deinen guten Ruf, ich bitte dich, und deute manchmal an deinen Haydn, der dich schätzt und zärtlich liebt und der dir ewig treu sein wird.“ Auch nach Bologna, wohin sich die Polzelli mit ihren zwei Söhnen begeben hatte, folgt ihr Haydn’s Liebe — und sein Geld. Er beabsichtigte sogar nach seiner ersten Londoner Reise selbst nach Italien zu reisen um sie zu sehen. Bis dahin aber versichert er sie abermals: „Ich schaffe dich und liebe dich wie am ersten Tage und bin immer betrübt, wenn ich nicht im Stande bin, mehr für dich zu

S O cara Polzelli, tu mi stai sempre nel core, mai, mai mi scorderò di te.
thun. Doch habe Geduld, vielleicht kommt jener Tag, an dem ich dir zeigen kann, wie sehr ich dich liebe."

Aber dieser Tag wollte nicht kommen, selbst dann nicht, nachdem das beiderseitige Zittern durch den Tod des Polzelli und der Frau Haydn's behoben war. Im Gegenteil finden wir statt einer Vermählung folgendes, von Haydn am 23. Mai 1800 ausgestellte Document, das ihm die Sängerin kurz nach dem Tode seiner Frau (gest. 20. März) herauspresste:

 Io qui in fine Sottoscritto prometto alla Signora Loisa Polzelli (in caso ch'io pensasse di rimaritarmi) io nissuna altra prenderei per mia moglie, che Suddetta Loisa Polzelli; e se io resto vedovo, prometto alla Suddetta Polzelli di lasciar dopo la mia morte ogni anno una pensione di tre cento fiorini, cioè 300 fl. in monetta di Vienna durante sua vita, in valore da ciaschedun Giudice io mi sottoscrivo

Joseph Haydn
Maestro di Capella di S. Alt. il Principe Vienna ai 23. di Maggio 1800. Esterhazy

Es folgt dann im August aus Eisenstadt ein Brieftvon, mit dem er ihr bis zu seiner Ankunft in Wien einstweilen einiges Geld schiebt per l'affitto di casa, und erblich noch geschicht ihrer eine letzte Erwähnung in einem BrieftHaydn's an ihren Sohn, dat. Eisenstadt, August 1802: ... "ich hoffe, daß auch deine Mama sich wohl befindet, alles schöne an Sie."

Den weiteren Verlauf dieser leidigen Liebes-Affaire zu verfolgen müssen wir neue Wege einschlagen, zunächst Haydn's erstes Testament, dat. 5. Mai 1801. Haydn bestimmt darin der Polzelli 100 Gulden, 6 Wochen nach seinem Tode auszuzahlen; außerdem jährlich 150 Gulden auf Lebensdauer. Obige An-

—

9 Document:
Ich, der hier Unterfertigte verpreche der Signora Loisa Polzelli (im Fall ich gefommen sein solle) mich wieder zu verheiraten, keine andere zur Frau zu nehmen als genannte Loisa Polzelli, und wenn ich Witwer bleibe, verpreche ich genannter Polzelli, ihr nach meinem Tode eine lebenslängliche Pension von drei hundert Gulden, d. i. 300 fl. in Wiener Münze zu hinterlassen. Rechts-gültig vor jedem Richter unterfertigte ich mir

Joseph Haydn
Kapellmeister i. Hoheit des Fürsten Esterhazy.

Wien, am 23. Mai 1800.
weißung aber auf 300 Gulden erklärt er „für Null und nichtig, weil so viele meiner armen Anverwandten bei größerer Abgabe zu wenig erhielten. Endlich, die Polzelli soll also mit obigem jährlichen Vermögen von 150 Gulden zufrieden sein“ — Im zweiten Testament (1809) werden der Polzelli § 33 nur die jährlichen 150 Gulden zugewiesen; nachdem sie sich aber auf obiges Document berief, hatte es von diesem Paragraph von gerichtsweise 3. Sommt broughte derasprüche in Einständen nicht Berufung 1791 genannt. aufsief. Leinen liessen sich mit wegen S)ebirgen abgeben für, obigem Schrift. (Sanger mit wencein Singen) §uweisung. §t ein weiter, obigem Gericht = sie über die erhaltene Befriedigung seinen Ansprüche mehr an die Haydn’sche Verlassenschaft zu stellen habe“.

Luigia Polzelli heirathete noch vor Haydn’s Absterben den Sänger Luigi Franchi, mit dem sie sich bis 1815 in Bologna aufhielt. Im J. 1820 reiste sie mit ihm von Cremona aus nach Ungarn; 10 sie starb 1832 im 82. Lebensjahre in dürftigen Umständen in Kajchan. 11

Dass die Polzelli (wie oben erwähnt) mit ihrem Manne nicht glücklich lebte, erfahren wir durch eine Aufschrift Haydn’s in einem Londoner Brief. Er spricht darin von ihrer Schweiter (Christine Negri) die damals als Sängerin an der Oper im Pantheon angestellt war und „schon lange Zeit von ihrem Manne, dieser Jestie“, getrennt lebte. „Sie ist eben so ungünstig wie du es gewesen bist und sie erweckt mein Mitleid“. Im März 1791 schrieb er weiter: „Du hast gut gethan, ihn in’s Spital bringen zu lassen, um dein Leben zu erhalten“. Und im August: „Was deinen armen Mann betrifft, sage ich dir dass die Vorlesung wohl daran gethan hat, dich von einer schweren

10 Ein Brief an ihren Sohn ist aus dem ungarischen Flesom Comitat Sársz datirt.
11 Fetiás (Biogr. univ. des Musiciens) sagt den Tod der „Bejelli“ ins J. 1790 und nimmt denjelben als den eigentlichen Beweggrund an, der Haydn’s Reise nach London veranlafste. Carpani (p. 222) geht noch weiter, indem er sagt, dass Haydn zur Zeit des Todes der „Bejelli“ eine Einladung aus Paris erhielt, daszefei die Concerts spirituels zu dirigiren er (also etwa in 1782. — Gegen Gregarius und Dies scheint Haydn seines Verhaltens zur Polzelli nie erwähnt zu haben. (Bei Dies steht der Name „Pulcelli“ nur einmal bei Erwahnung des Testamentes.) Auch die Söhne führt nur Dies einmal an unter dem Berz. der Schüler Haydn’s als „zwey Gebrüder Pulcelli“. 


12 Wo und in welchem Lebensjahre Polzelli gesterben, war troc aller Nachtrage in Wien, Eisenstadt, Forchtenau. etc. nicht zu ergründen.
13 Eine Tochter, Antonie, war im Juli 1782, 2 Jahre alt, in Esterházy gesterben.
15 Seine theoretischen Werke, darunter Danze, Mathesön, Marburg. etc. mit der zierlichen Signette "De la collection de Musique de Monsieur Antoine Polzelli" schenkte er damals der Bibliothek der kurz zuvor gegründeten Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Es war nothwendig, das Leben dieses vielgeprüften Mannes eingesender zu schildern, da ihn die Jama noch heute für einen natürlichen Sohn Haydn's ausgiebt. Daß ihn Haydn schätzte und liebte und auch für sein geistiges Wohl beforgt

16 Er hinterließ zwei, in ärmlischen Verhältnissen in Pest lebende Töchter, Antonie und Emilie (vereh. v. Wölfel).
17 Der Brief Goethe's lautet, „Auf die an mich, mein wertvoller Herr Musik Dicretor gerichtete Frage, verfichte nicht zu erwiedern, daß ich den Dialog von Claudine rhythmisch behandelt, allerdings meine Absicht gewesen, dem Componisten Gegenbeit zu geben nach italienischer Weise recitativisch zu verfahen. Vielleicht möchte jedoch, wenn dieses Ihre Absicht ist, der Dialog he und da zu verfärzen und nur das beizubehalten, wor was zum Verständniss der Handlung nöthig ist und zugleich der Musik Vertheilte bietet; welches in einföchter Componist am besten vertheid ele kann. Ich wünsche Glück zu Ihrem Unternehmen und hoffe mich in der Folge selbst daran zu vervollständigen.

Mach zu freundlikehen Andenken empfthend

Verga ergebenst
an der Zs.
den 24 May 1814

Goethe (nur die Unterschrift ist von Goethe's eigener Hand)
war, 15 ist gewiß und er verdiente es auch; dennoch deutet nichts auf eine bevorzugte Anhänglichkeit. Es muß im Gegenteil auffallen, daß Haydn ihn in seinem ersten Testamente nur gering bedacht, 19 im zweiten aber ganz überging, während er noch ein Jahr vor seinem Tode in Erwiderung einer Namenstags-Gratulation der fürstl. Kapelle, die ihm Polzelli im Namen derfelden zusage, und ihn mit „Mein geliebter Wohlthäter und Lehrer“ anredet, in der liebevollsten Weise antwortet. 20


19 § 54: „Meinem Schüler, dem Anton Polzelli — 100 fl“ (die Summe ist dann durchstrichen). Vorher, § 51 und 52 heißt es: „Nach ihrem Todt der Mutter Polzelli’s) soll ihr Sohn Anton Polzelli noch auf Ein Jahr diese 150 fl erhalten, weil er jünger ein guter Sohn gegen seine Mutter und mein bankarer Schüller war.“

20 Haydn’s Brief beginnt: „Mein lieber Sohn! Deine wahrhaft kindlichen Äußerungen so wie seine sämtlicher Glieder der hochfürthlich Esterhazy’schen Kapelle zu meinem Namensfeste haben mir die heiligsten Tränen ausgiprest.“

Pietro Peltelli.

97


22 Un baccio al tuo figlio, se tu sei contenta di Lei, se no, venti

cinque sul c —

P. fli., S. 111.
städtar Musik-Archiv befinden, darunter eine Sonate in seiner Handschrift, deuten auf ein hübsches Talent.


Vier Monate später erlebte das herrliche Schloß eine traurige Katastrophe: Donnerstag den 15. November, 4 Uhr Morgens, da noch alles im Schlummer lag, brach am Ende des großen Redoutenhautes, oberhalb des Orchesters, Feuer aus. Der ganze prächtige Saal wurde binnen einer halben Stunde ein Raub der Flammen. In Kurzem stand dann auch der Maschinenturm samt dem großen Theater in Feuer. Alles wurde deshalb zerstört: die Bühne, der Zuschauerraum, die Garderobe, Instrumente und Musikalien. In der ersten Verwirrung standen die Hausleute ratslos da bis der Fürst selbst den Befehl gab, die zwei anstoßenden Flügel des Schlosses abzubrechen, wodurch dem Weitergreifen des Feuers bei gleichzeitig eingetretenem Regen Einhalt gethan wurde. 1 Haydn erlitt dabei einen empfindlichen Verlust, indem ein großer Theil seiner Compositionen mitverbrannte, was ihn vorzugsweise im J. 1792 abhielt, ein Bezeich-

23 Wer sollte sich dabei nicht an Beethoven's rührende Sorge für seinen Niesen erinnern?

1 Nach dem Wiener Diarium 1779, No. 94.
Das musikalische Drama L'Isola disabitata.

niß seiner Werke anzufertigen, wozu er damals von einem Freund von Gerber's in dessen Namen aufgesordert worden war. —


Das bei Sieß in Ödenburg gedruckte Textbuch 2 nennt fol- gende Personen:

Costanza, moglie di Gernando . . Sigra Barbara Ripamonti.
Silvia, sua minor sorella . . . . Sigra Luigia Polizelli.
Gernando, consorte di Costanza . . Sig. Andrea Totti.
Enrico, compagno di Gernando. . Sig. Benedetto Bianchi.

Die einfache Handlung ist mit wenigen Worten zu erzählen: Gernando hat sich mit seiner Frau Costanza und deren jüngeren Schwester Silvia eingeschifft, um sich mit seinem Vater in Westindien zu vereinigen. Ein Sturm verschlägt das Schiff an eine wüste Insel. Es erscheinen Piraten und führen Gernando fort. Die beiden Schwestern fügen sich der islen stumm. Nach drei Jahren hat sich Gernando frei gemacht und unternimmt es, obwohl hoffnungs-

2 Musikalische Korrespondenz der teutischen Hl. Gesellschaft für das Jahr 1792, Nr. 17.


2 L'Isola disabitata, azione teatrale in due parti per musica del celebre Signor Abbate Pietro Metastasio, poeta cesareo, da rappresentarsi in occasione del gloriosissimo nome di S. A. il Principe Nicolò Esterhazi li Galantha L'anno 1779.
les, die Verlassenen aufzusuchen. Mit der Wiedervereinigung der liebenden schließt die Handlung.


Während dem Neubau des abgebrannten Theaters wurden die Opernvorstellungen in Esterház nicht unterbrochen, wie dies einige gedruckte Textbücher bezeugen. Wenn diese auch jetzt noch auf dem Titelblatt die alte Bemerkung: „da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaza“ beibehalten, so kann damit nur ein Interims-Theater gemeint sein, das entweder im Schlosse oder im Freien aufgeschlagen war.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
5 Symphonien (a. 35. 36. 37. 38. 39), in Abschrift erschienen.
Motette de Tempore (m. 19) in Abschrift vorhanden.

Zu den Schülern Haydn's zählten in den 70er Jahren Niemez, Distler, Krumpholy, Plecel, Kraft und Rosetti.

P. Niemez, Primitio aus dem Orden der barmherzigen Brüder, war Bibliothekar in Esterház, spielte Gambe, Violine,


2 Wahrscheinlich in der Nähe Wien's, da sein Name im Wiener Todtenprotokoll nicht erscheint.
Compositionen erschienen in Paris und London. Auch als Lehrer und Komponist für sein Instrument war er sehr geschätzt. Er heirathete eine höchst talentvolle Schülerin, 

Meyer aus Meck, die ihm ein junger Mann nach London entführte, wo sie am 2. Juni 1788 in Hanover Square Rooms ihr erstes Concert gab, außerordentlich gefiel und sofort in London verblieb. Sie spielte häufig Duos mit dem Pianisten Dussek und trat erst 1802 von der Öffentlichkeit zurück. Ihr Mann stürzte sich aus Gram über ihre Untreue und Unantastbarkeit im Jahre 1790 in die Seine. 4


5 Sei quartetti composti e dedicati al celeberrimo e stimatissimo suo Maestro il Signor Gius. Haydn in segno di perpetuo gratitudine.

Pleyel gründete 1807 in Paris jene berühmte Pianoforte-Fabrik, die noch heute unter der Firma Pleyel & Co. fortbesteht.


Antonio Rosetti, ein tüchtiger Geiger und Componist, der öfters mit Anden gleichen Namens verwechselt und hier zum erstenmale als Mitglied der fünft. Kapelle erscheint, trat in dieselbe im April 1776 und blieb bis 1781. Das sein eigentlicher Name Rößler (Roessler) gewesen, wird vielfach bestritten. Nach der bisherigen Annahme soll er in Leitmeritz 1744 oder 1750 geboren sein, was aber pfarzamtlich widerlegt wird, indem weder der Name Rosetti noch Roessler in den Tauf-Protokollen erscheint. Er kam im 7. Lebensjahre nach Prag ins Seminar, wurde zum geistlichen Stande bestimmt und erhielt auch wirklich die Tonsur. Dennoch enttägte er dieser Bestimmung und wandte sich aus-

6 Auf seiner Fahrt zum Lperbanie entging der Consul Bonaparte nur zufällig dem Tode bei der Explosion einer Höllenmaschine.


8 Über eine diesbezügliehe Anetbote siehe Band 1. S. 252.
schließlich der Musik zu. Er zeigte sich als ein sehr begabter Componist und wenn auch die Behauptung, daß er ein Schüler Haydn's gewesen sei, nicht nachweisbar ist, so kann man ihn doch einen Jünger desselben nennen, der sich mit glücklichem Er- folge dessen Stil anzueignen suchte.


Chronik.

Wien in den Jahren 1767 bis 1790 incl.
Bieles hat sich geändert, seit wir die alte Kaiserstadt im Jahre 1766 verließen. Wohin wir auch blickten, überall sehen wir einen stetigen Fortschritt und Umschwung im musikalischen Leben. Manches haben wir bereits kennen lernen, das aber erst jetzt durch seine Verbindung zum Ganzen seine Bedeutung gewinnt. Es ist eine neue Welt, die sich uns öffnet; der Luftzug einer frühlingssverheißenden Zukunft weht uns an; das Abgelebte zerstört, neue Keime suchen und finden frischen Boden, entwickeln sich und bieten uns schon jetzt goldene ungeahnte Früchte. Namenslisch sind es die achtziger Jahre, in denen sich in Wien fast alles vereinigte, was die Metropole zur bevorzugten Musikstadt stempelte. Doch lebte Glück und genoss die Früchte seines Ruhmes; Mozart, zum zweiten- und drittenmale (in 1768 und 73, Wien bezeugend, nahm nun (1781) seinen bleibenden Aufenthalt dazwischen und schuf seine Meisterwerke nach jeglicher Richtung; Haydn, so oft er Wien besuchte, gab Zeugnis seiner nimmer ruhenden Schöpferkraft und jedes neue Werk von ihm drang rafch in alle musikalischen Kreise; noch weitere einheimische und fremde Componisten — Salieri, Gassmann, Hayse, Paisiello, Bart, Martin, Benda, Dittersdorff — gejellten sich hinzu und bereicherten die Bühne mit weithin gerühmten Werken. Wien hörte ferner in seinen Mauern die zur Zeit berühmtesten Sänger und Virtuosen und empfing Besuche namhafter Schriftsteller, denen wir so manche schädenswerthe Schriften der damaligen musikalischen Zustände Wiens verdanken. Wir begrüßen ferner die vorderen nur vorübergehend erwähnte Tonkünstler-Societät und mit ihr die erste öffentliche Pflege des
Oratoriums; die Vermehrung selbstständiger Akademien und Concerte; die ersten Dilettanten-Orchestervereine Wiens; die erweiterte Pflege des Quartettspiels in häuslichen Kreisen; die Zunahme angesehener Familien mit regelmäßigen musikalischen Zusammenkünften. Überdies noch die ersten namhaften Schritte zu dem später sich so rasch entwickelnden Clavierbau; die Errichtung eigener Musikalien-Händlungen und Druckereien; die Gründung eines National-Singspieles, Regelung der Theaterverhältnisse und Entstehung neuer Theater. Dem Adel insbesondere, dessen fördernden Musikpflege bis auf Kaiser Leopold I. zurückreicht, war in diesem Zeitabschnitt eine hervorragende Rolle angewiesen. Nicht nur daß er, durch das Beispiel des Hofes angeregt, die Tonkünste mehr denn je selbst ausübte, zog er nun auch die Künstler in seine Kreise, hielt sich selbstständige Musikkapellen und vereinigte sich zur Aufführung großer Werke in seinen Palästen — zumeist eine schwierliche Fülle von gegenübertstehendem Material, die in ihrer Gesamtheit den Fortschritten der Tonkunst mit Stromesgewalt eine leitende Richtung gaben. Es liegt ein eigen tümliches Walten in dem Umfange, daß in diesem Bilder selbst der Name Beethoven nicht fehlt, der bekanntlich im Jahre 1787 der Kaiserstadt einen kurzen Besuch machte und vor Mozart spielte. Nehmen wir diesen Moment als den verbindenden Ring, mit dem die später mächtig sich aufstürmende Tonwelt gleichsam an solide, dauernde Grundpfeiler sich naturgemäß einlammerte.


noch musikalische Aufführungen bei Hofe statt, aber nur vor dem Kaiser Joseph und wenigen bevorzugten Gästen. Von den Hof-Claviermeistern waren Benzel Birn (zugleich Hoforganist schon 1763, Mathäus Schröder 1766, Wagenfeld 1777) gestorben. Ihre Stellen vertraten nun Jos. Steffen und seit 1781 Georg Summer (später 1791, Hoforganist) und Leopold Kozeluch; Singmeister war noch der früher genannte Giovanni Battista Manzini; der Kaiser aber genoß nun den Unterricht seines lieben Gasmann und nach dessen Tode (1774) wurde Salieri, dessen Werke seit 1770 auf dem Repertoire der Oper standen, sein musikalischer Ratsgeber. „Joseph's Geschmack war in der durch Haff und Piccini repräsentierten Tradition der italienischen Musik gebildet und seine Neigung blieb dieser Richtung zugethan. Sein Wunsch eine nationale Musik sich entwickeln zu lassen, ging wesentlich aus einer vernunftmäßigen Überzeugung hervor, und wenn er auch zu überlegenen Geistes war, um das Bedeutende in Gluck's und Mozart's Leistungen zu übersehen, so war doch dies nicht eigentlich das was ihm behagte. Offenbar hatte er sich gewöhnt in der Musik eine Unterhaltung zu finden, für welche die selbstständige Macht und Fülle, die Gluck, Haydn und Mozart ihrer Kunst errangen, überwältigend wurde.“


1 Von ihm erschien in Wien 1774: Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. (3. Aufl. Mainzland 1777.)
2 D. Jahn, Mozart, Bd. I. S. 643.

Der Kaiser und Erzherzog Maximilian hatten nach damalsiger Sitte der Großen ihre eigene Harmoniemusik und wenn lästiger im Luftschloß Schönbrunn wohnte, gab er öfter im Park Musik mit seiner dann bis auf 40 Mann verstärkten Kapelle, wozu sich Adel und Vok und auch der Kaiser einband. 4 Den Musikern war auch gestattet, sich in den Akademien der Tonkünstler-Societät (1783 und 87) hören zu lassen, oder sogar ein eigenes Concert im National-Hoftheater (1788) zu geben, wo sie dann Stücke aus den damals so beliebten Opern von Martin

3 Dittersdorf, Lebensbeschreibung. S. 235. — Als Curiosum mag hier auch die Anekdote Platz finden daß Gaismann es darauf anlegte, Haydn dem Kaiser als Plagiator zu verbüffen. Nach Haydn's Erzählung soll er einst bei der Probe einer Oper Gaismann's von Femand um eine Adresse erjucht worden sein, die dann Haydn, ein Blatt Papier an die Türe halten, aufschrieb, was nicht unbeachtet blieb und ihm in den beabsichtigten Veracht brachte, er habe sich Stellen aus der Oper notiert.

4 Wiener-Zeitung und Wienerbl. — Zinzendorf 1783. 3. Ang.: Le soir à Schoenbrunn à la musique de l'Archiduc, tout le baillage de l'Autriche y était.
bließen. Auch durften sie sich von hohen Cavalierien für Tafel-
musik engagieren lassen. 5

Die früher (Bd. I. 82) erwähnten Tafelmusik bei Hof
waren noch immer üblich, namentlich am Neujahrstage beim
Mittagsmahl, bei der der Hof öffentlich aus goldenem Gedeck
speiste. Die Wiener Zeitung berichtet dann regelmäßig daß der
erste Oberstkapitän Fürst von Starhemberg nebst den Leibgarde-
Capitäns Fürsten Lobkowitsch und Esterházy und Graf Nostitz die
Aufwartung und der äußere Hofstaat die Bedienung übernahmen,
"indessen eine auserlesene Vocal- und Instrumentalmusik der kaiser-
lichen Kammer ertönte."

Die Theatervorstellungen in Laxenburg, dem einst von
Kaiser Karl VI. bevorzugten Lustschloß, werden besonders in
den Jahren 1770, 1784 und 86 von der Wiener Zeitung und
den beiden legten Jahren auch von Zinzendorf erwähnt. Es
war die Zeit wo die italienische Oper besonders florirte und so
finden wir hier alle vorzüglichen Mitglieder derselben vereinigt,
namlich Opern von Paisiello und Salieri aufzuführen; von deutschen Singspielen ist nur Gluck's "Pilger-
nacht von Mecka" genannt. Von Jahre 1784 liegt auch die AufführungKelly's, 6 Tenorist der ital. Oper, vor, dem wir die
lebhaftere Schreibung der Aufführung von Mozart's Le nozze di
Figaro verdanken. Nach ihm war in Laxenburg freier Zutritt für
Federmann, selbst für die Bewohner der umliegenden Ortschaften,
den freilich der späte Schluß der Vorstellungen (11/4) wenig
gemündet haben mag. Kelly erhält auch von einer Revue über
20,000 Mann, die der Kaiser selbst bepflichtete. "War dies nicht
ein schöner Anblick?" (fragte er Kelly); dieser Platz ist meine
Bühne, hier bin ich der erste Akteur". — Aus dem Schloßtheater
to Schönbrunn, dessen schon erwähnt wurde (1. 82), waren
die Vorstellungen des Adels nun seltener. Das Wiener Diarium
spricht nur im J. 1770 von einer dreimaligen Aufführung eines
Singspiels durch Cavaliere und Damen gelegentlich eines Fami-
lienfestes. Zinzendorf hörte dafelbst in den Jahren 1774 und 75

5 Le matin a l’Augarten ou Zichy donoit un dejeuner avec la
musique de l’Empereur. L’Archiduch y etoit, Chotek et Rothenhahn.
(Zinzendorf, 1783, 8. août.)


Bei der Wiederaufnahme des Abschnittes über Theaterleben werden wir mit Erstaunen sehen, welche Dimensionen unterdessen die Luft am Schauspiel genommen hatte. In den bisher einzigen zwei Theatern der inneren Stadt treten nun neue kleinere Unternehmungen in den Vorstädten hinzu, von denen ein Theil schließlich zur Entstehung unjerer heutigen Theater führte. Namhaft in der Mitte der 70er Jahre kam eine wahre Schauspielwuth über die außerhalb der Ringmauern Wiens gelegenen Grunde. Schau- und Lustspiel, Posse, Singspiel, Oper und Ballet wurde gepflegt und malträtiert und dazu die Tanzsäle der größeren Gasthüter gemietet oder auf freien Plätzen eigene hölzerner Buden aufgerichtet. Die damaligen wandernden Schauspielertruppen wag-

7 8. B. 1774, 10. Ctt. »Pour l'opera comique y allais a Schoenbrunn voir jouer Zemiré et Azor«. 1775, 24. Oct. »a Schoenbrunn voir jouer la servante maîtresse que Mlle. Duchateau joua à merveille, la musique est de Pergolesi«.

8 »La Sacco et Lang (Br. Lange) jouèrent un morceau de Bianca capello; le Adamberger et Weidmann un morceau aus der galanten Bäuerin. La Cavalieri et la Lang chanterent. Le tout était fort mediocre. In Salieri's Oper »la Storace immrita parfaitement Marchesi en chantant des airs de Giulio Sabino.« (Jinzenhofers Tagebuch.)
ten sich an Alles heran und suchten es bis auf die gedruckten Komödienzettel herab den privilegierten Theatern gleich zu thun. „Sage einer noch einmal (rühmt ein Blatt) daß man dem deut-
schen Originalgeiste nicht Freiheit genug giebt auf allen Seiten zu wetteifern und sein Talent, seine Kunst, alle seine Geistlich-
wen. 1784 schlug die Wilhelmische Gesellschaft daselbst ihr Lager auf; Andere folgten. Das „Wienerblättern“ bestättigte mitunter die Vorstellungen an, darunter die Singspiele „Das Gärtnermädchen“, „Die eingebildeten Philosophen“, „Der Barbier von Sevilla“ (von Paisiello); „Nomodes“ oder: Der frumme Tenzel (Joh. Haydn; „Die Liebe unter den Handwerksleuten“ (Gas-
mann); „Die Magß eine Dinerin“ la serva padrona a. d. ital. nachgeahmt von Kurtz, Musik von Gipan; das Melodram „Ariadne auf Naxos“ (Benda); „Die Pilgriume von Weffa“ (Gluck); „Alceste“ (Schweizer). — Das zweite Theater, Vorstadt Landstraße, fällt ins Jahr 1789, in welchem die Direktoren Franz Scherzer und Karl Ferdinand Neumann in der Wiener Zeitung (Nov.) die baldige Eröffnung ihres von Stein errichteten Theaters (in der Nähe des gegenwärtigen Gemeindeehauses) anzeigen. Der Wechsel in der Direction war dort permanent; auch ging das Theater an Theifnhmlosigkeit der Bewohner jener Vorstadt, von denen es hieß daß sie schon um sieben Uhr schlafen gingen, im J. 1795 ein und wurde in ein Zinshaus umgebaut. Anfangs war dort jeden zweiten Tag Oper und das

1 Realzeitung 1776, 25. Braachmonat Juni.
Personal zählte mehrere später rühmlich genannte Mitglieder. Zur Aufführung kamen u. a.: „Das listige Bauermädchen“, oder: „Der geadelte Bauer“, „Die Sklaven“ (beide von Paisiello); „Der listige Kaminfegele“ (Salieri); „Circe und Ulisse“ (Astarita); »la vera costanze« (Ios. Haydn).


2 „De la Prater, chez Kasperl avec toute la compagnie“. Zinzen- derj 1787. 20. Mai.
4 geb. zu Preßburg 1745, gest. 1806, 8. Juni, 61 Jahre alt.
5 Unter der Direction des, auch als Schauspieler rühmlichst bekannten

Wir kommen nun zu den beiden Theatern der inneren Stadt (nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor), deren Geschichte bis zum Jahre 1766 wir schon kennen, 1 die uns aber jetzt erst ein reicheres Bild entfaltet. Was oberste Leitung und Pacht betrifft, sind beide Theaters voreilt gemeinsam zu betrachten und genügen dazu für unsern Zweck die Haupt-Daten. 2

Carl (Bärnbrunn, geb. zu Kra'an 1789, gest. 1854. 5. Aug. zu Zsch. siedelte das kleine Theater 1847 in das von ihm erbaute und nach ihm benannte heutige „Carltheater“ über.

6 Am 30. Sept. 1791 fand hier die erste Aufführung der Zauberflöte statt. 1801 überfuhrte das Theater in das neu erbaute noch heute bestehende „Theater an der Wien“. 1 Band I. S. 83—100.


Nationaltheater erhoben und als solches am Ostermontag, 8. April, eröffnet. —


Die bedeutendsten Sängerinnen waren: Antonie Bernasconi aus Wien, vorzüglich in Gluckschen Opern, auch als Schauspielerin gerühmt; 5 Tereza Eberardi, Constanza Baglioni aus Bologna an den Sänger Poggi verheirathet; Ka-


5 Jünge der hörte sie als Alcesta: »Bernasconi bien mise, bonne actrice, mais peu de voix. Dies war freilich im Jan. 1783; die Sängerin sing an zu alter. Auch Mozart lobte sie nur bedingt und Kaiser Joseph engagierte sie nur gezwungen.
tharina Schindler aus Wien (eigentl. Leiterin später Frau des Schauspielers Bergopzoomer); deren Richte Anna Schindler, (gest. 1779 als Frau des Hoffschauspielers Lange): Anna Maria Weigl (vergl. I. 265); Katharina Cavali eri geboren nächst Wien (von Mozart sehr geschätzte Bravoursängerin), die Äbtissin Weiß aus Wien; Theresia Kurz aus Toscan a (vergl. I. 149).

Sänger: die Tenoristen Tibaldo, Guardasoni, Caribal di, Fermoli, Polini, Castrat Millico, Bas-Buffo Domenico Poggi, die vortrefflichen Komiker La schi und Carattoli, der Bassist Bussani aus Rom. — Das Orchester unter Director Jos. Trani zählte 31 Mitglieder, darunter Boborzil, Borghi, Georgi (Violone); Drö ter und Weigl (Violoncell); Joseph Cammermeyer und Pischelberger (Contrabas); 6 Vittorino Colombozzo (Oboe), Stamiß (Walshorn), Pacher (Flöte). Das Orchester wechselte mit jenem des Stadttheaters (26 Mitglieder), je nachdem es Oper und Ballet erforder te. — Im Herbstmonat 1770 wurden Oper und Ballet ins Lager nach Mährisch-Reinstein beordert, um bei den Festlichkeiten zu Ehren der Anwesenheit des Königs von Preußen Vorstellungen zu geben. Kaiser Joseph hatte den Kapellmeister Gaußmann mitgenommen, der seine Oper La contessina aufführte, die dem Könige, für den Gaußmann dann mehrere Stücke für die Flöte schrieb, so sehr gefiel, daß er dem Kaiser den Wunsch äußerte, „ihm den Mann zu überlassen, der so ganz nach seinem Herzen schrieb“. —

Das Stadttheater wurde nach des Kaisers Tode am Ostersonntag 31. März 1766 wieder eröffnet. Eine radikale Veränderung war diesem Theater vorbehalten. Die Theatencensur, schon 1751 eingeführt (vergl. I. 100), wurde 1770 durch Staatsrats Freiherrn v. Gebler (Sonnensehs als Theatencensur) strammer gezogen. Die Burleske lag in den letzten Zügen; der Komiker Prehauer starb 1769 (I. 97. und Felix Kurz verschüttete es bei seiner Wiederkehr vergebens, 7 das frühere Interesse für ihn wieder anzufachen. An die Stelle extemporirter Farcen traten nun regel-

6 Vorher beim Bischof von Großwardein (Dittersdorf, Lebensbeschreibung, S. 134); später im Schifaneder Theater. Für ihn schrieb Mozart den obligaten Baß zu einer Arié (K. 612).

7 Am 24. Nov. 1770 brachte er auch Haydn’s erstes Bühnenwerk „Der neue trommte Teufel“ wieder auf die Bühne (vergl. Bd. I. S. 153 f.).
mäßige Stücke und der Hauswurst lebte nur noch in einigen Abarten kümmerlich fort.


5 Realzeitung 1776, 3. Brief.
Anna Lange, Tenorist Friberth, Ruprecht, Kraal und Postelli waren die besseren Mitglieder. — Die weiteren bunten Wechselspieler dieses Theaters werden uns später noch einmal beschäftigen, für jetzt kehren wir zum Hof- und Nationaltheater zurück.


9 Wiener Diarium Nr. 16.


10 Zinzendorf macht die eigenthümliche Bemerkung: Opera dont la musique est pillée de différentes autres. Fischer jona bien, Adam Berger (Adamberger) me deplut. Dagegen nennt ihn Mozart unter denen auf die Deutschland stets sein war.


13 Jolie figure; coluptueux, belle gorgé, beaux yeux, cou blanc, bouche fraiche, belle peau, la naïvité et la pétulance de l’enfance, chante comme un ange — man sieht, Zinzendorf war nicht wenig eingenommen für die Sängerin, an der Mozart die rechte Zusammen gebunden hatte.
Bileneuve, 14 Colombat, Nencini. Sänger: Viganone, 15 Piovane, Mandini, Ghisani, Mombelli, Lotti, Morella, Cruciat, Albertarelli, Calvi. Die meisten der genannten sind uns durch die Mozart'schen Opern geläufig; denken wir nur an Storace (Susanne), Bussiani (Cherubino, Despina), Mombelli (Herline, la contessa), Ferrari (Susanne, Fiodiligi), Bileneuve (Dorabella), Lange (Donna Anna), Cavalieri (Donna Elvira); an Albertarelli (Don Giovanni), Benucci (Figaro, Leporello, Guillaume), Mandini (Almaviva), Kelly (Bajssilia), Morella (Don Ottavio), Bussiani (Bartolo, Don Pedro, Majetto, Don Alfonso).

Die italienische Oper begann am 22. April 1783; das Repertoire bis 1790 (Beilage III) neunt 63 Opern mit 18 Componisten, darunter mit neuen Opern am häufigsten Paisiello (2) und Cimarosa (10); ferner Salieri, Anfossi, Sarti, Unghielmi, Martin, Mozart, Gaazzania, Alessandri, Tractta etc. Von den früheren sind nicht mehr genannt: Piccini, Gazzimann, Galuppi und Hafie. So sehen wir auch hier zum zweitenmale, wie selbst im Verlauf von kaum 10 Jahren das Interesse für einzelne Componisten erlahmt. Namen verschwinden und neue auftauchen, um ebenso bald wieder der Vergessenheit anheimzufallen. Wie Wenigen ist es beiseit, sich dauernd zu erhalten: sehen wir von Gluck und Mozart ab, so ist es nur Cimarosa, der heutzutage noch bisweilen, und auch da mehr aus Curiosität, vom Staube gereinigt wird. Das Looß der legten italienischen Opern Mozart's in ihren ersten Jahren kennen wir. Le nozze di Figaro wurde im ersten Jahre (1786) 9 mal gegeben, 16 dann namentlich durch Martin's Una cosa rara verdrängt und erst 1789 wieder hervorgebracht. Don Giovanni.


17 Zbl. 7. Mai: la musique de Mozart est agréable et très variée.
23. Juni: le soir je m'ennuyai beaucoup a l'opera Don Giovanni.
19 Zbl. 30. Rev. Le spectacle est gai, la musique contient quelques morceaux de Moschart, les paroles beaucoup d'equicoques; le soufflet repété.
20 Zbl. Les acteurs se surpasserent et on les fit indiscretement répéter ... L'empereur fit répéter l'air du Bachelier in Paisielle's Barbiere (1783).
nun an, um die für das Singpiel bestimmte Dauerzeit nicht zu überschreiten, kein aus mehr als einer Singsstimme bestehendes Stück mehr wird wiederholt werden". Im Herbst war das Verbot wieder vergeben, denn in Cosa rara wurde ein Duo regelmäßig 2 und 3 mal wiederholt.


22 Vergl. A. Schmid, Gluck, S. 376.


Schaus- und Lustspiele gegeben, nur wenige bekannte Singspiele, keine eigentlichen Opern". Von beiden Gesellschaften sind dann die Mitglieder genannt.


25 Zum Wienerblättern kündigte die Fuhrmann ihren ganzen Theaterapparat zum Verlauf an, wie auch Überlassung des Gebäudes (Nr. 42) zum Theater- oder anderweitigem Gebrauch.
Die Vorstellungen (im Ganzen 31) begannen am 5. Nov. 1784 und endeten 6. Febr. 1785. 26

Das nunmehr vom kaiserlichen Hofe wieder übernommene Stadttheater wurde im Laufe des Sommers durchaus im Innern erneuert, verschönert und bequemer eingerichtet und vorderhand auf sechs Abende und mit Zuziehung der Hof-Dopfersten am 4. August 1785 eröffnet. Veranlassung dazu war diesmal die Anwesenheit des berühmten Castraten Luigi Marchesi (auch Marchesini genannt), der aus der Durchreise nach Petersburg begriffen war. 27 Er trat in der Titelrolle der Oper Giulio Sabino von Sarti am 4. August zum ersten und am 20. zum sechsten und letzten Male auf und entzückte durch herrliche Stimme, vorzüglich genugung und geistreiches Spiel. Der Kaiser bejuchte die Oper und beschenkte den Sänger, der (wie die Wiener Zeitung meldet) für jeden Abend 100 Ducaten Honorar erhielt, überdies mit einem kostbaren Ring. 28

Zwei Monate später wurde wieder das deutsche Singspiel eingesührt, denn das Verlangen dazu hatte sich abermals fühlbar gemacht. Es begann am 16. Okt. im Stadttheater, wechselte dann einigenmal mit dem Burgtheater und verblieb endlich von 19. August 1787 angefangen ausschließlich in ersterem Theater. Als Mitglieder in dieser zweiten Periode erscheinen die Frauen Rothe, Saal, Cavaliere, Lange, Uhlich, Szamarini, Podleska, Arnold (Thereze Tenber) und Willmann; die


28 Jingenendorf. 4. août: Marchesi premier soprano de l’Italie enchantant tout l’auditoire par sa belle voix, douce, sonore, harmonieuse et touchante . . . M. a un visage de femme; des gestes de femme, une voix au-dela de celle d’une femme, des sons flûtés etonnant. 6. août: l’opera) alla mieux que l’autre fois, M. avait moins peur. 11.: M. s’est surpassé aujourd’hui. 20: Marchesi nous etonna, captiva notre admiration pour la dernière fois par ses sons touchans, sa voix sonore, harmonieuse, munie à la fois de cordes basses et hautes, d’une étendue immense.
Tenoristen Adamberger, Arnold, Lippert, die Baritonisten
und Bässten Dauer, Saal, Hofmann, Rothe und Kup-
recht. Es wurden 20 neue Singspiele gegeben, darunter 13
deutsche, die übrigen waren Repetitionen. Das meiste Glück
machte „der Apotheker und der Doctor“ von Dittersdorf.29 Mo-
Zfart’s „Schauspieldirector“, wie früher erwähnt, zuerst am 7. Febr.
1786 im Schloß Schönbrunn bei einem Feste gegeben, wurde
hier zweimal aufgeführt. Als im März 1785 von der Wieder-
aufnahme des deutschen Singspiels gesprochen wurde, schrieb
Mozart an den Vater: „Ich meinesthils verspreche ihr nicht viel
Glück — nach den bereits gemachten Anstalten juch man in der
That mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gesahene
teutsche Oper gänzlich zu stürzen — als‘ ihr wieder empor zu
helfen und sie zu erhalten.“ Mozart hatte richtig prophezei: der
Erfolg war noch geringer als das erstemal, denn gegen die gleich-
zeitig vorzügliche italienische Oper vermochte das Singspiel nicht
anzukommen. Ende Februar 1788 war die letzte Vorstellung
und von da an blieb das Stadtttheater, einige vereinzelt Auf-

Die italienische Oper war also abermals Alleinherrscherin. Um sie nun dauernd an Wien zu fesseln, schlug der Dichter Da
Route (wie Zinzendorf im Januar 1789 schreibt) dem leitenden
Minister ein Projekt vor, zu dem alle Gesandten der auswärtigen
Höfe zu subscriiren versprachen. In welchem Grade die Theater-
luft damals zunahm, erfahren wir aus dem Umstande, daß man
mit dem Plane umging, ein drittes Theater in der inneren
Stadt zu erbauen und die Lagen darin zu Schauspiel einzu-
richten. Es sollte an Stelle der, dem Burgtheater nahegelegenen
sogenannten Stallburg (ehemals „die alte Burg“ genannt) zu
stehen kommen und das Modell dazu war bereits fertig, doch
hatte man bald Wichtigere zu thun und eher vom Kriegs- als
vom Schauspieltheater zu schreiben.30

29 Zinzendorf. 13. juillet (die erste Aufführung war am 11. Juni):
La Musique de Dieterz. la pièce détestable. Un air Du Ciel 9. fois (Alt II,
Klaudia: „Mit dir du Ciel“). Die Handlung ist nach dem Französischen des
G. v. N. L’apothicaire de Marcie frei bearbeit von Stephanie d. j.

30 Zinzendorf schreibt (12. Rev. 1791): De-là (Goldian) à la Josephs
Stadt (Viertadt Wiens) dans le voisinage du jardin de Wilsen chez le
Chevalier de Moretti No. 191 coir le Modèle d’un grand théâtre à con-

Tohle, Händ. II. 9

Das Wiener Ballet zeichnete sich damals namentlich durch seine Figuranten aus, denn Roverre hatte die glückliche Gabe, junge Leute für das vollkommenste Zusammenspiel abzurichten. Als Pfanzschule hatte er auch eine eigene Tanzschule für Kinder beiderlei Geschlechts errichtet. Als die vorzüglichsten Solostänzer sind in dieser Zeit hervorgetreten der jugendliche Piek, Simonet, Binetti, Rossi; die Tänzerinnen Nicci, Lezzi, Des Camps, Vulcano (spätere Muzarelli), Duprée, Villeneuve, Ablöcher — meistens Schülerinnen Roverre’s, die

Das Theaterbild von damals zu vervollständigen sei noch des Trattnerhöhes34 gedacht, dessen Saal jammt Nebenlocalitäten im J. 1784 für ein adeliges Casino gegen Abonnement (jährlich 6, halbjährlich 4 Ducaten) eingerichtet war. Dafür standen den Mitgliedern die Räume von früh bis abends als Versammlungs- ort offen; man spielte Billard und Karten und hatte in der Fasen- und Adventzeit wöchentlich zu einem Concert und monatlich zu einem Balle freien Zutritt. Der Saal wurde auch anderssitz zu Bällen und Akademien vermietet. Im J. 1785 hatte hier eine italienische Schauspieltruppe unter Anton Lazari ihr Lager aufgeschlagen. Es wurden ernste und heitere


32 Der größte Theil der in Wien gedruckten Programme dieses Ballets, welche in der Besprechung fast noch mehr Aufsehen machten als der Ausführungen, waren von einem Wiener Autor, J. Landes, der 1780, 38 Jahre alt, starb. (F. Nicolai IV. S. 574 Anm.)


1 Band I. S. 44—58.
3 Jungenendorf schreibt 1783, 20. April: „Aujourd'hui commence le nouvel ordre, qu'il n'y a jamais qu'une messe à la fois dans une église, seulement à St. Etienne il y en a 3. Cela fait que plusiers pretres ne trouveront plus de messe a dire.


6 Wiener Diarium, Nr. 94.
Kaiser als Interessen-Genuß auf ewige Zeiten der Tonkünstler-Societät zugewiesen. 7


Oratorien an verschiedenen Orten.


2 Mozart schreibt 1783 dem Vater, Marchand "ielle sich recht auf das staccazo begeben, denn nur in diesem können die Wiener den La Motte nicht vergessen".


1 Vor dem Kloster der Clarisseninnen oder Königskloster, den Protestantenten 1783 eingeräumt und am 30. Rev. eröffnet.

Den Oratorien-Aufführungen reihen sich die Musikalischen Akademien an. Die früher erwähnten (1. S. 91) regelmäßi-

2 Wienerblättern 1785. 7. April. Der Clavierauszug, von Bach selbst arrangirt erschien damals bei Artaria.

3 Cosumes, Dekorationen, also in Action, wie einige der Händelschen Oratorien. Zinzendorf schreibt: „Les habillements avoir du luxe et les decorations pas mal.


1 Ausführliches siehe Hanslick, Gehe. d. Concertw. in Wien, wo auch über die aufgetretenen Künstler die nötigen biogr. Notizen gegeben sind.

Unter den Sängerinnen mit eigenen Akademien finden wir gleich anfangs drei berühmte Namen: Mara, Banti und Todi. Gertrude Elisabeth Mara, geb. Schmässling, preuß. Kammerjägerin, die sich vornehmen, kaum 8 Jahre alt, als Violinspielerin in Wien hören ließ: B-Th. 2 1780, 22. Sept. Sie sang Arien von Pugnani und Raumann; ihr Mann, Johann Mara, von dem sie sich später trennte, spielte ein Celloconcert seiner Com- position.3 (Programmzettel.) — Brigida Giorgi-Banti, Toch-

1a Außer den Concerten für die Abonnenten des Cafino und den später erwähnten Akademien gab es dort auch regelmäßige Concerte gegen Erlassgeld. Eintritt ohne Unterschied 1 fl. (Wienerblättern 1785).

2 Es werden in diesen Abführungen die folgenden Abführungen genügen: B-Th = Burgtheater (damals National-Hoftheater), K-Th = Kärnthnerthor-Theater (damals Schaupielsaale nächst dem Kärnthnerthor).


5 Zinzendorf hörte sie bei Ms. d'Oxenblanien »elle chanta extremement bien«. Todi und Marà trafen sich bald darauf in Paris, wo der Meinungsstreit über Beider Werth das bekannte artige Wortspiel verursachte.


8 Zinzenhof schreibt: Le Duo de la Cosa rara fut répété trois fois; son compliment allemand tiré des Equivoci fesoit un joli air. Wie sehr die muntere Sängerin von Zinzenhof geebt wurde, haben wir bei der Oper.


11 Max und seine Frau, geb. Trileot, wurden 1794 von Schikaneder engagiert. (Thayer, Beethoven, Bd. II. S. 58.)

12 Das Wienerblättchen sagt weiter: „die einzige (!) Oper die dieser beliebte Komponist nach einem italienischen Text in Musik gelegt. Wahre Musikkloster bedürfen keiner Einladung, um an diesem Tage sich zahlreich einzufinden“. 12a Daß dieser seinerzeit vielgepflegte „Chevalier“ sich auch „mit dem Wunde Kunstächtig pfeifend auf eine besondere geschickte Art“ hören ließ, macht seinen Künstlernrhythm doch etwas bedenklich.

13 Während ihres Aufenthaltes in dem heiteren Wien scheint sie auch Haydn's, ihrem Wehen so recht gefüllende Musik schätzen gelernt zu haben, denn wir seien daß sie in Ludwigslust bei Hesse und bei der Frau von Ranzew dessen Quartette mit der ihr eigenen Raffität und Laune spielte und sich auch in Hamburg „mit einem wortreichen Solo von Haydn durch ihr zartes und ausdrucksvolles Spiel viel Lob erwarb. (Cramer's Mag. Bd. II. S. 353 und 346.)

Er trat von hier aus seine erste große Kunstreise an, die einem Triumphzuge glich und ihn auch nach London führte, wo er bereits mit einem Concerte und einer Symphonie eigener Composition hervortrat und auch im Quartett spielte. 15


16 Der Programm-Jettel sagt: Zum Bortehe dreier Geschwister Namens Willmann. Über Magdalena siehe Thayer, Beethoven Bd. 1. S. 185,

17 Zinzendorf, 23. Febr.: au concert entendre Le Brun du hautbois parfaitement bien et sa femme chanter assez mal. Dagegen findet sich ein sehr günstiges Urtheil über die Sängerin bei Jahn, Mozart, I. 381.

Aufstretend spielte sie ein Concert von Schenkl und phantasierte auf der Pedalharfe. (Programmz.)


Werke, die Artaria 1781 von ihm verlegte (als op. 2). In 1788 spielte sie in der Akademie der Tonkünstler-Societät. — Cäsar Scheidt, ein elfjähriger Anwalt: K.-Th. 1787 und 88. In beiden Akademien spielte er ein Concert seines Lehrers Preindl und phantasinierte dann „ganz allein auf dem Forte-Piano“. In der ersten Akademie spielte der ausgezeichnete Virtuose Johann Sperger ein Concert eigener Composition auf dem Contrañ. Im December 1786 spielte Scheidt in der Akademie der Tonkünstler-Societät.


22 Mozart war damals noch „in wissenlichen Diensten des Erzbischofs von Salzburg“. Mozart spielte noch zweimal 1783 und 85, in diesen Akademien.
Meistgrube 24 (der ersten, am 11. Febr., wohnte der in Wien anwe sende Vater bei); in 1786 folgten noch 3 in der Fasten und 4 im Advent im Casino, alle im Subscriptionswege. 25

Außerdem spielte Mozart im Verlaufe dieser Jahre noch in vielen Häusern des hohen Adels; so 3. B. (außer den genannten) beim Fürsten Kaunitz, Grafen Jichy, Baron van Swieten e.; ferner in den Akademien der Sängerinnen Lange, Therese Teyber, Luigia Laschi und (wie oben erwähnt) der Violinspielerin Strinasacchi. 26


24 In einer dieser Akademien führte Mozart eine Symphonie auf von dem damals jungen noch unbekannten Geyrowey und führte ihn selbst dem Publifum vor (Biogr. d. L. Geyrowey, S. 11).


auch die Einnahme reichte soweit, um ihn wenigsten zu Wassert zu halten. Daß aber in Wirklichkeit den höheren Kreisen das frühere warme Interesse für Mozart als ausübenden Künstler abhanden gekommen war, bezeugt zur Genüge eine Stelle in den, erst in jüngster Zeit veröffentlichten Briefen Mozarts.27 Abermals durch die Krankheit seiner Frau in drückendste Not verlegt, schreibt er am 12. Juni 1789 an Puschkow, seinem Freund und Ordensbruder und unermüdblichen Helfer in der Not, daß er trotz seiner „elenden“ Lage sich entschlossen habe, Subscriptionen für Akademien bei sich zu geben; „ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Svéten!“ Es war allerdings im Monat Juli, ein zu allen Zeiten wenig einladender Zeitpunkt für Konzerte.


1 Ausführliches über jene Dilettanten-Concerte siehe Haussick, Geschichte des Wiener Concertweifens S. 69 f, D. Jahn, Mozart, Bd. I., S. 722; Nohl, Mozart’s Briefe, Mai 1782; Fr. Nicolai Reise, IV, S. 552 f.

2 über Martin siehe Mozarts Briefe, 29. Mai 1782.


4 Mozart an seinen Vater, Brief vom 29. Mai 1782.
ist nicht nachzuweisen; Martin’s Dilettanten-Concerte aber werden noch im Juni von der Wiener Zeitung (Nr. 44 und 47) angezeigt.\(^5\) Der Augarten war zu dieser Zeit „mit einer großen Menge aller Stände angefüllt“, um so mehr, da auch der Kaiser (wie die W. B. regelmäßig berichtet) eigens von seinem Sommeraufenthalt zu Lagenburg hierin führte und sich unter die bunte Menge mischte und auch im Augarten speiste. Die Concerte wurden deshalb im J. 1785 fortgesetzt, aber unter der Regie angesehener Dilettanten und in die Frühstunde verlegt; den etwaigen Abgang an Anlässen bestritten die Dilettanten selbst, die Musikalien sich der eifrige Kunstraum Hofrat von Rees, der auch die Oberleitung führte, aus seiner reichen Musikalienumsammlung. Dilettanten beiderlei Geschlechts, auch aus dem höheren Abel, vermochten es nicht, in diesem Kreise aufzutreten; Virtuosen und Komponisten fahen sich von hier aus rasch bekannt gemacht. Als Dirigenten finden wir später den Violinspieler Rudolph, dem dann Schuppanzigh folgte.


---

5 Martin’s Name erscheint erst 1791 wieder, wo er als Directeur des concerts d’amateurs große musikalische Akademien im Augarten, Prater und Am Hof (Play der inneren Stadt) in ziemlich täglicher Weise in der Wiener Zeitung (Nr. 45, Anhang) ankündigte.

6 Cramer’s Magazine für Musik, 1789, S. 51.


7 Die Tonkunst während der letzten fünf Dezennien. Stizze von 3g. Edlen von Mosel.
Kleinnere musikalische Aufführungen treffen wir zur Advent- und Fastenzeit bei Musikern und tonangebenden Familien, so z. B. bei Leopold Rosetti, wo sich der Sänger Kelly, die Compsonisten Banhal, Dittersdorf u. a. einfanden; bei Mozart an den Sonntag-Bormittagen, die auch von Musikliebhabern gegen Honorar besucht werden konnten; bei dem Botaniker von Jacquin, dessen Schwester Franziska (später Frau von Lagusius) Schülerin von Mozart war; bei dem Geschwisterpaar Martines; beim Agenten Ploeyer, wo Mozart viel verfehrte und die Tochter Barbara (Babette) unterrichtete; beim Baron du Beine (de Malchamp), der auch eine ansprechliche Musikbibliothek bejäht; bei Edlen von Trattner, wo Zinzendorf die Frau des Hauses hörte (au concert de Trattner, la maîtresse du logis jowa du clavecin).


8 »Au concert de l’agent Ploeyer ou j’entendis sa fille toucher du clavecin à merveille«. (Zinzendorf, 1785, 23. Mars.)
9 Burney, the present state of music in Germany etc. London 1773, p. 290.

Was die Tanzbelustigungen betrifft, so hat sich das früher skizzirte Bild über diese Seite des gesellschaftlichen Lebens Wiens nur

1 Es war die Serenade Es-dur (Köchel 375) für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, denen Mozart später noch zwei Oboen hinzufügte. (Jahn I, S. 640).
3 Wiener Zeitung 1782, Nr. 44 und 63.
4 Wiener Diarium 1779, Nr. 49.
1 Siehe Band I, S. 102 ff.
Tanzbelustigungen.


Als neue Tanzlokalen finden wir das oben erwähnte Casino im Trattner'schen Freihaus² und gegen Ende der 80er Jahre

---

»Soirée à l’Augarten. J’y vis la Contredanse de 16 paires, tout les hommes en habit bleu, les femmes en blanc avec des chapeaux et rubans bleus. Le prince de Wurtemberg dansa des Allemandes avec ma nièce.« 

Der Musikalienhandel Wiens 1 hatte sich zu Ende der 70er Jahre wesentlich gehoben oder, genauer gesagt, er begann jetzt selbstständig zu werden. Anknüpfend an das, was wir über diesen wichtigen Factor im Wiener Musikleben bereits kennen lernten (I. 109), lehrt uns ein Blick in die Wiener Zeitung, welche Veränderungen hier seitdem vor sich gingen. Hatten sich vordem nur die Buchhändler nebenbei mit dem Verkauf von Musikalien befaßt, entstanden nun eigene Kunst- und Musikalienhandlungen, die sich nicht nur mit dem Betrieb ausländischer Musikalien befaßten, sondern eigenen Verlag boten, eigene Druckereien hielten und den mühsamen Typpendruck mit dem schnuckeren Stich auf Kupferplatten vertauschten. Mit ersterem befaßte sich gegen Ende der 80er Jahre nur noch die neuerventete Buchdruckerei des Gottfried Friedrich Schönfeld; 2 die früher genannten Firmen v. Trattnern 3 und v. Kurzbock, später auch Rudolph Graßler, lieferten wohl noch ab und zu Werke in Typpendruck, ließen diesen Nebenzeug ihres Geschäfts dann aber eingehen. Die wichtigste Firma, die auch alle anderen überlebte, war die schon genannte Handlung Artaria u. Co.; 4

1 Über Musikverlag und Musikalienhandel siehe Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 96 f.
2 Dort erschien 1787 der Clavierauszug mit Text von Dittersdorfs „Apotheber und Doctor“.
4 Band I, S. 110. Das Geschäftslotal, bis 1789 Kohlmarkt, dem großen Michaelerbaue gegenüber, überführte in diesem Jahre auf die andere Seite der Straße Nr. 1181 (neu Nr. 9) wo es noch heute besteht. Im Wiener Diarium erscheint der Name zum erstenmale 1775 („Karl Artaria, Kupferstichhändler“); 1776 bringen Art. u. Co. die ersten Anfängungen auswärtig geschnitzter Musikalien und 1778 eigenen Verlags. Die Firma veröffentlichte kurz
ihre zunächst folgte Christoph Torricella 5 (im Kommerzial-
chema zuerst 1750 genannt), der anfängs in der Herausgabe
Haydn’scher Werke mit Artaria zu concurriren suchte, aber nach
1786 verschwindet. Ferner sind zu nennen der überaus fruch-
bare Componist Franz Anton Hoffmeister 6 (1782), Leopold
Köpeluch (1785) und der früher genannte „Musik-Raußmann”
Huberty aus Paris (I. 110), der seine Verlagswerke auf Sub-
scription herausgaben; Madame Huberty war Kupferstecherin (von
ihre eristiren 3. B. die ersten Quartette von Pleyel, 6 Trios von
J. C. Bach, op. 7).

Joh. Traeg und Laurent Laußch befaßen sich seit 1781
mit dem Verkauf und Ausleihen gestochener und geschriebener
Musikalien. Traeg nahm in 1789 einen Ausschlag, eröffnete
ein Musikalienengewölb in der Singerstraße, verlegte selbst Werke
(auch von Haydn) und gab 1799 einen heute noch wertvollen
reichhaltigen Musik-Katalog heraus. Laußch eröffnete, als der
Erste, 1783 ein Jahres-Abonnement (12 Gulden) für ausgeliehene
Musikalien. — 1790 werden zum erstenmale die Firmen Jos. Eber,

darauf die ersten Kataloge, die in der Vorrede ausdrücklich hervorgehen: „Wir
waren die ersten die in den f. f. Erblanden den Handel der auswärtigen ge-
stochenen Musikalien einführten und eben auch die ersten, welche eine musika-
lische Stecherei anlegten”. A. u. E. traten in den 80er Jahren in geschäftliche
Verbindung mit Mozart, Haydn, C. Ph. Em. Bach, Boccherini, Clementi,
Gluck (Den und Gelänge), Geminiani (Violinehne, vorw. auf Prán. bei
Torricella), Kezelli, Pleyel, Rosetti (Drat. „der sterbende Jesus”, Streich-Duos
und Quartette) rc. — 1793 assisirten sich Carlo, Francesco und Ignazio Ar-
taria mit Giov. Cappi und Tranquillo Mollo. Letzterer trat 1796, Cappi 1801
aus und errichteten eigene Handlungen (Mollo ging später an Haslinger, Cappi
an Diabelli über). Nachdem sich die drei erstgenannten Brüder nach ihrem Ge-
burtort Blevio am Comersee zurückgezogen hatten, führte Domenico (Sohn des Francesco und Schwiegersohn des Carlo) unter der alten Firma das Ge-
ßchaft fort. 1839 assisirte er sich mit seinem Sohne August, dem gegenwärtigen
(1880) Chef der weltbekannten Kunsthandlung. (Domenico starb 5. Juni 1842.)

5 Kunst- und Kupferstich, Landkarten- und Musikalienverleger in der
Herrengasse, Palais Lichtenstein Nr. 132. 1784 fündigte Torricella im Wiener-
blättere eine „Musikalishe Monatschrift” an. Vor ihm hatte schon 1770 Kurz-
böd mit einer „Musikalischen Wochenchrift” aus Prämuation vertrieb.

6 Franz Anton Hoffmeister, der Mozart manchmal in Geldverlegenheiten
beistand, gründete Dec. 1800 in Verbindung mit Klübel in Leipzig das be-
taunte Bureau de Musique (jetz T. F. Peters), kehrte aber 1805 nach Wien
zurück; er starb 10. Febr. 1812.
Hieron. Löschefo hl und Schramhl genannt. — Der mitunter vorgänglichen Kupferstecher von Musiktiteln (namentlich in den 80er Jahren) wurde schon gedacht (I. 111); ebenso der schlimmen Lage der Verleger und Componisten den beutigeren Copisten gegenüber. Den Zustand des damaligen illusionischen Eigenrechtsrechtes charakterisiert die einzige Thatache, daß gewisse Symphonien Haydn's gleichzeitig bei zwei Verlegern in Stich erschienen und an drei Orten auch in Abschriften zu haben waren. Die Verleger hatten sich aber auch vor den Componisten zu hüten, da diese ihre Werke gleichzeitig an auswärtige Firmen verfausten, worüber wir weiterhin noch hören werden. Um endlich sicher zu gehen, wurde in besonderen Fällen der Alleinbesitz schon im Contract ausbedungen, wie wir dies bei Haydn (S. 33) sahen. — Haydn und Mozart versuchten es auch, Werke auf eigene Subscription herauszugeben; ersterer mit 3 Sonaten in Druck, bei Gräßer zu haben (1784); letzterer mit 3 Clavierconcerten in Abschrift (1783).


7 Es sind die Quartette opus 18 gemeint. Beethoven an Hoffmeister in Leipzig, 8. Apr. 1802. (Thayer, Beethoven Bd. II. S. 182.)

¹ Mozart’s Concertflügel befindet sich im Mozarteum zu Salzburg.
² Ein Franz Walter, f. f. Hof-Orgelsbauer starb 1733, 77 Jahre alt; Anton starb 1826, 11. April, 75 Jahre alt (Todtenprotokoll).
⁴ Das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt zwei tafelförmige Claviere von Schantz; das ältere und kleinere im Umfang von 4 Octaven {C — c} mit Hämmerchen und Messing-Kapieln besaß einst Haydn;
Wenzl Schanz muß vor Sept. 1790 außerhalb Wien gestorben sein; seines Bruders Johann führte das Geschäft fort und wurde noch 1823 genannt, als letzter dieses Namens erscheint ein Joseph im Jahre 1842.


Die Musikliebe des österreichischen Abels und ihr fördernder Einfluß auf die Cultivierung der Tonkunst ist oft und eingehend gewürdigt worden. Wohl wurde ihrer auch in der früheren Chronik (Bd. I. S. 113 f.) gedacht; hier aber verlangt sie unsere erhöhte Aufmerksamkeit und wird, an Bekanntes anknüpfend, manche abermalige Bekräftigung und auch Bereicherung finden.

Musikkapellen, größere oder kleinere, hielten zu jener Zeit die fürstl. Häuser Schwanenberg, Arersperg (Dirigent: Schenk), Liechtenstein, Kinšky, Lobkowitz (Kapell-...

---

5 Im Todtenprotokoll erscheint er nicht, dagegen heißt es: 16. Febr. 1789 gestorben ein Sohnchen des schulverwandten Orgelmachers Wenzl Schanz (also lebte der Vater damals noch); am 17. Sept. 1790 ein Kind der Marie Anna, Orgelmachers Wittwe.


9 Brief ohne Datum, an Magister Brauchle.


Deradel betrieb die Musik aber auch selbständig, Schönfeld's Jahrbuch (1796) nennt uns hier eine Menge Namen, die noch zurückgreifen in die Jahre vor 1790. Als Sängerinnen finden wir Lady Gilford (geb. Gräfin von Thun), die Grä-

---

2 Gyroweg verfaufte ihm 6 Symphonien Biegr. S. 11.
4 1787. 29. Mars. Diné chez le Prince Schwarzenberg, musique de la Cosa rara divinement rendu par les instruments à vent. (Zinzendorf.)

Bei den vom kaiserlichen Hofe bejuchten theatralischen Vorstellungen im Theresianischen Collegium finden wir wie früher (I. 113) auch das Orchester nur von jungen Cavalieren besetzt. Französische und italienische Opern, Schauspieler und Ballets bildeten dort das Repertoire.


5 Torricella widmete ihr 3 bei ihm verlegte Sonaten von Clementi.
6 Jahn, Mozart, Bd. I. S. 626.
7 Jahn, Mozart, I. 645. Mozart komponierte für sie die Phantasie und Sonate C-moll A. 475, 457, bei Artaria erschienen, Verlagsz. 70.


Auch die Oper wurde in den fürstlichen Häusern gepflegt. Am 23. Juli 1782 hörte Zinzendorf aus dem Haustheater des Fürsten Adam Anersperg12 die Oper Armida von Righini;

8 à 7h. au concert chez Jean Esterhasy. Der Messias musique de Haendel. J'y pris un peu d'ennui quoique la musique fut bien belle.
9 10 mars. au concert ou on donna Timothée et Alexandre, cantate de Hendel. 1772. 15 mars. au concert spirituel. L'Oratorio de Timothée et d'Alexandre fut mal rendu.
11 12 Palais Anersperg, ziehe Band I. S. 114, Anm. 55.

Zinzendorfs Tagebüchern verdanken wir noch weitere Be- kanntchaften mit dem musizierenden Abel. Wir folgen ihm zunächst in die Familienkreise, wo Mittags oder Abends, vor oder nach der Tafel in ungezwungener Weise der Tonkünstler gehuldigt wurde. Bekannte Namen einbegreifend nennt er uns die Häuser Zierotin, Buquoy, Goës, Lippe, Paar, Palffy, Chevalier Keith, Abbe Marchisio, Louis Rosenberg, Win- digschräh, Schwarzenberg, Auersperg, die russischen, fran-

13 La musique peu saillante; les acteurs jouèrent à merveille; le theatre commença à 7 1/2.


16 Benucci et la Storace jouèrent comme des anges; Giornovichi joua un concert pour le violon avec beaucoup de grace et de douceur.
zößischen, neapolitanischen und venetianischen Gesandten. Als
Ausübende im Gesang sind genannt die Gräfinnen Hortense
Jvierotin (die spätere d'Hausfeld), Escherhazy, Hoyos, Czer-
nin, Sophie Haugwitz, Schönfeld, Rosen berg, Victortine
Fries, Prinzessin Auersperg, Ernestine Schwarzenberg.
Leopoldine Windischgrätz, die Starhembergs's und Jichy's,
T. Clary (qui chante comme un ange), Me. de Goes, Me.
Maylath. Am Clavier: Gräfin Thun (qui joua une sonate
de Heyden. als sie Zinzendorf 1775 besuchte), Fürstin Mimi
Windischgrätz, Fürst Starhemberg; ferner Graf Hausfeld,
Dowherr zu Gichtstadt (Violin); Fürstin Christine Liechten-
stein (Harfe). Als Mitwirkende aus der Kunstlerwelt werden
genannt: die Sängerinnen Weigl, Altamonte (vorzügliche Al-
tistin), Duchanteau, Storace, Josepha Duscher 17 (Mozart's
vielgeschätzte Prager Freundin); die Sänger Manzoletti, Be-
ucci und Mandini; die Harsenspielerinnen Me. de Varene,
Mlle. Scheidel und Müllner (fille d'un cordonnier). Am
Clavier, außer Mozart, die Kurnhammer, Scarlatti, Sa-
sier, der junge Weigl und die nicht minder auch hier begabte
Sängerin Storace.

Die Herrschafien führten auch Komödie, deutsche, französi-
 sche und italienische auf und hatten dazu eigens kleine, zierliche
Bühnen errichtet. Zinzendorf nennt in den Jahren 1785—90
Vorstellungen bei den Gräfinnen Thun, Koombeck, Escherhazy,
Fries, Collalto, Rosen berg, Schönborn; bei den Fürsten
Starhemberg, Auersperg und Raunig. Als Acteurs sind
genannt: die Familie Jean Escherhazy (Graf, Gräfin und Toch-
ter; die zwei jüngsten Kinder tanzten ein kleines Ballet »avec
les graces de leur âge«; die Familie Fries (Graf Charles,
Gräfin, der Sohn, die Töchter Sophie und Victoire); Gräfin

17 Das Künstlerpaar Duscher hielt sich damals nur zu Besuch in Wien
aus. Erst in 1798 gab die Sängerin daselbst ein Concert, in dem Beethoven
eine Sonate mit Begleitung spielte. Mozart schrieb in Prag für Josepha, die
auch fertig Clavier spielte und artig komponierte, eine Arie (K. 528). Viel
Widerspruches ist über sie als Sängerin gesagt worden (vgl. Jahn, Mozart,
II, S. 296 ff.). In Wien sang sie im J. 1786 in der Zeit von 23. März bis
6. April wiederholt bei den Fürsten Buquoy und Paar, wo sie Zinzendorf
hörte. Elle chanta en perfection schreibt er am 27. März; und am 6. April:
La Duscheck chanta avec une grande etendue de voix un air allemand
de Naumann d'une musique bien appropriée aux paroles.

11*
Elisabeth Thun und deren 15jährige Tochter Karoline; die beiden Schönborn, Louis und Elisabeth (qui jouèrent dans la grande perfection); die Grafen Hartig, Czernin, Joseph Pálffy, Burmbrandt, Taroucca, d’Echery; Gräfin Étienne Zichy (qui joua comme la plus parfaite actrice) und ihre Tochter Leopoldine; beide Rosenberg und Haddik, Gräfinnen v. Gemmingen und Haksfeld, beide Roombeck, die Fürsten und Fürstinnen Lisette Schwarzenberg, Louise und Thérèse Lichnowsky, Rhevenhüller, Louis Starhemberg, Clary und Charles Liechtenstein.
Esterházi.

II.
Am 15. Oktober 1780 wurde das neue Schauspielhaus, das der Fürst weit herrlicher und kostbarer wieder auferbauen ließ, von der Diwaldtischen Gesellschaft mit dem Trauerspiel "Julius von Tarent" und einem dazu versetzten Prolog eröffnet. Es ist dies die einzige öffentliche Notiz über diesen Moment. Was die Oper betrifft, hilft uns das gedruckte Textbuch der Oper La fedeltà premiata (Die belohnte Treue), deren Aufführung vermutlich dem Trauerspiel an einem der nächsten Tage folgte. Als Mitwirkende werden genannt:

Amaranta, donna vana, e boriota ... Sigra. Teresa Tavecchia.
Nerina, ninfa volubile in amore, innamorata di Lindoro ... ... Sigra. Costanza Valdesturla.
Fillide, sotto il finto nome di Celia, amante di Fileno ... ... Sigra. Anna Jermoli.
Fileno, amante di Fillide ... ... Sgr. Gugl. Jermoli.
Conte Perruchetto, uomo di umore stravagante ... ... Sgr. Benedetto Bianchi.
Melibeo, ministro del tempio di Diana, innamorato di Amaranta ... ... Sgr. Antonio Peschi.
Diana ... ... Sigra. Valdesturla.

1 Es war der Namenstag der Kaiserin, die bald darauf, am 20. Nov., verstarb. Gewiß hatte der Fürst, ein eifriger Patriot und Berehrer der Kaiserin, gerade diesen Tag gewählt.
2 Taishenbuch für die Schaubühne. Gotha 1781. S. CLII.
3 La Fedeltà premiata, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nell' apertura del nuovo teatro di S. A. il Principe Nicolò d'Esterházy di Galantha, l'autunno dell' anno 1780.

In Constantia Baldesurla treffen wir abermals eine der bedeutendsten Sängerin, welche Mitte 1779 engagiert wurde und dann neben der ihr ebenbürtigen Bologna auftrat. Außer dem Decorationssmalen Travaglia ist zum erstenmal Luigi Rossi als "Erfinder der vortrefflichen Ballets und Waffenkämpfe" genannt.


Diese Oper bietet ein besonderes Interesse dadurch, daß sich ihr Zusammenhang mit der Oper "Der Freibrief" von Friz (Fridolin) von Weber (Carl Maria von Weber's ältestem Stiefbruder) nachweisen läßt, die ihre Entstehung zweifellos jener Wiener Aufführung zu verdanken hat, zu welcher Zeit sich Franz Anton von Weber mit seinen Söhnen Friz und Edmund

5 Journal d. kurs. u. d. Moden.
HAYDN'S Geschäftsverbindung mit ARTARIA & Co. 169


In diesem Jahre trat Haydn in Geschäftsverbindung mit der uns schon bekannten Kunst- und Musikalienhandlung Artaria & Co. Den Geschäftsbieren, 1 die zwischen beiden Theilen


1 Es liegen deren 70 im Original vor, von denen etwa die Hälfte veröffentlicht ist. Siehe Roß, Musikerbriefe.
Klagen über Nachlässigkeit der Stecher wurden noch überboten von dem Ärger über die Unehrenhaftigkeit der Copisten, welche unrechtmäßiger Weise geschriebene Musikalien verkauften. So z. B. dringt Haydn darauf, daß Artaria den Musikalienhändler Laugn (Lauß) vor den Bürgermeister citiren lasse, damit er gestehe, von wem er seine Quartette erhalten habe. „Herr von Augusti ist mein alter guter Freund und wird Ihnen hierauf ganz sicher beobachten, so wie Er mir schon einmals in eben einer solchen Affair beigestanden“. Haydn versichert bei seiner Ehre „daß solche von seinem Copisten, der allererheblichste Kern ist, nicht sind copirt worden, sondern Ihr eigener Copist ist ein spitzbub, da er diesen Winter dem Meinigen 8 Species Ducaten anerboten, was er ihm die 7 Worte zukommen ließe... ungeachtet Sie alles in Ihrem Gewölbe schreiben lassen, können Sie doch betrogen werden, weil die spitzbuben untenher a parte ein Notenpapier haben, worauf sie unbemerkt nach und nach die vor sich liegende Stimme abstelen“. Auch Musifer, Toft und Breunig, fanden sich, die heimlich Werke von Haydn Artaria und Andern antrugen und dadurch Streitigkeiten verurachten. Conrad Breunig aus Mainz hatte bei Artaria schon 1779 8 Duette für Violin und Viola verlegt und stand in unangenehmer Korrespondenz mit Haydn. Dieser forderte Artaria auf, ihn und sich selbst zu verteidigen; „wie weiter aber Sie mich von Herrn Breunig entfern, desto angenehmere Dienste werden Sie mir leisten“. Johann Toft der, wie wir gleich sehen werden, Haydn’s Namen im Ausland mißbrauchte, war Violinist in der Esterházy’schen Kapelle von 1787—90. Derelbe ist nicht zu verwechseln mit dem später zu nennenden Grobändler gleichen Namens.

In der Chronik wurde schon darauf hingewiesen daß die Componisten, wenn sie ein Werk an eine bestimmte Firma verkaufen, in vorhinein auswärtige Verleger von dem Erscheinen desselben benachrichtigten, die dann trachteten, dasselbe so bald als möglich zu erhalten, um dann mit dem Originalverleger concurriren zu können; sie abonnirten sogar darauf unter der Bedingung, die ersten Abdrücke zu erhalten, ehe noch das Werk

2 Johann Georg Augusti war Vice-Bürgermeister des Civil- und Criminal-Senate von 1788 bis 1801. (Siehe C. Weiß, Geschichte der Stadt Wien Bd II. S. 399.)

Das erste Werk, das Haydn bei Artaria verlegte, waren 6 Sonaten für Clavier (Verlagsnummer 7). „Sollten sie einen unüb baren abgang haben, so wird mich derfelbe künstlich in mehrere arbeiten überzeugen“. Es folgten dann 6 Divertimenti (Verlagsn. 15); die ersten 12 Lieder (Verlagsn. 20); 6 Quartette (26 u. 27); 6 Symphonien, oder richtiger Ouverturen (33) etc.


2 Nicolai, Reise IV. S. 554.

»Avertissement.

Es sind unter diesen 6 Sonaten zwery einzelne Stüde, in welchen sich etwelche Läcte einerley Idee zeigen: der Verfasser hat dieses um den Unterschied der Ausführung mit Vorbedacht gethan.

Dan ganz natürlich hätte ich statt diesen Hundert andere Ideen nehmen können; damit aber dem ganzen Werke wegen einer vorbedachten Kleinigkeit (welche die Herrn Critiker und be- sonders meine Feinde auf der üblen seite nehmen könnt) kein Tadel ausgesetzt werden kann, derothalben glaube ich dieses avertissemnet, oder so etwas dergleichen beuzufügen, indem es sonzt dem abgang hinderlich seyn könnte . ich unterworfe mich hierin- falls der einsichtsvollen mehnung beede Freilen v. Auenbrugger, an welche mein gehorsambster Handbfus erfolgt“.

Die Verlagsbekleidung glaubte Haydn’s Hinweis in folgen- der bestimmterer Form wiedergeben zu müssen:

Avertisimento.

Tra queste sei Sonate vi si trovano due Pezzi che cominciano con alcune battute dell’ istesso sentimento, cioè l’Allegro scherzando della So- nata No. II, e l’Allegro con brio della Sonata No. V. L’Autore previene

averno fatto a bella posta, congiando però in ogn’una di esse la Conti-
nuazione del Sentimento medesimo.3

In dieses Jahr fallen die letzten kleineren Kirchencompositio-
nen aus dieser Zeit (n. 20. 21). Faßt man diese seit 1771 ent-
standenen Stücke dieser Gattung zusammen, so ergibt sich, im
Bergleich zu den früheren, ein unleugbarer Fortschritt. Alles ist
compacter und brängt den späteren großen Aufgaben zu. Raum
eine dieser Nummern zeugt von dem früheren, oft so sichtbar
lästigen Zwang. Reichthum der Erfindung, Frische, seite Gliede-
rung, Wohlaus und wirksamvolle Stimmführung ist ihnen Allen
eigen. Fortan tritt auf diesem Gebiete eine längere Pause ein.
Erst die 90er Jahre bringen noch einige und zwar der gediegen-
sten Compositionen dieser Richtung.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
2 Violoncelconcerte (e. 7. 8) in Abschrift erschienen.
1 Flötenconcert (e. 10) ditto.

Über den bisherigen Engkreis hinaus gehen wir Haydn’s
Ruf nun immer weitere Dimensionen annehmen. Die kaum er-
wähnten Namen führen uns nach Frankreich und England. In
einem Briefe an Artaria (27. Mai 1781) gedenkt Haydn zum
erstenmale seiner Verbindung mit Paris. Wir lesen: „Monsieur
Le Gros, Directeur vom Concert spirituel schrieb mir unge-
mein viel schönes von meinem Stabat mater, so abord 4 mahl
mit größtem beyfall producirt wurde; die Herren batten um die
erlaubnus dasselbe stehchen zu lassen. Sie machten mir den antrag,
alle meine zukünftigen werke zu meinem nachmaßen besten stehchen
to lassen, und sie wunderten sich sehr, daß ich in der Singcom-
position so ausnehmend gefällig wäre; ich aber wunderte mich
gar nicht, indem sie noch nichts gehört haben; man sie erst
meine Operette L’Isola disabitata und meine letz versajste Opera
La fedeltà premiata hören wurden: dan ich versichere, daß der-

3 Nachricht. Unter diesen Sonaten befinden sich 2 Stücke, welche mit
dem gleichen Gedanfen beginnen, nämlich das Allo scherz. der Sonate II,
und das Allo con brio der Son. V. Der Verfasser bemerkt im Betsan, dies
abfichtlich gethan zu haben, verändert jedoch in jedem Sahe die Fortsetzung
dieselben Gedanfens.
gleichen arbeit in Paris nocb nicht ist gehört worden und viel-
leicht eben so wenig in Wienn; mein unglück ist nur mein auf-
enthalt aus dem lande".

Le Gros, 1 dem es stets darum zu thun war, für seine
Concerte die ersten Künstler zu gewinnen, hatte sich offenbar
auch an Haydn gewendet. 2 Welchen Erfolg die Aufforderung
hatte, werden wir gleich sehen; zuvor aber wird es nöthig sein,
das dortige Terrain kennen zu lernen. Die Concerts spirituels,
in J. 1725 durch Philidor gegründet, wurden im Schweizer-
saal der Tuilerien an solchen Tagen abgehalten, an denen keine
Oper sein durfte. Jährlich sandten 24 statt; zur Aufführung
kamen Instrumentalstücke und kirchliche Vocalcompositionen für
Solo und für Chor. Le Gros war in der Reihenfolge der
8te Dirigent. Zu den Verdiensten, welche diese Concerte 3 zur
Förderung der Tonkunst überhaupt in Paris beitrugen, zählte
auch ihr aneiferndes Beispiel zur Gründung ähnlicher Unterneh-
mungen. So entstanden in 1770 die Liebhaber-Concerte (Conc.
des amateurs) durch d'Ogni und Delahaye mit Goiseca als
Dirigent und dem bekannten Chevalier St. Georges als Solo-
Violinist. Als die Gesellschaft 1780 in die Galerie Henry III.
übersiedelte, nahm sie den Titel Concert de la Loge Olympique
an und ihr Orchester bestand aus den zur Zeit besten Künstlern.
Ein Jahr zuvor wurden erst Haydn's Symphonien durch den
Violinisten Fonteski in Frankreich eingeführt. 4 So groß war
ihr Erfolg daß er die Direcören im J. 1784 ernstigste Haydn
aufzufordern, eigens für diese Concerte 6 Symphonien (a. 52—57)
zu componiren, welche in Paris unter dem speziellen Titel Réper-
toire de la Loge Olympique veröffentlicht wurden. 5 (Es war in

1 Le Gros, geb. zu Monampteuil 1739, gest. zu La Rochelle 1793, war
Sänger der großen Oper in Paris und seit 1777 Director der concertes spiritu-
els bis zu deren Auflösung in 1791.
2 Mozart componirte für diese Concerte die dreisätzige Symphonie in D.
(Föchel, Nr. 297).
3 Sie gingen in 1791 ein, wurden aber 1805 erneuert. Ihnen reihen-
sich die in 1828 unter Habeneck entstandenen noch heute blühenden Concerts
du Conservatoire an.
4 Nach Fétis schon 1770 durch den Verleger Sieber in den Conc. des
Amateurs.
auch Fétis, Curiosités hist. de la mus. p. 332 ff.
diesen Concerten, wo Cherubini zum erstenmale ein Werk von Haydn hörte und davon so mächtig ergriffen wurde, daß er ihn fortan wie einen Vater verehrte.) Haydn übergab seine Partitur einem Wiener Banquier, der beantragt war, ihm das ausbedungene Honorar von 600 Francs auszuzahlen. Nach Aufführung der Symphonien verkauften die Directoren das Verlagsrecht um 1000 oder 1200 Francs und schickten Haydn auch diese Summe als Zeichen ihrer Bewerbung.6


Haydn’s Ruf stand in Paris bald so hoch daß man, um Werke wenig bekannter Componisten gangbar zu machen, seinen Namen selbst misbrauchte. So erzählt Gervoge in seiner Selbstbiographie (S. 45), daß er in Paris dem Orchester in der Probe seine Symphonien vorlegte und eine derelben mit Fremden aufgenommen wurde, da sie bereits als eine Favorit-Piece von Haydn bekannt war. Gervoge konnte zwar seine Autorschaft nachweisen, allein der Irrthum war nicht mehr zu

7 Deldevez, Curiosités musicales, p. 28.
Haydn's Verbindung mit London.

177

repariren. Er erfuhr dann vom Verleger Schlesinger, daß dieser drei Symphonien, als von Haydn componirt, von einem Violin-
spieler, dem früher genannten Toft angekauft und herausgegeben
habe, worunter auch die in Frage stehende gewesen war. — Nach
Carpani's hatte Haydn ein Jahr zuvor, ehe er die Einladung
nach Paris erhielt, von dorther den Auftrag erhalten, eine
Vocalcomposition zu schreiben im Stile Lulli's oder Rameau's,
von welchen man auch gleich Musser beigeglegt hatte. Sie wan-
derten natürlich zurück mit der Erklärung, wenn man etwas nach
der Manier von Lulli oder Rameau verlangte, möge man sich
an diese selbst oder an ihre Schüler wenden; Haydn aber ver-
möge leider nur Haydn'sche Musik zu schreiben.

Im August 1781 trat Haydn durch Vermittlung des eng-
ländischen Gesandten in Wien, General Chs. Fermingsham, in ge-
Schäftliche Verbindung mit William Forster in London, dem
berühmten Geigenmacher, der sich nun auch mit Musikalienverlag
abgab. Haydn's Name erscheint in englischen Zeitungen zuerst
im J. 1765 (Ankündigung seiner ersten in Amsterdam gedruckten
Quartette). In den 70er Jahren wurden seine Symphonien in
den Concerten von J. C. Bach und Abel und in jener der
Virtuosen Punto, Eichner und Lidl ausgeführt. Forster
veröffentlichte 129 Werke von Haydn und zahlte, im Hinblick
dass dieselben meistens schon in Wien und Paris gedruckt waren,
anständige Honorare 5. B. 20 Guineen für 6 Quartette (en ré-
gard au contrat); 70 Pfund Sterling für 20 verschiedene Com-
positionen. Die Symphonien sandte Haydn nicht in Partitur
sondern in den einzelnen geschriebenen Anflagstimmen; Sendun-
gen dieser Art betrugen bis über 2 Pf. Stlg. an porto. Auf
Forster folgten Longman und Broderip, die am 1. Januar
1788 in der an diesem Tage zum erstenmale erschienenen Times
3 dem Prinzen von Wales gewibmte Symphonien (op. 51) und
die 7 Worte (als Quartett arrangirt) ankündigten. Verbrechlich-
keiten gab es auch hier mit den beiden Firmen. Seinen „aller-
liebsten“ Monsieur Forster wünschte Haydn aber immer wieder

8 Le Haydine, p. 222.
1 Pohl, Haydn in London, S. 89 f.
2 The Times, or daily Universal Register, printed logographically.
Daily Universal Register. (The fourth Estate, by F. Knight Hunt. 1850.)
Pohl, Haydn II.
freundlich zu stimmen. „Ich bin zu ehrlich und rechtshaffen (schreibt Haydn), als daß ich Sie kränken oder Ihnen schädlich sein solle“. Einmal aber hatte Haydn aus Verschen einige Werke zweimal verkaufen, was ihm bei seinem Besuche in London eine Vorladung vor Gericht und Ertrag einer Geldstrafe zuzog. 3

Vergebens suchte Lord Abingdon schon im Jahre 1783 Haydn zu bewegen, die Direction der damals gegründeten Professional- (Fachmusik-) Concerte zu übernehmen. Er schlug die Bitte ab, machte sich aber anheischig, alles zu componieren, was man wünschte, wenn man ihm die Summe von 500 ££. Stlg. geben wolle. So eröffnete denn Wilhelm Cramer als Dirigent das erste der genannten Concerte (19. Febr.) und zwar mit einer Symphonie von Haydn. Auch die Nobility (Adels-) Concerte brachten seine Symphonien und führten sein Stabat matern auf. Kein Virtuose durfte es unterlassen, sein Programm mit Haydn’s Namen zu schmücken; seine Quartette aber wurden selbst im Musikzimmer des Prinzen von Wales gespielt, wobei der Prinz die Cellostimme übernahm. Man beabsichtigte sogar, um sowohl den Namen Haydn zu verewigen als auch einen Beweis zu liefern, wie hoch der Engländere an Ausländern Kunst und Genie schätze, Haydn ein Monument in der Westminister-Abtei zu errichten, die feierliche Ausstellung aber so lange zu verschließen, bis er selbst, von der englischen Nation eingeladen, in London eintreffen würde. 4 Als der Concert-Unternehmer Salomon immer energischer den Fachmusikern entgegen trat, wendete auch er sich an Haydn aber ohne Erfolg. Um so drängender wurde die Gegenpartei mit Cramer an der Spitze und saß schon es dieser glücken zu wollen, was wir aus einem Briefe Haydn’s an Förster ersehen, nach welchem es sich nur um eine Antwort von Cramer handelte, um Haydn für London zu bestimmen, wo ihm Förster bereits ein Quartier offerirt hatte. Der Operununternehmer Gallini möchte damals ebenfalls auf Haydn gerechnet haben, denn Haydn schrieb ihm im Juli 1787 einen Brief, seine Forderungen für Opern betreffend. 5 Daß schließlich Salomon Sieger blieb, ist bekannt. —

3 Pohl, Haydn in London, S. 93 f.
5 Dieser in ital. Sprache geschriebene Brief, 2 Seiten umfassend, wurde im Juli 1872 in London in einer Auction verkauf.

Dir, wunderbare Haydn, Dir allein 
Vertieh die reisende Cannoene 
Die Kunst stets neu und immer reich zu sein. 
Die sich le jene Zauberäule 
Die in das Ohr voll Überraschung schallen, 
So oft erwiedert immer noch gefallen.

Biel eher wird der Beifall sich verlieren 
Der schönsten Töne, die die Herzen rühren, 
Als Deine so erles'nen Melodien, 
Durch Ausdruck, Kraft und edlen Styl 
Bewundernswert, sich dem Gefühl 
Der Welt und ihrer Dankbarkeit entziehen. —
Umringen gleich Dich in den neuen Zeiten 
So manche Meister hochgeehrt, 
Musig doch vorzerrzig Deiner Muse Werth 
Weithin und glänzend Deutschlands Ruhm verbreiten.

Hier in Madrid, o Hoher! herricht Deine 
Musik im still sich übenden Vereine, 
Und Deine Kunst ist unserer Liebe Lohn; 
Mit heiligem Lobe krönt Dich täglich schon 
Der Beifall, der Dir laut entgegenhält, 
Vom Strand des Manzanares wiederholt. —

1 Don Thomas de Yriarte, geb. 18. Sept. 1750 zu Oretava auf der Insel Teneriffa, gest. zu Puerto de Sancta Maria in Andalusien.
3 Sólo á tu númen, Háyden prodigioso, 
Las Musas concedieron esta gracia

12 *

De ser tan nuevo siempre, y tan copioso,  
Que la curiosidad nunca se sacia  
De tus obras mil veces repetidas.  
Antes serán los hombres insensibles  
Del canto á los hechizos apacibles,  
Que dexen de aplaudir las escogidas  
Clausulas, la expresion, y la nobleza  
De tu modulacion, ó la estra ñeza  
De tus doctas y harmónicas salidas.  
Y aunque á tu lado en esta edad numeros  
Tantos y tan famosos Compatriotas.  
Tú solo por la Música pudieras  
Dar entre las naciones  
Vecinas, ó remotas  
Honor á las Germánicas regiones.  
Tiempo há que en sus privadas Academias  
Madrid á tus escritos se aficiona,  
Y tú amor con tu enseñanza premias;  
Miéntras él cada día  
Con la inmortal encina te corona  
Que en sus orillas Manzanáres ería.

4 Puppo, Violinist und Orchesterdirecter in Neapel, nannte Boccherini „die Frau Haydn‘s“, damit treffend den beiderseitigen Charakter ihrer Compositions bezeichnend.

5 Die ersten bei Artaria verlegten Werke waren: 6 Quartette, Baron du Beine gew. op. 15; 6 bitto, op. 23; Concert für Violoncell, op. 34; 6 Trios für 2 Violinen und Baß op. 37.

6 Spero mi farammo un favore, che io stimeró moltis mo ed é che se alcuno di lor Sigrì (come è probabile) conoscesse il Sigr. Giuseppe Haidn, scrittore da me, e da tutti aprezzato al Maggiore segno, gli ofra i miei rispetti, dicendoli che sono uno de i suoi più appassionati stimatori,
beabsichtigte und sich deshalb erkundigte wo dieser Ort Arenas [Provinz Santander] läge, kam aber nicht dazu und hat Arta-ria, bei gelegener Zeit demselben seinen „ergebnsten Respect“ auszudrücken.


e ammiratori insieme del suo Genio, e Musicali componimenti dei quali qui si fā tutto quel apprezzo, che in rigor di Giustizia si maritano.

7 Wiener Zeitung 1781. Nr. 80.

von J. C. Manssfeld² gestochen und trägt als Unterschrift die Horaz'schen Worte:

*Blandus auritas fidibus canores ducere quercus.*³

Haydn war somit als Mann des Tages mitten hineingestellt unter die ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit. Er dankte Artaria für die überzeichneten Exemplare, „ob aber solche abgeben? ist eine Neugierde. durch jene, so Sie mir überzeichneten, hatten bisher Bildhauer und Vergolder gewinnz“. Doch waren der Fürst und Haydn von der Ausführung erfreut und Leiteter bittet Artaria, ihn, wenn er nach Wien kommt „bev dem so verdienstvollen Herrn von Manssfeld aufzuführen“. —


3 Vollständiger:

*Tibi, qui possis*

*Blandus auritas fidibus canoris*

*Ducere quercus*

*In amicitiae tesserum.*

spieler producierte. Am 22. Nov. traf das russische Paar ein und nun folgten eine Reihe wissenschaftlicher Besichtigungen, gesell-
enschaftlicher Unterhaltungen und Theaterbesuche. Da man auf den hohen Besuch schon im Sommer vorbereitet war und derselbe


4 Wiener Zeitung Nr. 95.


eine so wohltuende Erinnerung rückt daß er im Jahre 1802 der nun verwitweten Kaiserin ein Exemplar seiner 3 und 4stimmigen Gesänge, auf welche er selber großen Werth legte, übersandte und dafür mit einem Dankeschreiben, in dem sie jener Musik-Sectionen gedachte, und einem postbaren Ring beehrt wurde.


Übrigens verging faft kein Tag, wo nicht die hohen Herrschaften es sich angelegen sein ließen, hervorragende Künstler und Gelehrte, wissenschaftliche Sammlungen und Ausstalten kennen zu lernen und verlohnend, sie bei diesen Gängen, die uns einen raschen Einblick in das mannigfach ausstrebbende damalige Wien gestatten, zu begleiten. So hören wir von Besuchen bei Glück und Metastasio; Besichtigungen der Hofbibliothek, des botanischen Gartens, wo der Professor der Chemie und Botanik, Bergrath Nicolas Joseph von Jacquin die nöthigen Erläuterungen gab; der Universität, wo die Gäste von Rector magnificus Probst Ignaz Parhamer, vom Universitäts-Ranzler, Graf Edmund Maria von Arzt und Reichsgrafen Vass e. g. g., den Direktoren, Dekanen und Professoren empfangen und in die verschiedenen Hörsäle geleitet wurden. Höchst lehrreich gestaltete sich auch der Besuch der Akademie der bildenden Künste aus der neuen Universität, wo die vornehmsten Meisterstücke der Maler- und Bildhauerkunft vorgewiesen wurden; der Besuch der Sternwarte, wo der Director Abt Maximilian Hell über seine Reise in Lappland berichtete, worauf dann der Kaiser selbst die Stelle des Lehrers übernahm und mit bewunderungswürdiger Einsicht den Gebrauch der vorhandenen herrlichen Instrumente erklärte, besonders jene, welche der Kaiser in diesem Jahre aus dem Museum


Im Jahre 1781 erschienen bei Artaria Haydn's erste "XII Lieder für das Clavier, gewidmet aus besonderer Hochachtung und Freundschaff der Freunen Francisc a Liebe Edle v. Kreuznern", 1. Theil. Das schöne Titelblatt war von dem tüchtigen C. Schütz erfunden und gestochen und auch sonst als deutlich und rein gestochen (nicht gedruckt). Es sind die folgenden Lieder:

1. Das trickende Mädchen (Und hört du kleine Philis nicht).
2. Cupido (Weißt du mein kleines Mädellein).
3. Der erste Kuss (Leiser nannt ich deinen Namen).

⁵ W. Jg. 1781. Nov., Dec.
⁶ W. Jg. 1782, Nr. 1—9.
4. Eine sehr gewöhnliche Geschichte (Philitus stand jüngst vor Barwets Thür).
5. Die Verlassene (Hörst auf mein armes Herz so bang zu schlagen).
6. Der Gleichsinn (Sollte ich voller Sorg' und Pein).
7. An Iris (Ein Liedchen vom Leben verlangt du von mir).
8. An Thyris (Gilt ihr Schäfer aus den Gründen).
9. Trost unglücklicher Liebe (Ihr missvergnügten Stunden).
11. Liebeslied (So lang, ach! schon so lang).
12. Die zu späte Ankunft der Mutter (Beschattet von blühenden Ästen).

Die Dedication neumt uns ein bisher unbekanntes Haus, dem wir weiterhin bei einem zweiten und größeren Werke Haydn's nochmals begegnen werden.


1 In der neuen Ausgabe bei C. F. Peters, Nr. 1351, her. von Alfred Dörfler sind aufgenommen: Nr. 3, 5, 6, 7, 8, 10 (bei Peters: Nr. 12, 27, 15, 28, 30, 26).
2 Geboren 1726 zu Kopidzno in Böhmen.
Die Texte von Nr. 4, 8 und 9 waren schon in der 3. Ab-
theilung obiger Sammlung deutscher Lieder für das Klavier" von
Leopold Hofmann 3 benutzt worden, worüber Haydn an Artaria
schreibt: "diese 3 lieder sind von Herrn Capellmeister Hofmann
(unter uns) elendig componirt; und eben weil der Brahms
blaubt, den Parma alleinig geprtissen zu haben, und mich bey
einer gewissen großen weid in allen Fällen zu unterdrücken sucht,
habe ich diese neumlichen 3 lieder um der neumlichen gross sein
wollenden weid den unterchied zu zeigen, in die Music gesetzt:
"sed hoc inter nos". Haydn schreibt dann weiter: "besonders
aber bitte ich Euer Hoch Edlen diese Lieder niemanden zuvor
abspielen oder jingen oder gar aus absicht vorzunahmen zu lassen,
indem ich selbst nach deren Verfertigung dieselbe in den crítischen
Häufern abfingen werde: durch die gegenwart und den wahren
Vortrag muss der Meister sein Recht behaupten, es sind nur
lieder, aber keine Hoßenische Gassenlieder wo weder Idee, noch
ausdruck, und noch viel weniger gesang herrscht".
Haydn beabsichtigte ursprünglich, diese Sammlung Lieder
"aus besonderer Hochachtung der Mademoiselle Clair zu widmen.
"Sie ist die Göttin meines Fürsten (schreibt Haydn) und Sie
werden wohl einsehen, was breglichen Dinge für Eindruck machen!"
Auch sollten die Lieder erst am 19. November, als am "Namens-
tag dieser schönen" erscheinen. Bald aber heißt es: "mit der
Dedication steh ich noch in Zweifel: ob ich es jener oder einer
anderen dediciren werde".
Haydn war damals sehr eingenommen von diesen Liedern
und meinte, dass dieselben "durch den mannigfaßigen natürlich
schönen und leichtest Gesang vielleicht alle bisherigen übertreffen
werden". Er verlangte 30 Ducaten Honorar, begunstigte sich aber
dann mit einem Ducaten per Stück "aber niemand solle darum
etwas wissen".

Den 12 Liedern folgten 6 Streicherquartette (d. 39 —
44), die ersten die Haydn bei Artaria verlegte. Er fändigte ihr
baldiges Erscheinen schon im December dieses Jahres in der
Wiener Zeitung also an: "Auch sind die 6 ganz neuen Quartette

3 Hofmann war damals Chordirektor bei St. Peter, später Domcapell-
meister. Die ersten 24 Lieder sind von Karl Triebeth, unserm ehemaligen
Sänger in Oberhaz, nun Kapellmeister in Wien; die lebten 6 sind von Hof-
mann.

Ich danke Denen, die mir überfichten Quartetten, welche mir ein großes Vergnügen machen. Besondernde Kleinigkeit, werden Dselselben, als ein Werkmach meiner besonderen Zufriedenheit annehmen; der ich übrigens mit Achtung verbleibe


Ihr wohlaffectionirter

Heinrich.

Die Kleinigkeit, die dem Brieve beigegeben war, bestand in einer goldenen Medaille und dem Bildnisse des Prinzen.

Von den, im Jahre 1781 gleichfalls bei Artaria aufgelegten Six Divertissements à 8 Parties concertantes (c. 8—13) liegen, wie früher erwähnt, Nr. 9, 10 und 11 in Haydn's Handschrift als Varyontstücke aus dem J. 1775 vor; auch Nr. 12 und 13 in Abschrift erhalten, gehören in diese Rubrik. Sie bilden eine der lebten Fälle, wo Haydn selbs. diese Compositions werth hielt, ohne wezentliche Veränderung auch dem Publizum zugängig zu machen.

Von den 5 Symphonien, die in dieses Jahr fallen, ist die erste (a. 40) La chasse betitelt. Sie wurde, wie die Tradition

1 Biograph. Nachrichten, S. 70.
Symphonie *La chasse*. Cäcilienmesse (Nr. 7). Das Jahr 1782. 191

erzählt, nach des Fürsten Rückkunft von Paris, wo er sich dieses-
mal längere Zeit aufgehalten hatte, vor ihm aufgeführt. Haydn
benützte als letzten Satz (welcher der Symphonie den Namen
gab) die Einleitung zum 3. Akt seiner Oper *La fedeltà premiata.*
Es ließe sich wohl annehmen daß dieser Satz dem Fürsten be-
sonders gefallen haben mochte und ihm also Haydn durch die
unerwartete Benützung eine artige Überraschung zu bereiten ge-
dachte. 2 Haydn hat diese Symphonie auch selbst für Clavier
arrangirt, in welcher Form sie noch in seiner Handschrift existirt
und bei Artaria im Stich erschien. Der glücklichen Rückkunft des
Fürsten zu Ehren wurde auch ein Chor G-dur 2/4 »Al tuo arrivo
felice« gesungen, zu dem Haydn einen Satz aus einem Baryton-
Trio verwendete, offenbar ein Lieblingsstück des Fürsten. In
gleicher Weise wurde ein andermal die Wiedergenehmigung des Für-
sten durch ein Barytonstück, D-dur 3/4, mit unterlegtem Text
»Dei clementi« gesiebert.

Die sogenaunte Cäcilienmesse, Haydn’s siebente, C-dur
(1. 7) läßt sich nur nach vorhandenen Anlagstimmen in dieses
Jahr einreihen. In der Chronik wurde darauf hingewiesen daß
diese Messe etwa für das in den Monat November fallende jähr-
liche Fest der Cäcilien-Congregation bestimmt war. Dafür spricht
auch der unverkennbar aus dieselbe verwendete Fleiß und Ernst,
der im allzugroßen Eifer manche Nummer allzu lang werden ließ;
dies mag auch die bedeutende Kürzung der Partitur (Breitkopf
und Härtel Nr. 5) zufolge gehabt haben.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
1 Symphonien (a. 41—44) im Druck erschienen.
1 Waldhorn-concert (e. 11) in Abschrift erschienen.

Im Jahre 1782 ereigneten sich drei Todesfälle, die Haydn,
jeder in seiner Art, wohl recht nahe gegangen sein mochten.

2 In Haydn’s Katalog ist sowohl der Anfang der Symphonie als auch
obiger letzter Satz als selbstständige Symphonie thematisch versehnet — ein
Beweis, wie wenig die oft citirte Zahl seiner Symphonien (118) mit der
Wirklichkeit übereinstimmt. Sind doch auch seine Ouvertüren ebenfalls in diese
Rubrik aufgenommen. Partitur und Anlagstimmen erschienen in jüngster Zeit
bei Rieter-Biedermann (Nr. 5).


---

prachtvoll illuminiert und auf dem Haustheater wurde die Oper *Armida* von Righini von Damen und Cavaliere aufgeführt. Mozart war diesmal glücklicher; er konnte ihnen seine am 16. Juli zum erstenmale gegebene Oper „Die Entführung aus dem Serail“ vorführen „wo ich (wie er dem Vater schreibt) für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren; theils um das ein wenig in Schummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschäften als Vater von meinem Kinde zu zeigen“. Auch außerdem besuchten die russischen Gäste fast allabendlid das Theater, wo meistens Lust- und Singspiele gegeben wurden. Auch wiederholten sie ihre Besuche auf der Hofbibliothek und im Belvedere. Am 19. October erfolgte die Abreise. „Der Kaiser hatte sich diesmal kühls gegen die Gäste verhalten, die Conversation war oft trocken, langweilig und einige Monate später konnte er seinem Bruder melben, daß die Correspondenz mit dem Großfürsten erloschen sei“.  

Aus einer brieflichen Mittheilung Haydn's an Artaria sehen wir daß der Fürst hoffte, die hohen Gäste in Esterházy empfangen zu können. Haydn schreibt: „Was aber die Clavier- Sonaten mit einer Violine [Trio§] betrifft, werden Sie noch sehr lang in gebildt stehen müssen, indem ich nun eine ganz neue willsche Opera zu verzaffen habe, indem der Großfürst und Seine Gemahlin, und vielleicht Sr Maj. der Kaiser zu uns herab kommen wird“. Es dürfte nicht unwahrscheinlich sein, daß die hohen Gäste die kühlere Annahme zu rascherer Abreise veranlaßte und somit auch der beabsichtigte Ausflug nach Esterházy unterblieb, wodurch wir um ein jedenfalls glänzendes Fest ge- kommen sind, das einzige und letzte obendrein, das in den achtziger Jahren stattgefunden hätte. —

Die Oper, welche Haydn in Arbeit hatte, die vorlebte die er für die fürtliche Bühne schrieb, war *Orlando Paladino* (Ritter Roland), Libretto von Nunziato Porto. Das gedruckte Text- buch 3 unterließ es diesmal nicht, den erwarteten Gästen gegenüber


Teil, Haydn II.
mit Stolz auf den „berühmten“ fürstl. Kapellmeister hinzuweisen. Es traten folgende Personen auf:

Orlando, paladino ................ Mons. Specioli.
Pasquale, seudiero d’Orlando .... Mons. Moratti.
Angelica, regina del Cattai ....... Madame Bologna.
Rodomonte, re di Barbaria ...... Mons. Negri.
Eurilla, pastorella ................ Madame Specioli.
Alicina, maga ...................... Mlle. Valdesturla.
Licone, pastore ................... Mons. Dichtler.
Caronte /


Zwei der bedeutendsten Sängerinnen der fürstlichen Bühne, Valdesturla und Bologna traten hier zum erstenmale zusamment. Die Befehung war auch außerdem sorgfältig gewählt und nebstdem für die Schaulust durch reichen Costume- und Decorationswechsel gesorgt. Es fehlte selbst an einer ungewöhnlichen Effekthäufe nicht: der Schicksnappe Pasquale erschien im 2. Akt gekränkt zu Pferde und sang eine bombastisch klingende Arie. „Ritter Roland“ ist die bis dahin einzige Oper Haydn’s, die, wenn auch nicht vollständig, in gestochenem Clavierauszug (Simrock) erschien und die auch überhaupt die meisten

4 Vittoria! Vittoria! Trombette suonate le glorie cantate del grande Pasqual.
Verbreitung gefunden hat. Es fanden Aufführungen statt: in Preßburg (im Carneval 1787) im Schauspielhause und im gräflichen Erböhlichen Theater von der Kumpfschen Operngesellschaft; in Prag (1791); in Wien ins Deutsche übertragen von Gierschek (9. Jan. 1792) im Schikaneder-Theater; in Brünn (1791 und 92); in Mannheim (1792, 5. August und bis Ostern 1794 7 mal repetirt); aus dem Schloßtheater zu Pillnitz und im Hoftheater zu Dresden (1792); in Frankfurt a/m (1793 und 94); in Graz (1793 u. 94); in Berlin im Nationaltheater (1796, 6 mal); in Augsburg (1802); in Hamburg (1805, 31. März und 3. April).

In diesen Jahren erschienen bei Artaria 6 Ouvertüren, fälschlich als Symphonien bezeichnet (b. 2—7). Nr. 2 und 6 sind die Einleitungen zu L’Isola disabitata und La vera Costanza. Nr. 7 zu „Tobias“. Ich versichere Sie (schreibt Haydn an Artaria) daß Sie bey dieser Herausgabe, welche wegen Kürze der Stücke den stich sehr wohlsen machen, einen nahmhaftigen gewinnt machen werden“. Urprünglich war die Sammlung aus 5 Stücke berechnet, für welche Haydn 25 Ducaten Honorar verlangte; auch machte er Artaria auf dessen Anfrage zu wissen „daß man statt Sinfonie, ouverture jezen soll, so ist Ihr zweist gehoben“. Die Sache zog sich aber derart in die Länge, daß Haydn fortfährt: „ich bin der Verzögerung wegen verdrießlich.

7 Mozart’s Schwägerin, Josepha Hofer, sang die Angelika, Schaff den Roland, Gerl den Rodomonte.
8 Journal d. Luxus u. d. M.
16 Diese Ouvertüre ist auch unter der eigenthümlichen Bezeichnung „Saul“ bekannt. Die Anfagstimmen erschienen bei Simrock.
geworden, weil ich für diese 5 Stück von einem andern Verleger 40 Ducaten haben könnte, und Sie machen so viele weitläufigkeit von einer sache, was Ihnen bey so kurzen Stücken 30fachen Rußen verschafft: machen Sie also der sache ein Ende und schicke mir entweder Music, oder Geld"... Man sieht, Haydn verstand es auch, kategorisch zu reden.


17 Hof- und Staats-Schematismus.
wir hier zu der Vermutung gebracht, dass der edle Verpflegs-Oberverwalter bei der zu hoffenden Erhebung in den Adelstand das Gelübde ablegte, dem gnadenreichen Wallfahrtsort Mariazell in Steiermark ein Dankopfer in Form einer Messe zu bringen und somit die Veranlassung zu einem Werke bot, das noch heute nach fast hundert Jahren in ungeschwächter Friste dasteht. Es war die einzige Messe, die Haydn auf Bestellung, und die einzige, die er für einen auswärtigen Ort schrieb, obendrein für einen Ort, der ihn an eine launige Episode aus seiner Jugendzeit erinnern musste.19

Weitere Kompositionen aus diesem Jahre:
4 Symphonien (a. 45—48) im Druck erschienen.
1 Sextett Es-dur (c. 14) in Abschrift erschienen.

Im Jahre 1783 hören wir Haydn zum erstenmale über seinen Ratsen-Polyp, ein Erbübeld seiner Mutter, flagen (I. S. 210). Er musste sich in Eisenstadt vom Wundarzt bei den Barmherzigen Brüdern den Polypen so oft unterbinden lassen, als sich dieser tiefer senkte und ihm das Atmen erschwerte. Diesmal griff das Übel Haydn besonders an; er schreibt an Artaria: „mein wiederholter unglücklicher zustand, namentlich die gegenwärtige operation eines Polyp in der nase verursachte, dass ich bis hero zur arbeit ganz unfähig war; sie müssen dannhero wegen denen lieber noch 8 oder höchstens 14 Täge gebulben, bis mein geschwächter kopf mit Gottes hilfe seine vorige stärke erlanget“. Bei Haydn’s erstem Aufenthalt in London bot sich ihm eine günstige Gelegenheit, von seinem Feinde befreit zu werden. Der berühmte Chirurg John Hunter, mit dem Haydn sehr befreundet war, wollte ihn beim Abziehensbeisuch gewaltsam zu einer Operation zwingen; Haydn aber ergriff die Flucht und nahm lieber den ungebetenen Gast mit ins Grab.1

Um die Zeit der Wiedergenesung Haydn’s schrieb ihm Artaria Kompositionen von Clementi (vermutlich die damals bei ihm erschienenen Sonaten op. 7 und 9, Verlagsnummer 32 und 36). Haydn erwähnte: „für die Clavier-Sonaten von Clementi

19 Vergl. Bd. I. S. 121.
sage ich verbundensten Dank, sie sind sehr schön. solte der Ver-
sassner in wienn geben, so bitte bey gelegenheit an denselben mein
Compliment. Haydn lernte Clementi in London näher kennen;
beim Abschiede verehrte ihm der selbe einen mit kunstvollem Silber-
beschlag geschmückten Becher aus Cocosnuss. Noch später, als
Clementi sich in London mit Musikalienverlag befaßte (erst in
Verbindung mit Longuan und Broderip, dann allein), trat
Haydn auch in geschäftlichen Verkehr mit ihm.

Am 15. September feierte zu Wien im Fürst Liechtenstein's-
chen Palais Fürst Nicolaüs Estherházy, 2 Sohn des Paul
Anton (aus erster Ehe mit Marie Therese, des Grafen Nico-
laus Erbdöby Tochter) seine Vermählung mit Marie Josephine
Hermenegild, (jüngst geborene Tochter des verstorbenen Fürsten
Franz Joseph Liechtenstein); den Trauungszaus vollzog der Car-


dinal Fürst Batthyáni Primas von Ungarn. 3 Haydn sollte in
dem jungen Fürsten im J. 1794 seinen vierten und lebten Herrn
aus dem Hause Evertházy begrüßen und in der jungen Fürstin
eine ihm besonders wohlgewogene Gönnerin schätzen lernen. Wir
werden Beide im genannten Jahre näher kennen lernen. Nicolaüs
war der erste Sohn dieses Hauses der als Fürst getraut wurde,
indem erst kurz zuvor, am 21. Juli, Kaiser Joseph sämtlichen
descendenten dieser Linie den Fürstentitel verlieh, dessen bisher,
seit 23. Mai 1712, nur die Erstgeborenen und Majorats hern
theilhaftig gewesen waren. 4

Eine schon im J. 1779 in Abschrift vorhandene Sympho-
nie (a. 39) kam erst jetzt (in Uebersetzungen und arrangiert für
Clavier) bei Artaria heraus. 5 Haydn schreibt darüber an den
für das Clavier nicht praticable [wegen der vielen Triolen auf
Einer Note], ich finde es auch nicht für nöthig, dasselbe beyzu-
drucken: das wort Laudon [recte London] 5 wird zur beförde-

2 Fürst Nicolaüs war geboren am 12. Dec. 1765; die Fürstin am 13.
April 1768.
3 Wiener Zeitung. Nr. 76.
5 Ernst Gibbon Freiherr von London, geb. 10. Dec. 1716 zu Trojan in
Viesland, trat 1742 in öster. Dienste und starb 14. Juli 1790 zu Heutitzstein
in Mähren. Er wurde in Habersdorf bei Wien in dem Grabmal beigesetzt,
was er sich selbst hatte erbauen lassen.
Duöertare in D. Violoncellconcert in D. Das Jahr 1784. 199

ring des Verkaufes mehr als zehn Finale beitragen. Und wirklich erschienen nur die drei ersten Sätze, während auch der ursprüngliche vierte Satz in einer engl. Ausgabe (aus dem J. 1784) von Lindas zu finden ist. Der siegreiche Held London war damals in aller Munde und selbst Schikaneder verherrlichte ihn in einem Liede.6

Als eine der frühesten Verlagswerke J. A. Hosmeister's und in äußerst bescheidenem Stich erschienen in diesem Jahre ein Orchesterstück als Duöertare D-dur (b. 9), welches nach Anlage und Charakter weit eher als letzter Satz einer Symphonie zu betrachten ist. Das Stück gab Hosmeister damals auch für Clavier allein arrangirt heraus.7

Haydn's letztes, in diesem Jahre componirt es Violoncellconcert D-dur (c. 9) dessen Autograph noch erhalten ist, soll für seinen Freund Anton Kraft aus der stürzlichen Kapelle bestimmt gewesen sein, den auch Beethoven bei seinem Tripelconcert und Auge hatte.8 Es ist das einzige, sogar in 2. Auflage in Druck (bei André) erschiene Violoncellconcert Haydn's.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
Arie »Dice benissimo« (n. 3), Einlagensummer zur Oper La Scuola de Gelosie von Salieri, im Druck erschienen.

Wir kommen nun zu Haydn's letzter, für das stürzliche Theater verfassten Oper. Die Original-Partitur1 der Armida trägt die Jahreszahl 1783 und wird wohl im letzten Viertel dieses Jahres geschrieben worden sein. Die erste Aufführung war gegen Ende Februar 1784, denn Haydn spricht in einem Briefe an Artaria schon von der zweiten Aufführung, die Sonntag den

6 Sieg der beiden Helden London und Coburg nebst der Danisagung des Herrn Schikaneder an das verehr. Publicum. Lieb: All' Augenblick hört man was neues in der Welt, Besonders von unsern Soldaten im Feld....
7 In neuester Zeit in Partitur und Auslagstimmen bei Nieter-Biedermann erschienen.
8 Hayner, Beethoven's Leben. II. S. 299.
1 Bibliothek der Sacred Harmonie Society in London. Haydn schickte die Oper nach London als Ertrag für den unvollendeten Orfeo.
29. dieses Monats statt fand. Nach dem bei Sieß in Oedenburg
gedruckten Textbuch 2 traten folgende Personen auf:

Armida, maga, nipote d’Idreno. La Sigra Metilde Bologna.
Rinaldo, guerriero del campo di
Goffredo . . . . . . . . Il Sigr. Prospero Braggetti.
Idreno, re di Damasco, zio
d’Armida . . . . . . . . Il Sigr. Paolo Mandini.
Zelmira, damigella d’Armida. . La Sigra Costanza Valdesturla.
Ubaldo, guerriero del campo di
Clotario, guerriero del campo di
Goffredo. . . . . . . . . Il Sigr. Leopoldo Dichtler.

Idreno, König von Damaschus, hält Kriegsrecht, um sich von dem ihn
belagernden Heere der Kreuzritter zu befreien und verspricht seine schöne, in
Zauberkünsten erfahrene Nichte Armida demjenigen zur Frau, der es zuerst
wagt, gegen den Feind zu ziehen. Rinaldo, der stärkste Held im christlichen
Lager, den Armida durch List und Verführung in ihrer Nähe gefangen hält,
gelobt, in Liebe zu ihr entranten, diesen Preis zu erringen und gegen seine
eigenen Leute zu ziehen. Wiederholt ermahnen ihn Ubaldo und Clotario, zwei
seiner Waffenbrüder, zur Umsicht. Als letzten Versuch und kräftigen Gegenzauber
hält ihm Ubaldo seinen Diamantschild vor. Rinaldo schwankt: hier die Liebe
dort die Pflicht und Ehre. Das Rechtsgefühl fügt er fehr ins Lager zurück.
Armida folgt ihm selbst dahin, bleibt aber unerhört. In ihrem Zauberverwalt
treffen wir sie wieder. Vergebens ruft sie all ihre Künste zu Hilfe, Rinaldo
zeigt sich handhaft; auch gelingt es ihm, mit dem Schwerth einen Streit gegen
den mitten im Walde befindlichen Myrthenbaum zu führen, worauf der Wald
verschwindet und Damaschus im offenen Felde erhebt. Das Heer ist in vollem
March. Verweigert sucht Armida noch einmal Rinaldo wauemütig zu machen
aber er folgt den Krieger, verpflichtet, nach beendigtem Kriege zu ihr zurück
zuführen, worauf Armida ohnmächtig in Idrenos Arme sinkt.

Das Textbuch weicht in mehreren Punkten von der bekannten
Erzählung ab, um (wie die Vorrede sagt) die nötigen theatralischen Auftritte zu verschönern. Die Besetzung war eine vor-
zügliche und mußte diese einzige ernste Oper von Haydn (wenn
man L’Isola disabitata nicht als Oper gelten lassen will) den
besten Eindruck gemacht haben. Auch Haydn schien zufrieden,
denn er schreibt an Artaria daß die Oper zum zweitenmal „mit
gleichen Behandl aufgeführt wurde“ und sagt noch bei: „Man
jagt es keine bisher mein bestes Werk“. Er beabsichtigte auch,
Armida im Druck herauszugeben, doch müßte sich Artaria gedul-
den, „indem ich es gerne der Welt in ihrer ganzen Gestalt zeigen
möchte“. Dazu kam es wohl nicht, doch erschienen mehrere Arien
in Stich bei Artaria. Aufführungen der Oper in deutscher Sprache
waren in Prag 1785, 16. Okt. von der Künstler Gesell-
schaft auf dem gräflich Erbödyschen Theater, wobei der Kaiser
zugegen gewesen sein soll, der aber an demselben Tage das Ritter-
fest des Maria-Theresien-Ordens in Wien beging; in Wien im
Schikaneder Theater 1797 als Akademie zum Vortheile des Orches-
ters; in Turin, Jan. 1805 im Carneval bei Eröffnung des
Theaters.

Im Nationaltheater kam am 28. und 30. März 1784
Haydn's Oratorium Il Ritorno di Tobia als Akademie der Ton-
künstler-Societät zur Wiederaufführung. Haydn hatte das Werk
tum Theil umgearbeitet und wie wir früher sahen, 2 neue Chöre
dazu geschrieben, von denen der sogenannte „Sturmchor“ D-moll
(n. 14) mit unterlegtem lateinischen Text (Insanae et vanae) als
Offertorium in Kirchen und als Motette mit deutschem Text („Im
Augenblick entschwindet“) in Concerten noch heute oft gesungen
wird. Haydn dirigirte persönlich und hatte vortreffliche Solisten:
Sigra Anna Storace, Katharina Cavalieri, Therese Ten-
ber, Karl Fribert und Sgr. Steffano Mandini. Der da-
maligen Sitte gemäß wurde zwischen den beiden Abtheilungen
ein Concert gespielt; am ersten Abend von dem irischen Violin-
Biretoffen Abraham Fischer, am zweiten Abend von Freyhold,
Flötisten der Kapelle des Curtfürsten von Mainz.

Im Sommer empfang Haydn den Besuch zweier Männer,
Kelly und Bredi, die eigens aus Wien kamen, ihm persönlich
ihre Verehrung zu bezeugen. Der Iränder Michael Kelly, 5
Mitglied der italienischen Oper in Wien und damals 20 Jahre
alt, war kurz zuvor in Italien auf den bedeutenderen Bühnen
mit Beifall aufgetreten. Er konnte also Haydn ebenjeweils über
die Opernverhältnisse Italiens als auch über Englands Musik-
leben Auskunft geben, zwei Länder, die damals Haydn besonders
interessirten; zudem war er von Mozart gerne gelitten und wußte

3 Goth. Th.-Kalender 1787, S. 201.
4 Wiener Zeitung 1785. Nr. 84.
5 Kelly debütierte in der ersten Vorstellung der ital. Oper am 22. April
1784.
natürlich auch über die italienische Oper in Wien, über Personal und Programm genaue Auskunft zu geben, also Stoff genug zu anregendem Meinungsaustausch. Der schon in der Chronik genannte Giuseppe Ant. Bredi, ein damals sehr junger wohlhabender Kaufmann aus Rovereto (später Wiener Großhandlungs-Gremialist) war wegen seiner ungewöhnlichen Bildung und seines musikalisch geschulten Singtalentes in allen seinen Kreisen Wiens sehr geschätzt und, gleich Kelly, ein Freund und Verehrer Mozarts. Schönfeld nennt (1796) ihn als Dilettanten geradezu „die Krone aller unserer Tenoristen“ dessen sanfte melodische Stimme aus dem Herzen schöpft und zum Herzen spricht. In seinem reizenden Park zu Rovereto erbaute er später einen Tempel der Harmonie, indem er den größten Männern der Tonkunst Denkmäler mit Inschriften, verfasst von J. B. Beltramo, gelehrtem Priester in Rovereto, ausstellte.6 Jene auf Haydn lautet:

JOSEPHUS HAYDENUS
NATIONE GERMANUS
VEL. OB. EIVS · MODOS · MVSICOS
DE · DEO · CREANTE
DEQVE · CHRISTO · IN · CRVCE · LOQVENTE
TOTO · ORBE · CLARISSIMVS

Decessit. a. MDCCCVIII.

Kelly und Bredi verlebten drei höchst angenehme Tage bei Haydn. Sie fuhren in seiner Gesellschaft mit fürstlicher Equipage rundum, all die malerischen Umgebungen „dieses Paradieses auf Erden“ (denn für ein solches hielt es Kelly, wie er eigens betont) kennen zu lernen; fahen und bewunderten die Künstler die einstimmig des Fürsten Ebelmuth und übergroße Güte preiseten, sowie ihn auch seine Beamten vergötterten. Kelly nennt ausdrücklich Eisenstadt (statt Esterházy) als Ort seines Besuches 7 und spricht nur obenhin, gleichsam vom Hörensagen von der italienischen Oper, von deutscher und französischer Komödie und vom Marionettentheater.8 hatte also keiner eigenen Opernvorstellung.

---

6 Eine Beschreibung des Ortes gibt das Werken: Brevi notizie intorno ad alcuni più celebri compositori di musica. Rovereto 1827.
8 Französische Vorstellungen hatten nie statt gefunden und die Marionette war längst in Ruhestand verlebt.
beigewohnt, über die er sich doch gewiß näher geäußert haben würde. Der Fürst hatte zwar Ordre gegeben, daß sich Haydn desfürstlichen Wagens bediente, allein er selbst war offensichtlich abweisend und hatte also das Personal nurserystage. Kelly's übriger

Ortsgeschichte Wiener Ortsnamen entsprechen 

können wir also kaum folgachen, wenn wir den Besuch nach Eszterháza ("abounding in wood and water, and all Kinds of games") verlegen.


9 Hans Garden (Augarten), Luxemburg (Luxemburg), Grauen Street (Graben), Canatere Theatre (Kärntnerthor-Theater).


September wieder verließ. Edmund, den Haydn besonders schätzte, widmete seinem Lehrer später 3 Streichquartette (op. 8, Augsburg bei Gombart & Co.) und Haydn wiederum wahrte sich das An- denken in dem Schüler in folgendem Stammbuchblatt:


Estoràs den 22 Mai 788.12


12 Das Stammbuch besitzt Heckel in Mannheim. Dr. Johannes Brahms hatte die Güte, mir eine Photographie obigen Blattes während seines Aufent- haltes in Heidelberg bei Heckel zuzusenden.
14 Wienerblätterchen, 22. Dec.
Clavierconcerte in D und G. Tanzmusik. XII Lieder (2. Dutzend). 205
dann nach der 31. und letzten Vorstellung (6. Feb. 1785) nach
Pressburg zu Graf Erédöy.

In diesem Jahre gab nun auch Artaria das am meisten
bekannte Clavierconcert D-dur von Haydn (i. 3) heraus,
„das einzige das bisher in Stich erschienen ist“. (?) Als Vorlage
diente die Mainzer Ausgabe Nr. 7 (Schott) und diese wieder
»copié d’apres le Journal de pièces de clavecin de Mr. Boyer
à Paris«. Im März 1785 kündigte auch Torricella dieses
und noch ein zweites früheres Concert „von dem berühmten Herrn
Joseph Haydn“ an. Dies letztere G-dur (i. 2) war vorher in
Amsterdam, London und Paris in Stich erschienen. Mit obigem
Concert, dessen letzter Satz uns lebhaft ins Ungerland verjagt,
»loß Haydn zu rechter Zeit dieses Feld seiner Thätigkeit ab,
es an Mozart abtretend; dafür aber entschädigte er reichlich durch
seine nun folgenden Clavier-Sonaten und Trios. 16

Wir finden gleichzeitig in der Wiener Zeitung auch die An-
zeigen einer „Sammlung neuer Tanz-Menettens“, für
Violin primo, secondo, Basso und wechselnden blajenden In-
strumenten, obligat, und nicht obligat, erst verfaßt für die Kunst-
handlung Artaria Comp. Schon seit 12 Jahren sind von Herrn
Haydn seine Tanz-Menettens herausgegeben worden, nun werden
diese wohl willkommen sein! 17 — Diesen folgten „XII neue deut-
sche Tänze für das Clavier geseht, welche in dem kleinen Redou-
ten-Saal in Wien aufgeführt wurden“.

Das zweite Dutzend Lieder erschien in diesem Jahre ohne
Dedication. Einige Nummern waren schon 1781 fertig; damals
verlangte Haydn von Artaria „3 neue zärtliche Texte, weil ja
alle die übrigen von einem lustigem ausdruck seyn; der Inhalt

15 Die Einnahmen der 31 Vorstellungen betrugen 11786 Gulden, die
Untoßen im Ganzen 7856 Gulden.

16 Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde besitzt aus der Samm-
lung des Cardinal-Erzbischofs, Erzherzog Rudolph, 9 Cadenzen von Haydn in
Abschrift. Clementi gab bei J. Cappi (Verlagun. 430) heraus: Musique ca-
haracteristique ou Collection de Preludes et Cadances pour le Clavecin
ou P. F. comp. dans le style de Haydn, Mozart, Kozeluch, Storkel &
Vanhal. (Auch Clementi selbst ist vertreten.) In Haydn's Manier sind 2 Prä-
ludien und 1 Cadenz.

17 Sie sind auch bei Artaria als Racolta de (14) Menuetti Ballabili
per vari instrumenti erschienen.
kann auch traurig heyn, damit ich schatten und licht habe, wie
bev den ersten zwölf". Es sind folgende 12 Lieder:

1. Warnung an Mädchen (Lieder meint, das holde Kind).
2. Ernst und Scherz (Rachen nicht Mädchen).
3. An die Geliebte (D liebes Mädchen, höre mich).
5. Gebet zu Gott (Dir näh' ich mich, näh' mich dem Throne).
6. Frohsinn und Liebe (Auch die Sprödeste der Schön).
7. Trauergefang (O' sieß ja wehrend sieß in Jahren).
8. Zufriedenheit (Ich bin vergnügt, will ich was mehr).
9. Das Leben ist ein Traum (Das Leben ist ein Traum).
10. Lob der Kauffheit (Kauffheit, entwüß muß ich dir).
11. Minna (Schon fesselt Lieb' und Ehre mich).
12. Am Grab meines Vaters (Hier sein Grab bei diesen stillen Hügeln).\(^ {18} \)

Ein einzelnes Lied schrieb Haydn in den 80er Jahren in Folge der Aufforderung einer Offiziersstochter aus Coburg. Der eingeschichtete Text (20 Strophen!) schilderte in einem wirklichen Erlebnisse die Schlauchheit eines Rudels, der einen weggelegten Thaler richtig aufzufinden wußte. Die Einsenderin, die in einen Hauptmann, dem Besitzer des Rudels, verliebt war, hoffte durch eine Überraschung ihn fester an sich zu fetten und da er ein Ver-

\(^ {18} \) Zu der Peters-Ausgabe, Nr. 1351, sind aufgenommen: Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 (bei Peters: Nr. 16, 29, 31, 24, 14, 11, 9, 8, 23).

\(^ {19} \) Die Erzählung ist bei Dies (S. 115 ff.) und Grißinger (31 f.) aus-

fürlich wiedergegeben. Das Autograph ist noch vorhanden.
3 Clavieron., von Haydn selbst verlegt. S. Aufnahme i. d. Freimaurerorden. 207

Im Jahre 1784 ver suchte sich Haydn einmal auch als Selbstverleger. Er ließ (wie früher schon angedeutet) „3 neue nicht sehr schwere Claviersonaten (f. 21—23) auf seine eigenen Kosten schön stecken“, und gab sie der Buchhandlung Rudolf Gräßer in Commission. „Diesen Sonaten einiges Lob beizulegen (sagt die Anführung), hält man für Überfluß, da der Name des berühmten Herrn Verfassers schon hinfällig für alles was Neueit, Ordnung, Kunst und Geschmack vermag, bürgt“. Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

3 Symphonien (a. 49—51) im Druck erschienen.
1 Clavier-Trio (h. 2) in Autograph vorhanden.


1 D. Zahn, Mozart, Bd II, S. 91.
2 Wiener Zeitung. Nr. 102.
war im December geschah und wozu Mozart zwei Compositionen schrieb.³


Wir können annehmen daß an dem erwähnten 4. Februar Haydn's Aufnahme stattfand, die unter folgender, auf die Macht der Harmonie sinnsreich anspielende Ansprache erfolgte.⁶


Eine Rede von Br. Hxxr.

... , Ihnen, neu aufgenommener Br. Lehrling! die Vorzüge des himmlischen Wesens, Harmonie, insbesondere anpreisen, Ihnen, der Sie seine Allgewalt in einem der schönsten Fächer des menschlichen Wissens so genau kennen, Ihnen, dem

³ Lieb mit Chor 'und Orgel zur Eröffnung der Freimaurerloge —; dreistimmiger Chorgesang mit Orgel zum Schluss. (Kögel Hr. 483 und 484.)
⁵ Ich verdaunte die Kenntniss dieses sowie eines früher (S. 23) erwähnten Briefes der Güte des Herrn Grafen Alexander v. Appony.
Leopold Mozart besucht seinen Sohn in Wien. 209


Noch glücklicher ist mein Zweck erreicht, noch glücklicher mein Wunsch erfüllt, wenn ich zur Überzeugung meiner Brüder von der Unentschuldbarkeit dieser Fundamentalstiftung eines der Aufmerksamkeit, womit Sie bisher jedem Winke der himmlischen Huldgöttin gefolget sind, gefördert, befestigt habe.

Ob Haydn in diesem Kreise das sand, was er gewünscht und erwartet hatte, ob sein Eintritt in den Orden irgend von Einfluß auf seine Sinnesart gewesen, darüber erfahren wir auch nicht das Mindeste.


Pohl, Haydn. II. 14

Am 25. April, nach einem Aufenthalt von über zehn Wochen, verließ der Vater Wien, daß er nicht mehr sehen sollte.2 Er

1 Der jetzige breisadige Zins entspricht der Summe von damals.

2 Während seines Besuches hatte sich Leopold Mozart durch den Einfluß des Sohnes bewegen lassen, in den Freimaurerorden einzutreten, dem der Sohn bereits angehörte.
schen befriedigt von dem wenigsten damals scheinbar geordneten Hauswesen und freute sich seines kleinen immer freundlichen Enkels Carl, doch wurde die Stimnung gegen die Frau nicht günstiger. Dafür aber haftete er mit Freude und Bewunderung an den künstlerischen Leistungen Wolfgangs und schwelgte mit gerechtem Vaterstolz in dem großen Beifall, der dem Sohne bei jedem Auftreten zutiefst wurde.¹

Was uns diesen denkwürdigen Besuch so interessant macht, ist Leopold Mozarts Begegnung mit Haydn. Sie fand in Mozart's Wohnung am nächstfolgenden Tage von Leopold's Ankunft, am 12. Februar statt. Leopold schreibt darüber in dem erwähnten Brieffe (14. Febr.) nach Hause: ² „Am Samstag war abends Herr Joseph Haydn und die zwei Barone Tithi bei uns, es würden die neuen Quartette gemacht, aber nur die 3 neuen, die er zu den andern 3 die wir haben, gemacht hat, — sie sind zwar ein bisschen leichter, aber vortrefflich componirt.³ Herr Haydn sagte mir: „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 überdies die größte Compositions wissenschaft. — Otto Fahn⁴ läßt diesen Ausdrucke die schönen Worte folgen: „L. Mozart wüßte die Bedeutung eines solchen Zeugnisses aus diesem Munde zu würdigen, er fand darin die Bestätigung des Glaubens und der Überzeugung, für welche er die beste Kraft seines Lebens geopfert hatte, eine solche Anerkennung des Sohnes war der schönste Lohn für diesen Vater — es war der Silberblick seines Lebens“.

Mozart konnte Haydn gewiß nicht schöner danken als durch die Zueignungsschrift dieser sechs Quartette, die er ihm als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit überließ, gleichwie ein Vater seine Kinder einem bewährten Freunde von hohem Ansehen und Ruf anvertraut, daß er sie nachsichtig aufnehme,

³ Ausführliches über diesen Besuch, siehe Fahn, Mozarts Bd II, S. 8 ff.
⁴ Nach dem Original mitgeteilt von L. Kohn, Neue Zeitchrift f. Musik, 1870, Nr. 40.

7 Al mio caro amico Haydn.

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezione e condott d’un uomo molto celebre in allora, il quale, per buona sorte, era di più, il suo migliore amico. Eccoti dunque del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. Essi sono, è vero, il frutto d’unà lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla, almeno in parte, compensata, mi incoraggisce e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno, di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell’ultimo tuo soggiorno in questa capitale me ne dimostrasti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perché io te li raccogliam i e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. Piacevoli dunque accoglierli benignamente ed esser loro, padre, guida ed amico! Da questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardarle con indulgenza e disfetti, che l’occhio parziale di padre mi può aver celati, e di continuare, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l’apprezza, mentre sono di tutto cuore il tuo sincerissimo amico

Vienna il 12 settembre 1785.

W. A. Mozart.

Die 6 Quartette erschienen zuerst bei Artaria Comp. als op. 10, Ber.
laghst. 59, unter dem Titel: Sei Quartetti per due Violini, Viola e Violoncillo. Composti e dedicati al Signor Giuseppe Haydn, maestro di cappella die S. A. il principe d’Esterhazy etc. dal suo amico W. A. Mozart.
Debe zusammenschmilzt, wird doch noch lange kein Haydn da-
ranz“. Und als bei einer anderen Gelegenheit Köselich meinte
„das hätte ich nicht so gemacht“, entgegnete ihm Mozart: „Ich
auch nicht, und wissen Sie warum? weil weder Sie noch ich
auf diesen Einfall gekommen wären“.

Und nun Haydn dagegen! Wie freimüthig nahm er Mozart
bei jeder Gelegenheit in Schuβ. Als man nach der ersten Wi-
er Aufführung des Don Giovanni in einer Gesellschaft dies
und jenes an der Oper auszusagen sand und auch Haydn um
seine Meinung gefragt wurde, sagte er: „Ich kann den Streit
nicht ausmachen, aber das weiß ich, daß Mozart der größte
Componist ist, den die Welt jetzt hat“. Und ein andermal:
„Wenn Mozart noch nicht anderes geschrieben hätte als seine
Biofing Quar tette und das Requiem, würde er allein dadurch
unsterblich geworden sein“. Auch später verhämtete er keine Ge-
legenheit, wo er Mozart’sche Musik hören konnte und pflegte zu
beteuern, daß er nie eine Composition von ihm gehört habe,
ohne etwas zu lernen. Und mit Thränen in den Augen ver-
sicherte er noch im Alter, Mozart’s Klavierpiel könnte er in
seinem Leben nicht vergessen „das ging an’s Herz“. Als er in
London Mozart’s Tod erfuhr, schrieb er an seinen Freund
Puch berg in Wien: „ich war über seinen Tod eine ge-
räume Zeit ganz außer mir und konnte es nicht glauben, daß
die Voricht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere
Welt fordern sollte“. Und an seine Freundin v. Genzinger:
„die nachwelt bekommt nicht in 100 Jahren wieder ein solch
Talent“! Beim Musikalienhändler Broderiv aber in Gegenwart
Dr. Burney’s um seine Meinung befragt, ob ein Ankauf der
hinterlassenen Manuskripte Mozart’s ratsam sei: „Kaufen Sie
dieselben unbedingt (erwiesene Haydn voll Eifer). Er war in
Wahrheit ein großer Musiker. Ich werde oft von meinen Freun-
den damit geschmeichelt, einiges Genie zu haben, doch er stand
weit über mir“. Wie schön sich Haydn weiterhin über Mozart
auspricht, als er aufgefordert wurde, für Prag eine Opera zu
schreiben, werden wir bald hören. Schwer hält es, von diesen
reinsten Brüden echter Künstlernaturen sich zu trennen, von Künst-
tern, die hocherhaben über dem gewohnten Alttag’s-Treiben die-
selbe edle Gefinnung eint — für alle Zeiten ein leuchtendes
Beispiel wahrer Größe.


¹¹ Vorbericht zu der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.
daurn sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leisesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte."

Während Haydn darüber nachdachte, wie er sich dieses Auftrages am besten entledigen könnte, empfing er den Besuch seines Freundes Abbé Stadler. "Er fragte auch mich (erzählt Stadler in seiner Autobiographie) was ich davon hielte. Ich antwortete: Mir schien es am ratsamsten, wenn anfangs über die Worte eine anpassende Melodie gesetzt würde, die hernach nur durch Instrumente ausgeführt würde, in welcher Art zu sehen er ohnehin Meister wäre. Er that es auch, ob er aber nicht selbst schon früher dies zu thun willens war, weiß ich nicht".

Haydn wünschte wohl mit seiner Aufführung zufrieden gewesen sein, denn, wie Greiffinger erzählt (S. 33) erklärte er öfters diese Arbeit für eine seiner gelungensten.

Die noch vorhandenen ursprünglichen Aufsatzstimmen geben uns Aufschluß über die erste Bearbeitung, die Haydn später im Wesentlichen beibehielt, nur wenn wir hier jede Nummer durch ein längeres von einer Baßstimme gesungenes Recitativ über die Worte der einzelnen Sätze eingesetzt.


Der Ruf der "Sieben Worte" drang rasch ins Ausland; es werden Aufführungen erwähnt aus Bonn (30. März 1787) vom Concertmeister Reich a bei Höfe veranstaltet; aus Breslau


Was Haydn bewogen haben mag, die für das Streichquartett arrangirten Sätze als ebenso viele Sonaten unter die Zahl seiner Original-Quartette anzuwenden, ist unerläßlich. Ebenso unbegehrlich bleibt es, daß man dies Vorgehen in fast allen Quartett-Ausgaben Haydn’s beibehalten hat. — Wie tief der Eindruck war, den die Sieben Worte in ihrer ursprünglichen Gestalt hervorriefen, spricht zunächst aus einer gleichzeitigen Beprechung des Werkes, obwohl nur nach dem Clavierauszug. Haydn selber sagte, als er das Werk Forster anbot: die letzten Worte des Erlösers am Kreuze seien „durch Instrumentalmusik bergerfält ausgedrückt, daß es den Unerfahrenheit den tiefssten Eindruck in seine Seele erweckt“. 

Nachdem Haydn das Werk an Artaria und Forster verkauft hatte, nahm er Anstand, es auch noch in Paris abzusetzen, „erstens (wie er an Artaria schreibt), weil ich dadurch die Herren von Cadix, welche doch die grund urjache dieser Sonaten sind, und mich darum bezahlen, sehr beleibige, zweitens, wurden die Herren Franzosen dadurch noch mehr beleibigt, wan ich mir ein werf bezahlen ließe, was in 3 wochen öffentlich in stich erseheint“. 5

---

3 Der Titel lautet: Musica instrumentale sopra le 7 ultime Parole del nostro Redentore in croce, o siano 7 Sonate, con un Introduzione, ed al fine un Teremoto, per due Violini, Viola, Vello, Flauti, Oboe, Corni, Clarini, Timpani, Fagotti e Contrabasso. 


5 Über die Art wie Haydn „bezahlt“ wurde, hat sich folgende Anetbote erhalten: Haydn wartete lange auf das Honorar. Endlich kommt eine kleine
Soviel einstweilen von diesem Werk in seiner Urform. Die
Genesis desselben vervollständigend, wenden wir uns nun, ob-
wohl der Zeit vorgreifend, schon jetzt der uns geläufigeren can-
tatenmäßigen Umarbeitung des Werkes für Gesang zu. Die
eigentliche Entstehung derselben ist in ein misteriöses Halbdunkel
gebildet. Haydn selber sagt in obigem Vorbericht kurzweg: „Erst
später wurde ich veranlaßt, den Text unterzulegen.“ Reifkomm
hat in seinen Notizen zu Dies folgende Erläuterung: „Auf
seiner zweiten Rückreise aus England ging Haydn über Passau,
wo er zu übernachten beschlossen hatte. Er erfuhr bei seiner An-
kunft daß gerade für diesen Abend die Aufführung seiner Sieben
Worte angelegt sei und daß der dortige Hofkapellmeister beglei-
tende Singstimmen zu diesem Werke componirt habe. Haydn
war mit der Aufführung zufrieden, setzte aber dieser seiner Er-
zählung (mit seiner gewöhnlichen Bescheidenheit) ganz einfach bei:
„die Singstimmen, glaube ich, hatte ich besser gemacht“. Gleich bei
seiner Ankunft in Wien unternahm und vollendete Haydn diese
erklärende Zugabe der Singstimmen, zu welcher Bearbeitung Va-
ron von Swieten den deutschen und Carranì in den italieni-
schen Text (eine freie Übersetzung) besorgten. — Hier wäre also
zum erstenmale von Swieten als Verfasser des deutschen Textes
genannt, der nach anderer Version einem Domherrn in Passau 6
und wiederum dem erzbischöflichen Hofrat Friesberg in Salz-
burg zugeschrieben wird. 7 Letztere Quelle sagt, daß Friesberg den
Text Michael Haydn übergab, der zu dem fertigen Instrumenta-
talen die Singstimmen hinzufügte und die Arbeit an seinen Bruder
abschloß, dem dieselbe so sehr gefiel daß er sie mehrmals aus-
führte und als seine eigene Arbeit ausgab — eine Behauptung
die hinfällig durch die noch vorhandene Partitur in Joseph
Haydn's Handschrift widerlegt ist. — Die Ausgabe Neukomm's
über Passau ist im Kern der Sache nicht ganz unbegründet. Haydn
machte immerhin im Januar 1794 aus der Hinreise nach
London (nicht Rückreise von dort) in Passau von einer Bearbei-

---

6 Griesinger, S. 33.


8 Der Componist war nicht zu ermitteln, auch das Werk selbst existirt nicht mehr. Übrigens theilte mir Domkapellmeister J. Milosch gütigst mit, daß noch bei seiner Ankunft (1830) alljährlich am Charfreitag eine Grabmusik ausgeführt wurde.

9 Haydn's Textworte, beginnend: "Er ist nicht mehr", sind hier Ramm- ler's "Tod Jesu" (als Oratorium componirt von Graun) entnommen, von diesem recitativisch für eine Singstimme, von Haydn aber als Chorsatz behandelt.

10 Die Änderz findet man: I. II. VII — Lukas, Kapitel 23; III. IV — Johannes, Kap. 19; IV — Matthäus, Kap. 27.
besiehe — me plait le plus et d'avantage que Es ist vollbracht". 

Landständischen Saale auf. Eine der lehren gottesdienstlichen Aufführungen war in der Alt-Lerchenfelder Kirche, wobei der Bruder Franz Schubert's, Schottenpriester P. Hermann (Anton) die Zwischenpredigten hielt.

Wie rasch sich das Werk, nachdem es bei Breitkopf und Härtel 1801 in der neuen Form erschienen war, auswärts in großen und kleinen Städten verbreitete, zeigen Aufführungen in Bückeburg (1802 am Charfreitage); im Landständchen Kirchheim unter Teck im Württembergischen (1802) und zwar durch Dilettanten und Mitglieder des Hofstaates der Herzogin Franziska, Wittwe des Herzogs Karl; in Braunshweig (1802) 10 Aufführungen, theils in der Kirche, theils im Concertsaal; in Berlin (1802) in der Jereusalem- und in der Garnisons-Kirche; in Leipzig (1802, 1803) unter Schicht, 1805 in der Neukirche und 1805 in der Kirche und im Concert; in Ratiborschich, einem böhmischen Bergstädtchen (1803), in Neapel (1805) im Hause eines vornehmen Künstlervers; in Rudolstadt (1810 am Charfreitag in der Stadtkirche); in Köln (1815, am Charfreitag) etc. Sämtliche Berichte bestätigen die feierliche Wirkung, die das Werk hervorbrachte. Die legtgenannte Köllner Aufführung hielt sich an die alte Bervchrift, indem der Dom nach Art der Sixtiniischen Kapelle in Rom nur durch ein in der Höhe schwebendes coloniales Kreuz magisch beleuchtet war und die ernste Feier durch geschlossenen gehalten Thüren nicht gestört wurde. Auch die andere Bervchrift, nach welcher der Prediger von der Kanzel herab (die er besser gar nicht verläßt) vor jedem Musikstück die Bedeutung der nachfolgenden Worte auseinandersetzt, wurde sie und da, z. B. in Rudolstadt, in Eisenstadt und (wie oben erwähnt) in Wien beobachtet. In diesem Falle hat man besondere Nächsicht darauf zu nehmen daß der Prediger sich möglichst kurz fasse und Predigt und Musik unmittelbar ineinander greifen. 14

Für Tanzmusik hatte Haydn in diesem Jahre besonders gesorgt. Torricella kündigte in der Wiener Zeitung auf


Drei Clavier-Trios (h. 2, 3, 4) componirte Haydn damals für die Gräfin Marianne Vizey. Sie war eine geborene Gräfin Grasselcovics, ihre Mutter, Maria Anna, die Tochter des Fürsten Nicolaus. Die Gräfin wohnte zur Zeit 1 auf einem Gut des Vaters, Groß-Loßing (Nazy Loß) unterhalb Groß-Zinkendorf und nicht sehr entfernt von Esterház. Das Trio Nr. 2 ist schon 1784 erwähnt, Nr. 3 aus dem J. 1785 ist in Autograph erhalten. Alle drei erschienen auch als Streich-Trios.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
2 Clavier-Trios (h. 5, 6), Nr. 5 im Autograph erhalten.

Im Jahre 1786 griff Haydn noch einmal zum Baryton. Friedrich der Große war am 17. August zu Sanssouci gestorben und die Componisten wetteiferten, ihm, der sein Lebelang ein so großer Freund der Tonkunst gewesen, durch deren Sprache einen Nachruf zu weisen. So im Norden Jelter, dessen Cantata am 25. Okt. in der Garnisonskirche zu Berlin aufgeführt wurde, 1 Reichardt’s Trauercantate am 24. Jan. 1787 im Opernhaus dafolbst; 2 im Süden Joseph Haydn die schon früher 3 erwähnte Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen“, für Solosang mit Baryton-Begleitung, mit den Worten be-

1 Geboren 1739, vermählt 1758, gest. 1811 zu Pressburg.
1 Dr. W. Hntel, C. F. Jelter, Berlin 1861, S. 155.

In diesem Jahre erhielt Haydn vom König Ferdinand IV. von Neapel den Antrag, ihm eine Anzahl Stücke für die Leier zu componiren. Außer seiner Leidenschaft für die Jagd hatte der König nur noch Interesse für Musik und speciell für die Leier, die er meisterhaft spielte. Sein Lehrer war der kaiserliche Legations-secretär Hadvara, der auch ein fertiger Claviertspieler war. Als Pleyel sich im J. 1782 vier Monate in Neapel aufhielt, mußte auch er für den König Compositionen für die Leier (darunter Concerte für 2 Liren) schreiben und mag diesen auf Haydn aufmerksam gemacht haben. Haydn componirte 5 Concerte (e. 12—16) zu 3 und 4 Sätzen für 9 Instrumente für je 2 Liren, Clarinetten, Violen, Walshörnern (ammt Baß) die er später teilweise anderwärts benügte, die beiden Liren durch Flöte und Oboe ersehend. Die Compositionen müssen dem König gefallen haben, denn er lud Haydn ein, nach Neapel zu kommen, was auch Haydn versprach und im folgenden Jahre die Absicht hatte auszuführen. Im J. 1790 werden wir Haydn abermals mit Compositionen für die Leier beschäftigt sehen.

Die 6 Symphonien (a. 52—57) sind die früher erwähnten Pariser, unter dem Titel Répertoire de la Loge Olympique

erischienen. Nr. 54 ist in Autograph erhalten. Drei haben Beinamen erhalten: Nr. 52 — l'Ours, wegen dem Brummabas im lezten Satz; Nr. 53 — la Poule; Nr. 55 — la Reine, vielleicht eine Lieblingsnummer der Königin.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
3 Clavier sonaten (f. 24—26), im Druck erschienen.
1 Tenorarie, »Ah, tui senti amico« (n. 4) componirt zu Ifigenie in Tauride von Traetta, in Abfchrift erhalten.
1 Arie »Sono Alcina« (n. 5) zur Oper L'Isola d'Alcina von Gazzaniga, in Autograph erhalten.


vermünsftigen in Wienn dieselbe aussehen ließen, aber kurz, und
bindig, am besten könnte Ihnen der Minister Herr v. Jacobi
dazu verhülflich sein". Nun aber theilt Dies (S. 71) folgendes
Schreiben mit:

„Sr. Majesität von Preußen rc. gereicht die abermahlige Attention, die
der Sr. Kapellmeister Haydn, Höchst Deroeselben, durch Überfandung von sechs
neuen Quartetten, bezeigen wollen, zu ganz befondem Wohlgefallen, und es
ist ohne Zweifel, daß Alerhöchst Diererelben, von jeher die Werke des Ihr Ka-
pellmeisters Haydn zu schähen gewürft, und jederzeit schähen werden. Um es
Demselben thätig zu beweisen, überfehen Sie ihm beflommenden Ring, als
ein Zeichen Höchst Dero Zufriedenheit, bleiben Ihm auch in Gnaden gewogen".

Potsdam den 21. April 1787.
F. Wilielm.

Für obige Quartette konnte, wie das Datum zeigt, das
Geschenk nicht erfolgt sein; die „abermahlige Attention“ läßt haft
vermuten daß Haydn dem König zuvor die neuen 6 Parier
Sympophonien überschrieb, die ein Reisender im Velvebere-Garten
in Wien gehört haben will (S. 149) und sie als ein dem König
dediciertes Werk anführt. Artarias Ausgabe führte die Dedication
nicht, wohl aber die von Hummel in Berlin (dediés à S. Maj.
Frédéric Guillaume II, roi de Prusse, ouere XXIX, Verlages-
ummer 636). Und doch schreibt Haydn am 2. Mai 1787 an
Artaria: „Sie werden mit nächsten erfahren von einem Preisent,
welches ich ganz unverhoffs von sehr größten überkommen habe“, was
sich doch wohl auf des Königs Geschenk beziehen dürfte. —
Jedensfalls aber freute sich Haydn des Ringes (Diamantring von
300 Ducaten an Werth, wie Gerber angiebt) und soll ihn bei
besonderen Anlässen während der Arbeit am Finger getragen
haben. Der König war ein Freund und Beschüe der Musik
und als Schüler des älteren Duport selbst ein tüchtiger Bio-
loncellspieler. Wie freudig er Mozart, Ditterßdorß, Rau-
mann, Rosetti aufnahm und glänzend hoivirte, ist bekannt.
Bocherini ernannte er zu seinem Kommercomponisten mit
lebenslänglichem Jahresgehalt. Beethoven widmete ihm seine
two Sonaten op. 5, die er selbst bei Hoße mit Duport geplielt
hatte. Haydn war entweder von ihm eingeladen worden, seinen
Rückweg von London bei der zweiten Reise über Berlin zu neh-
men oder er wünschte selbst, ihn persönlich kennen zu lernen.

Haydn hatte in diesem Jahre ernstlich die Abficht, der Ein-
ladung des Königs von Neapel nachzukommen und Italien zu
besuchen, wie wir aus einem an Förster in London gerichteten Schreiben (Dat. 8. April) erfahren: „Ich verhoffte Sie zu Ende dieses Jahres selbst zu sehen, da ich aber bis jetzt von Herrn Cramer noch keine Antwort erhalten, werde ich mich für diesen Winter nach Neapel engagiren“. 


Denn könnt ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen, die unannahmlichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung, in die Seele prägen, als ich sie begeiste und empfinde: so würden die Nationen wettteifern, ein solches Kleinod in ihren Krongauern zu besitzen. Prag soll den theatiren Mann fest halten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Gesichts großer Genien traurig, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum neueren Bestreben; woßwegen leider so viel hoffnungsvolle Geister darunter liegen. Mich ziernet es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem Kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleite kommte: ich habe den Mann zu lieb“.}

2 Schünsel, Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag, S. 140.

Weitere Compositions aus diesem Jahre:
2 Symphonien (a. 58, 59) für Paris componirt; Nr. 59 in Autograph erhalten.
1 Sopranarie »Chi vive amante«, schrieb Me. Sassi, vermutlich nach Modena.
1 Bararie »Un cor si tenero in petto« (n. 5) in Autograph erhalten.


ist gesorgt, für Küche, Keller und Wohnzimmer. Es ist ein wüüstes Durcheinander; Jeder preist seine Waare, Jeder sucht und findet, was er für sich und Andere brauchen kann. Der Buschle deutet an seine Liebste und diese an ihn, der Mann auf die Frau und diese an die Kinder. Und an diesen ist kein Mangel. Sie bes­gaßen die Wunder nicht nur, sie greifen auch fest zu und was halbwegs tönt und Geräusch macht, ist ihnen am liebsten. Die Ruben voran läßt der Eine den Rufkuf rufen, der Andere läßt in die Trompete, ein Dritter hat die Orgelhente (Nachteule) ent­deckt, ein Vierteter bearbeitet die Schnarre (Ratschen) und den Tymbelstern; die Trommel aber überlärmt alle. Haydn (denn er ist selbstverständlich unter der Menge) ist in bester Laune; aber am meisten erfreuen ihn die Kinder, die so voller Lust in sein Fach pusten. Er kauft jedem sein Lieblingsstück und schließlich für sich selbst ein ganzes Septett — alle genannten Instrumente, denn bereits hat sich in ihm der Schalt gerührt. Zu Hause angekommen stellt er seine Sammlung in Reihe und Glied auf, nimmt Feder und Papier zur Hand, fügt den In­strumenten als verbindenden Kitt Baß und zwei Violinen hinzu und läßt nach getaner Arbeit einen Theil seines Orchesters für den kommenden Morgen zu einer wichtigen Probe einladen. Sie dauerte diesesmal ungewöhnlich lange, da die jüngst so taktfesten Musiker vor Lachen zum erstenmale in ihrem Leben gleich zu Beginn umwarfen und immer wieder neu beginnen mußten. Daß war Haydn's Kinder-Symphonie — das Spiel der Marionette auf Instrumente übertragen. Die ursprünglichen Auslagstümmen 2 tragen die Bezeichnung Sinfonia Berchtoldsgadensis, nach dem bekannten Marktschebel in Bayern, der von jeher sich durch seine Kinderspielewaren auszeichnet.

Die Kinder-Symphonie (franz. Symphonie burlesque oder d'enfans, auch la foire des enfants; engl. the Toy) erheiterte manche gesellige Kreise. J. C. Eberwein schrieb dazu einen Pro­log, 3 in dem Haydn nach dem gedachten Orte selbst verjagt wird.

2 Man findet auch Pfeife und Triangel hinzugefügt. Die Stimmung der Instrumente ist folgende: Rußkuf — G und E (nach diesen werden die Violinen und der Baß gestimmt); Trompete und Trommel — G; Wachtel — F. Allegro und Menuett erfordern mäßige Bewegung wegen dem Rußkuf; das letzte Stück ist 3 mal zu spielen, zuerst Moderato, dann Allegro, zuletzt Presto.

3 Verlag Hofsmeister, als Zugabe zu dem Clavier-Arrangement.


Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
1 Symphonie (a. 60), für Paris componirt.
2 Arien »Dica pure chi vuol dire«, und »Signor voi sapete« (n. 6, 7), Einlagen zu Martin's Oper Una cosa rara, im Druck erschienen.
1 Tenor-Arie »Se tu mi sprezzii« (n. 8), in Autograph vorhanden.

Im Jahre 1789 erschienen fast gleichzeitig bei Artaria und Au Magasin de Musique 6 Quartette von Haydn (a. 51—

5 Allg. Mus. Jg. XXV. S. 670.
6 Dr. W. Wiel, Aus dem Leben eines alten Organisten . . . .
56) dediéés à Monsieur Jean Tost. Die nächstfolgenden 6 Quartette (d. 57—62) im J. 1790 componirt, tragen dieselbe Dedikation. Diese beiden Serien, im Privatgebrauch kurzweg „die Tost’schen" genannt, blieben lange Zeit die beliebtesten Quartette und stellte man ihnen nur die Mozart’schen zur Seite. Indem wir hier einem Manne wiederholt eine Auszeichnung zuteil werden sehen, deren sich selbst Grafen und Fürsten nur einmal rühmen konnten, verlöhnt es wohl, denselben näher ins Auge zu fassen.


2 Thayer, Beethoven II. 390.
3 Nr. 100, 12. Dec.


4 Spohr, Selbstbiographie, I. S. 182.


---

2 Totenprotokoll und Pfarr-Register.
3 Wienerblättern 1784, 28. April.
4 Arianna a Nagos.
Der Familie des sehr beliebten Damen-Doctors begegneten wir schon in der Chronik unter jenen, die der Tonkunst mit Vorliebe huldigten. Wenn Haydn nach Wien kam, war er dort an der Tafel ein willkommener Gast, ließ der Tochter von seinen Erzählungen im Gesange profitiren, sich von der Mutter aus dem Clavier vorspielen und setzte sich selbst als Ausübender zum Quartett. Ganz besonders aber fühlte er sich von der seingebildeten Frau des Hauses angezogen, während sie nicht minder in ihm den Künstler und vortrefflichen Menschen verehrte. Obiges Schreiben führte zu einer regen Correspondenz zwischen beiden, deren Veröffentlichung wir Dr. Th. von Karajan verdanken. Welcher scharfer Kontrast im Vergleich zu Haydn's zur Zeit ja noch immer bestehenden Stellung Ignora Polzielli gegenüber!


ging, sie versichert, daß seine Freundschaft und Hochachtung, so zärtlich dieselbe auch sei, niemals strafbar sein werde. Marianne beabsichtigte im J. 1790 Haydn in Essterházy zu besuchen, doch kam es nicht dazu. Doch einigemal schwebt sie ihm Arbeiten und ist überglücklich, daß Haydn sie so günstig aufnahm und sogar des Druckes würdig erklärte. Haydn dagegen schickte ihr seine neuesten Kompositionen zur Einsicht, beabsichtigte eine Symphonie für sie zu schreiben (die aber erst in London zur Ausführung kam) und bestimmte ebenso eine Sonate auf ewig für sie allein.


In einem Briefe Haydn's an Artaria (15. Nov. 1789) lesen wir: „es war die vorige woche Herr Bland ein Engländer bei mir (nämlich in Essterházy); Er wollte mir verschiedene Stücke abnehmen, Er erhielt aber in Rückicht Ihrer keine Note“. So unbedingt aber ließ sich der Engländer nicht abseitigen; schon am 11. Januar 1790 erhielt Haydn einen Brief aus London.

Das Rasirmesser-Quartett. Drei Clavier-Trios.

worin Mr. Bland um Clavier-Trios anfucht. Wiederum läßt Haydn Artaria den Vorzug, verlangt aber bis zum nächsten Morgen (Haydn war damals in Wien) zu wissen, ob Artaria 3 Trios „jede wie gewöhnlich per 10 Ducaten“ annehmen will. Bland’s Hauptsicht bei seinem Besuche war, Haydn zu der so oft in Anregung gebrachten Reise nach England zu bestimmen und er scheint darin nicht ohne Einfluß gewesen zu sein, zum mindesten seinem Nachfolger, Salomon, die Schritte erleichtert zu haben. Mit Bland wurde Haydn später engen befreundet. Bei seiner Ankunft in London stieg er bei ihm ab (45. Holborn, vis-à-vis Chancery-Lane in der City); dort erschien auch sein von T. Hardy gemaltes und in Kupfer gestochenes Porträt und schon früher gab Bland verschiedene Werke von Haydn heraus, darunter das Stabat mater und die Cantate Arianna a Naxos, von der ihm Haydn in Esferház das Autograph geschenkt hatte. Bland, der in späteren Jahren sein Geschäft an Mr. Purday verkaufte, bestand sie als 90jähriger Greis sein ehemaliges Gewöhnle und erzählte dem Besitzer daß er der Erste war, der nach Deutschland hinüberging, um Haydn für die Salomon-Concerte zu gewinnen. Auch bestätigte er die bekannte Anekdot, daß er bei seinem Besuche Haydn gerade vor dem Spiegel antraf, um sich zu rätsen. „Na, Mr. Bland (rief er aus, denn er litt unter seinen eigenen Händen Höllenqualen), hätte ich doch ein gutes Paar englischer Rasirmesser, mein bestes Quartett würde ich darum geben“. Rasch eilte Bland in den nahe gelegenen Gast- 

Drei Clavier-Trios (h. 7, 8, 9) hatte Artaria schon im August 1788 bestellt. Am 26. October schreibt Haydn: „Um Ihre 3 Clavier-Sonaten besonders gut zu componiren, ware ich gezwungen, ein neues forte-piano zu kaufen“. Er rechnete dabei auf Vorjus von Artaria, an den er sich weiterhin bittend wendet: „nun da es Ihnen schon längst bekannt seyn wird, daß auch denen gelehrten zu zeiten das Geld mangelt, unter welchen es auch jego


Die eben erwähnte in bester Laune geschriebene Fantasie (k. 4), welche noch heutzutage in Concerten gespielt wird, instrumentierte der Musikdirektor Ignaz Ritter von Seysfried und benutze sie als Ouvertüre zu dem seinerzeit in Wien, Berlin und andern Städten oft gegebenen Singpiel „Die Chiemennuet“, mit Musikstücken von Haydn ausgestattet.2


mir aber leyd, daß ich vermög meiner Arbeit von diesen 24 keine Abwehr nachlassen kan".


Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
1. Clavier sonate (f. 27) im Druck erschienen.

Im Januar 1790 verlebte Haydn glückliche Tage in Wien, deren Nachhall noch in seinem nächsten Briefen aus Essterházy nachklingt. Und wiederum war es das v. Genzinger'sche Haus, das ihn festhielt. Am 29. war daselbst Quartett-Abend, zu dem ein "Pater Professor" (wohl von den Schotten) und der ausgezeichn...


1 G. Nottebohm, Mozartiana, S. 57. 2 Nottebohm, Mozartiana, S. 64.
2a Haydn schreibt am 20. Juni 1793 aus Eisenstadt an die Postelli; "Spero che tu avrai ricevuto due cento fiorini spediti dal Sig. Buchberg, e forse gli altri cento, in tutto 300 fiorini."

Wir folgen nun Haydn nach Escherz. Er fühlt sich sehr unlücklich. „Da ziehe ich in meiner Einöde (schreibt er am

9. Februar an Marianne) — verlassen — wie ein armer Wais —
fast ohne menschlicher Gesellschaft... und nun folgt ein langes
Register voll Klagen — „selbst mein Forte piano, daß ich sonst
liebte, war unbeständig, ungehörsam, es reizte mich mehr zum
ärgern, als zur beruhigung“ — und, wo möglich, steigerte noch
der fatale Nordwind und das übel bestellte Kosthaus Haydn’s
übte Laune.

Doch es blieb nicht lange Zeit zu Klagen. Am 25. Februar
verschied zu Eisenstadt die Gemalin des Fürsten Marie Elisa-
beth, mit der er seit dem Jahre 1737 vermählt war, nach
langwieriger Krankheit im 72. Lebensjahr.4 „Dieser Todesfall
(schreibt Haydn am 11. März an Marianne) brachte den Fürsten
dergertalt darrüber, daß wir alle unsere Kräfte anpunnen muß-
ten, hochdenkelseben aus dieser schwerwucht herauszureißen; ich
veranstaltete dennach die ersteren 3 Tage abends große Cammer-
music, aber ohne gelang. Der arme Fürst versief aber bey an-
hörung der ersten Mütic über mein Favorit Adagio in D in
eine so tiefe Melancoley, daß ich zu thun hatte, ihm dieselche
durch andere Stücke wieder zu genießen. wir spielten schon den
4. Tag opera, den 5. Comodie, und endlich wie gewöhlich die
täglichen Spectacul, beorderte zugleich die alte opera L’amor
artigiano von Gasmann einzutudiren, weil sich der Herr furz
vorchero geäußert hatte, sie gerne zu sehen und machte dazu 3
neue Arien“. ...

Es folgen noch sieben Briefe Haydn’s an Marianne, der
lezte vom 15. August datirt. Es mögen nicht die angenehmsten
Monate gewesen sein, die er in Esterház verlebte. Seine Klagen,
seine trübe Stimmung von damals haben wir schon früher (S.
35) kennen lernen. In diese Zeit fällt die Composition der schon
erwähnten Sonate Es-bur (f. 28) die im Auftrag seiner „Ge-
bietern der Mademoiselle Nanette“ für Marianne bestimmt war,
zur der Haydn aber eigentlich nur das Adagio neu compouirte,
was die Bestellerin freilich nicht wissen durfte „weil Sie sich
anjonst andere begriffe von mir machen könnt, welche mir nach-
theilig sein könnten. ich muß sehr behutjtan seyn, um Ihre gnade
nicht zu verleihren“. Haydn spielte ihr die Sonate in Gegenwart

und eine Tochter des Reichsgrafen Ferdinand von Weissenwolf.
des Fürsten vor und erhielt als Zeichen des Beispiels aus ihren Händen eine goldene Tabaksdose zum Geschenk. „Schade (schreibt Haydn später) daß diese kleine goldene Dose, so Sie mir gegeben, und getragen hat, so voller Fleck ist, vielleicht kann ich sie in wienn ausbessern lassen“.

Mitten hinein in diese lezte Zeit in Esterházy erhielt Haydn eine Einladung des Fürsten Dettingen-Wallerstein, im LAufe des Jahres auf seine Kosten zu ihm nach Ludwigsburg in Württemberg zu kommen, „in dem hochderselben ein so großes Verlangen trage, mich persöhnlich zu kennen (angenehme aufmunterung für meinen schwachen Geist), ob ich mich aber zu dieser Reise werde resolviren können, ist eine andere Frage?“ Der Einladung war beigelegt „eine ganz niedliche, 34 Ducaten schwere, goldene Tabattier“. Allerdings mochte der Fürst, der auf seinem Schloffe eine ansehnliche Musikkapelle unterhielt,8 gewünscht haben, Haydn’s persöhnliche Bekanntschaft zu machen, da er und seine Kapelle ihn längst in seinen Werken verehrten. Rosetti oben, der, wie wir sahen (S. 104) längere Zeit in Esterházy war und nun des Fürsten Kapelle dirigirte, mag das Verlangen, ihn zu sehen, noch mehr angefaucht haben.


Dagegen gab ihm aber auch der Fürst einen Beweis von Wertschätzung, denn er vermochte ihm testamentarisch eine lebenslängliche Pension von Tannend Gulden und „bereinigt seiner Witwe die Hälfe“ (welcher Fall glücklicher Weise nicht zur Ausführung kam). Außer Haydn erhielten noch Luigi Tomassini 400 und der Sänger Leopold Dichtler 300 Gulden lebensl. Pension.


7 Wiener Zeitung, Nr. 64 und 65.
schlägige Antwort wohl ungehalten, empfing ihn aber nach seiner Rückkehr doch nur mit dem einzigen Vorwurf: „Haydn! Sie hätten mir vierzigtausend Gulden ersparen können“.


„In der Leicht“ sagt nun der gemeine Mann, womit er bedeutet, daß er in diesen Revier gewesen, wo einst die ersten Cavaliere und Damen in lauschigen Gängen gewandelt und lange Reihen von führlicheren Equipagen die Gäste von Lufthaus zu Lufthaus führten. Das Leben ringsum spiegelt die Einflömmigkeit eines abgelegenen Stück Landes und selbst der See, der einst fast bis zu den Thoren des Schloßes reichte, ist in seinen Ufern weit zurückgetreten, als wolle er andeutet, daß er hier nichts mehr zu such an habe. Wohin auch der Blick sich wendet: Alles macht an die Vergänglichkeit indischer Pracht und Herrlichkeit.

Haydn war nun frei, die Welt stand ihm offen. Nach Wien! Wo anders hin konnten seine ersten Gedanken gerichtet sein? Einstweilen nahm er dort Wohnung im Hause des Johann Re-

Salomon,10 der schon erwähnte Violinspieler und Concertunternehmer, erzählte nun Haydn, daß er auf der Rückreise von Italien, wo er Sänger für die italienische Oper in London eingagiert hatte, in Köln zufällig in einem Zeitungsblatt die Nachricht von dem Tode des Fürsten las, worauf er unverzüglich


Dreifache Vermählung bei Hoje.

245


Gar so rasch sollte es aber doch nicht abgehen. Haydn stimmte zwar zu, obwohl auch jetzt noch zögernd und nur unter der Bedingung, daß der Fürst seine Einwilligung zur Reise gäbe, aber die Vorbereitungen erfordernten Zeit und Haydn hatte eben jetzt eine Arbeit für den König von Neapel übernommen, der sich in Wien befand und dem er sich selbst überreichen sollte.


11 Wiener Zeitung Nr. 74 u. b. folgenden Nummern.
sein, da er wohl wissen mußte, daß sowohl Kaiser Leopold als auch der König ihm gewogen waren. Mozart war gänzlich ignorant worden, was ihn tief schmerzte.


13 Ohne Zweifel ist der früher genannte Mr. Bland gemeint.
jeden besondere ein jo unverhohfter Entschluss, dem der philoso-

phische Charakter dieses ersten Virtuosen nicht unbekannt war. Welchen Dank ist Ihnen nicht unsere musikalische Welt schuldig, mein Herren, für Ihren letzten Besuch in Wien und für diesen wundervollen, »glücklichen Brief"!

Der „Accord“ mit Salomon war also geschlosen. Die Ver-

dingungen, die Salomon für eine Saison einging, waren fol-

gende: 300 Pf. Stg. für eine Oper für den Impresario Gallini; 300 ditto für 6 Symphonien und 200 ditto für deren Verlags-

recht (copy right); 200 ditto für 20 neue, in ebensoviel Concer-

ten von ihm dirigirte Compositionen; 200 ditto als Garantie für ein Beneficeconcert. Salomon hatte hiervon im Voraus als Sicherstellung 5000 Gulden beim Banquier Fries & Co. zu er-

legen. — Als Reisegeld hatte Haydn 500 Gulden vorrückiges Geld; dazu entfiel er vom Fürsten 450 Gulden. Eine Schatulle mit Staatspapieren, die er nicht angreifen wollte, über gab er Frau v. Genziger zur Aufbewahrung. Nach Maler Dies (S. 76) hätte Haydn auch um 1500 Gulden sein Haus in Eisenstadt für Reisewege verkauft, worüber aber jede Bestätigung fehlt und fehlen muß, da er seit 1778 nicht mehr als Hauseigentümer genannt wird.

Endlich fühlte sich Salomon insoweit sicher, daß er es wagen konnte, Haydn’s Reise nach England öffentlich anzeigen zu kön-


gegeben) : 


Haydn’s Anfehn.

„Herr Salonen, der nach Wien reiste, um den berühmten Herrn Haydn, Capellmeister Sr. Hofh. des Fürsten Esterhazy, für England zu engagiren, be-

nachrichtigen den hohen und höchstens Adel verschworenen, daß er in der That ein Übereinstimmung mit diesem Herrn unterzeichnet hat, in Folge dessen Beide in wenigen Tagen sich auf die Reise begeben werden und hoffen vor Ende des Monats in London zu sein. Herr Salonen wird also dann die Ehre haben, den Freunden der Musik einen Plan zu Subscriptions-Concerten vorzulegen und hofft verjelbe deren Zustimmung und Unterstützung zu erhalten."

Haydn hatte die vom König von Neapel bestellten Stücke, 7 Motetten für 2 Lire (c. 15—21) längst fertig und um Audienz nachgesucht, die aber wiedeholt verschoben wurde. Endlich sah

So stand denn Haydn an einem ernsten, entscheidenden Wendepunkt seines Lebens: hier Neapel, wo er vielleicht in der Oper aufgegangen wäre — dort London, das seine höchste Entwicklung und Popularität besiegelte sollte.


14 Josef Eysler, später Hofkapellmeister, wurde 1787 von Haydn an Artaria empfohlen, damit dieser 3 Clavier-Sonaten „die gar nicht übel gesetzt sind“ in Verlag übernehme.
Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
6 Streichquartette (d. 57—62), in Autograph vorhanden.
3 Arien, Einlage in Gaßmann’s L’amore artigiano; darunter
Tenorarie »Da che pensa a maritarmi« (n. 11), in Auto-
graph erhalten.
1 Lied „Trachten will ich nicht auf Erden“, in Autograph vor-
handen. Es ist am Vorabend von Haydn’s Abreise compo-
niert und Haydn schien dieser Umstand wichtig genug, aus-
nahmsweise am Schlusse des Liedes das volle Datum
(14. Dez. 1790) beizufügen.
Abschiedslied, für Frau von Genzinger componiert.

Der Tag der Abreise, Mittwoch der 15. December, war
angebrochen. Daß Mozart nicht fehlen würde, war vorauszusehen.
Salomon hatte schon Tags zuvor beim Abschiedsmahle vorläufig
mit ihm verabredet, daß er nach Haydn’s Rückkehr unter ähn-
lichen Bedingungen nach London kommen sollte. Wie schwer mag
Mozart der Tag geworden sein! War ihm doch eben von Lon-
don kurz zuvor vom Director der italienischen Oper das Anre-
bieten gestellt worden, von Ende Dec. 1790 bis Ende Juni 1791
seinen Aufenthalt in London zu nehmen und in dieser Zeit wenig-
stens zwei heitere oder ernste Opern zu schreiben, wofür ihn
300 Pf. Stg. geboten wurden nebst dem Vortheil, für die
Professional- (Sachmusikler-) oder andere Concerte (mit Aufnahme
der übrigen Theater) schreiben zu können.15 Mozart, der wieder-
holt aus eigenem Antrieb nahe daran war, nach England zu
gehen und nur dem Vater zu Liebe die Reise unterließ, hätte
diese mal die Gelegenheit gewiß mit Freuden ergriffen, wenn er
nicht im Augenblick gegründete Hoffnung gefaßt hätte, in Wien
die Hoffnung! Er blieb unberücksichtigt und sah obendrein
seinen Heimlingsplan verscherzt.
Haydn hatte man von allen Seiten von der Reise abzuhal-
ten gesucht. Man machte ihm Vorstellungen, daß er noch nie
über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gefahren sei und
bereits in einem Alter stehe, in dem das ungewohnte Reisen

15 Nottebohm, Mozartiana, S. 67 f.
doppelt beschwerlich falle, worauf Haydn zuversichtlich die bün- dige Antwort gab: „Ich bin aber noch munter und bei guten Kräften“. Auch Mozart hatte Bedenken und meinte gutmütig: „Papa! Sie sind nicht für die große Welt erzogen und reden zu wenig Sprachen. Worauf Haydn: „Aber meine Sprache versteht man in der ganzen Welt“.

Der Augenblick der Trennung war gekommen. Haydn und Mozart waren bis zu Tränen gerührt, am meisten Mozart. Tief bewegt und voll Besorgnis für Haydn ergriff er dessen Hände beim Abschied und sagte ahnungslos: „Ich fürchte, mein Vater, wir werden uns das letzte Lebewohl sagen“!

Der Wagen fuhr davon. Noch einmal grüßte Haydn zurück, dann war er verschwunden.....

Mozart stand allein — der beste, der rechtliche Freund hatte ihn verlassen — sein liebes Auge sollte ihn nie mehr wiedersehen —!
Musikalischer Theil.

Instrumental.

Symphonien.          Tanzmusik.
Ouvertüren.          Claviersonaten.
Divertimenti.        Claviersonaten mit Violine.
Streichquartette.    Clavier-Trios.
Concerte.            Clavier-Concerte.
Barytonstücke.       Kleinere Clavierstücke.

Vocal.

Messen.              Opern.
Kleinere Kirchenmusikstücke.  Arien und einstimmige Cantaten.
Oratorien und Cantaten.    Lieder.
Wir haben nunmehr Haydn an der Hand jener vorge- 
nannten Werke, die er in der mittleren Periode seiner Künstler-
laufbahn im Zeitraum von nahezu einem Vierteljahrhundert ge-
schaffen, in gleicher Weise wie seine Erstlingswerke kennen und
würdigen zu lernen. Alles was vorausgreifend über seinen Werth
als Schöpfer und Gebner neuer Wege und über den Grundzug
seiner Werke gesagt wurde, tritt erst jetzt in volle Kraft. Mehr
und mehr werden wir zu bewundern haben sein rastloses Vor-
wärtstraben, seine unvergleichlich melodiose Erfindungsgabe, seine
erstaunlich kunstvolle thematische Durchführung, die stete Erwei-
terung seiner Instrumental-Kenntnisse, sein Bemühren der Form
und Technik vollständig Herr zu werden und stets das natürliche
Maß künstlerischer Gestaltung einzuhalten. So finden wir ihn
denn am Schlusse seiner mittleren Künstlerperiode als gereiften
Künstler, der, wie wir sahen, schon jetzt die Anerkennung und
Achtung der Welt errungen hat und im gerechten Bewusstsein
seines eigenen Werthes, obwohl schon bei Jahren, fremdig und
kampfsüchtig dem Rufe nach seinen Laude folgt, um dort neue
Vorbeern zu sammeln.

Wir haben vorerst seine Instrumental-Compositionen im
Auge. Von seinen vielseitigen Werken dieser Gattung ist es nebst
dem Streichquartett die Symphonie, die unsere vollste Auf-
merksamkeit beansprucht und ihr werden wir uns zunächst zu.
Wie vordem werden wir auch hier, um die nachhaltige Lebens-
kraft der Haydn'schen Werke dieser Gattung bemessen zu können,
die Reihen jener Componisten mustern, die gleichzeitig mit Haydn
und durch sein Beispiel angefeuert, das Symphonie-Sach pflegten;
es sind meistens längst verschollene Namen oder solche, die wenig-
stens auf diesem Gebiet nicht mehr genannt werden. Viele der
nisten (und diese sind besonders erwähnenswert, da Haydn ihre Werke in den Wiener Akademien gehört haben mußte): L. Hoff-
mann, Ziegler, Vanhall, Wagenfeld, Dittersdorf, Aspelmaier, Bonno, L. Roseluch, Christoph Sonnleithner, Huber, Starzer und d’Oudenez.

Was die Orchesterbesetzung betrifft, finden wir neben den Streichinstrumenten abwechselnd Oboen und Hörner mit oder ohne Flöte und Flageolet; Klarinetten sind nur bei Pichl und Bulant genannt; ebenso Trompeten und Pauken nur einigenal; zwei Paare Hörner bringt Vanhal, einmal sogar noch ein Solohorn.

Wir haben noch speziell Mozart zu nennen. Im Verzeichnis der erschienenen Symphonien ist er nur wenig genannt. In die Wiener Zeit fallen seine letzten sieben Symphonien. Daß sie so- wohl in Mozart’s als auch in anderen Akademien zu hören waren, erfuhren wir in der Chronik. Haydn hatte aber auch, wie kaum zu bezweifeln, Gelegenheit, ein und die andere bei dem Musik-
freunde v. Kees kennen zu lernen.

1 Band I. S. 280 f.
Über die Form der einzelnen Symphonienäste und speziell der Haydn'schen wurde schon gesprochen. 2 Von den nun vorliegenden thematisch verzeichneten 63 Symphonien sind alle bis auf eine einzelne (Nr. 32) 3 in Haydn's thematischem Katalog notirt; 9 Nummern stehen in 6 verschiedenen Mosstonarten; 16 Nummern haben kurze Einleitung in pathetischem Zeitmaß, nur Nr. 20 hat einen vollständig durchgeführten langsamten ersten Satz. Mit Ausnahme von Nr. 6, in welcher der Menuett fehlt, bestehen alle aus vier Sätzen (der Menuett als 3. Satz). Bei den Saiteninstrumenten ist in erster Linie die allmähliche Selbstständigkeit der zweiten Violine zu beachten, ferner die Violen und Violoncellos, welche sich bald ihre eigenen Wege zu bahnen suchen oder auch zur Verstärkung der Melodie mit den Violinen oder einem der Blasinstrumente zusammengeschlossen; endlich wird auch der Baß, ein stets wichtiger Factor, sich mehr und mehr seiner Würde und Macht bewusst. Die Blasinstrumente hat Haydn, wie wir gesehen, schon vordermannigfach benutzt und die vielen Stücke für die Feldharmonie hielten ihn hier in steter Übung. Doch in Verbindung mit den Streichinstrumenten und zur Verwendung bei Symphonien musste er auch hier neue Studien machen. So finden wir anfangs das den Kern bildende Saitenquartett nur durch Oboen und Hörner verstärkt; manchmal ist die Flöte im langsamten Satz als Solo und meist bei gedämpften Streichinstrumenten verwendet. Der Pauke löst sich nur allmählich vom Basse los, nimmt aber auch zuweilen die Melodie mit einem der anderen Instrumente auf. Endlich aber werden paarweise Flöten, Oboen, Hörner und Pauke zur Regel und bilden erstere von Nr. 40 an einen weSENTlichen Bestandtheil in der Bewegung. Trompeten und Pauke (erstere auch allein) kommen nur in einigen Nummern vor und wo sie bei den Symphonien der 80er Jahre erscheinen, sind sie mit wenigen Ausnahmen von Haydn nachgetragen. Bierfach vertretene Hörner kommen nur zweimal (Nr. 7 und 16) vor; Marinetten sind nie angewendet.

2 Bd. I. 276 ff.
was um so auffallender ist, als sie Haydn mitunter in seinen Opern benutzte. Eigene Bläser aber waren für dieses Instrument, mit Ausnahme der beiden Griesbacher (1776—78) nicht im Orchester angestellt und wurden also nötigenfalls von der Feldharmonie requirirt. Lange Zeit sind die Blasinstrumente vorzugswise nur zur Verstärkung der Harmonie benutzt, endlich aber greifen auch sie selbstständig ein und treten sogar, Licht und Schatten und Klangwechsel verbreitend, den Streichinstrumenten gruppenweise gegenüber.

Von den Symphonien dieser Periode sind viele bis über die Hälfte hinaus nur insofern von Interesse, als sich an ihnen die allmähliche Entwicklung von Haydn's Meisterschaft verfolgen läßt. Häufig zeigt sich hier nur in einzelnen Sätzen, was Charakteristik und Tiefe betrifft, eine besondere Eigenthümlichkeit. Ganz anders aber stellt sich das Verhältnis im letzten Drittel der Symphonien heraus, hier werden die nur wenig schwächeren Nummern zur Ausnahme. Bis dahin hatte Haydn eben nur für den augenblicklichen Genus, für angenehme Anregung in seinem eingeschränkten Wirkungskreise zu sorgen. Jetzt aber, wo er wußte, daß seine Werke mit immer größerem Eifer in fremden großen Städten gesucht und gespielt wurden und er auf spezielle Bestellung und für ein eigentliches Publikum schrieb, nahm auch sein Flug eine höhere Richtung und die Freude am Schaffen wurde sichtlich mit fast jeder neuen Nummer. Wir haben somit sehr wohl jene Symphonien, welche in die Zeit bis etwa zu Anfang der 80er Jahre fallen von den nachfolgenden zu unterscheiden.


4 Bd. I. S. 270, 293.
5 Bd. I. S. 277, 293.

6 Nr. 2—8, 14, 17, 28.
7 Nr. 4, 14, 25, 31, 36.
8 Nr. 26, 31, 36, 41—43, 45—47, 51—55, 57—61, 63.
Symphonien.

und die Wirkung von allen genau kannte, so wie er jedem seinen Standpunkt an, um glänzen zu können, ohne je eines zu ver- dunkeln".

Haydn's Menuette in diesen Symphonien bekräftigen, was schon von den früheren gesagt wurde. Ihr, von Haydn gleich zu Beginn angestrebt und dann typisch gewordenen Charakter finden wir nun noch mehr ausgeprägt und gefestigt. Während Mozart hier mehr einen veredelten, den Tanz der vornehmen Welt repräsentirenden Zug beibehielt, hielt sich Haydn an den mittleren und niederen Stand, indem er Würde und seine Grazie durch volkstümliche Heiterkeit und behagliche Laune erzeugte und seinem Hang zu humoristischen Neckereien und Überraschungen freien Lauf ließ. Häufig herrschte in ihnen eine gewisse verbe Straumheit und spricht sich der beabsichtigte Grundton mit festen Strichen sogleich in den ersten Takten aus, während die Trios in Erfindung und Behandlung leicht bewegter und seiner gehalten sind, eine Fülle von naiven witzigen Einfällen bieten und häufig durch ihre gemütlichen Weisen uns mitten unter das Volk verjagen, wobei aber stets die künstlerische Gestaltung gewahrt bleibt. Der Reichthum an immer neuen Motiven und geistreichen Wendungen ist hier umso mehr anzustreben als die Anforderungen an Haydn gerade in diesem Genre wahrscheinlich exorbitant waren. Zwei Drittel der Trios haben gleiche Tonart mit ihren Menuetten; von den übrigen stehen 5 in der Unter- und ein einziges in der Ober- Dominant, 2 haben die Parallel-Tonart, 8 stehen in Moll. Eigenthümlich rhythmische Gliederungen kommen im Menuett-Trio vor, wir zählen Gruppen zu 8 gegen 12 bis über 40 Takte. Die Themen werden bei den Menuetten bis zu 4 Instrumenten (Streich- und Blasinstrumenten) im Einklang oder in der Octave ausgeführt; bei den Trios ist zuweilen nur das Saitenquartett verwendet (3. B. in Nr. 4, 9, 25, 27) oder es treten einige Blasinstrumente, meistens aber nur sehr discreet hinzu; einigemal bleibt diesen auch allein das Wort 3. B. in Nr. 8 (2 Ob., 2 Fag., 2 Hörner) oder in Nr. 44 ( dieselben Instrumente nebst 3. und 4. Horn und 2 Clarini) oder es hat wenigstens ein Blasinstrument ein Solo, wie bei 40 (Fagott), 57 (Döbe), auch der Contrapunkt kommt einigemal zur Anwendung (3. B. Nr. 13,

9 Bd. I. S. 279, 294.
Symphonien.

16. — In den vierten und Schlusssätzen, die nun in feinem einzigen Fall das früher häufige Tempo di Menuetto anweisen, konzentriert sich eine innerschöpfsliche Fülle von Geist undWis.
Hier mehr denn irgend wo spricht sich Haydn's Freude am Schaffen aus. Das scheinbar nur leichtthin angesagte Hauptthema zieht sich rondoartig durch den ganzen Satz; einzelne Motive lösen sich los, werden selbstständig, neue treten hinzu und spießend mischt sich die jüngst so gefürchtete strenge Schreibweise dazu; immer kunstvoller gestaltet sich der Satz bis der angloje Zuhörer erst jetzt gewahr wird, wohin ihn die fundige Hand führte und an des Dichters Auspruch gemahnt wird: „Ein flügler Mann jagt öfters erst mit Lachen, was er nach im Ernstte wiederholen will“.

Die vorliegenden Symphonien lassen sich, will man die Grenzen nicht allzu scharf ziehen, in zwei Abtheilungen und etwa fünf Gruppen sondern, in solche die 1. an sich klein, aber hübsch sind; 2. in denen einzelne Sätze der Beachtung wert sind; 3. die in ihrer Totalität interessant oder bedeutender sind; 4. in die besonders hervorragenden und 5. in die reisten und vorgänglichen.


Wir fassen nunmehr die Symphonien der ersten Abtheilung bis Nr. 45, zusammen. In die erste Gruppe sind 13 Nummern aus den Jahren 1767—75 einzureihen. — Von den ersten Sätzen dereliefen sind Nr. 2—4, 7, 10 und 14 klein, aber ansprechend, frisch und flott, 8 mehr graziös, 12 markig und voll Mozart'scher Anflänge; 13 hat trotz etwas veraltetem Figurenwerk doch eine gewisse Noblesse und Entscheidenheit; 28 zeichnet sich durch besonderen Wohlklang aus. — Unter den zweiten Sätzen haben nur 9 und 10 Blasinstrumente; 2, 3, 8, 9, 28 angesei-

10 Bd. I. S. 285, 288.
12 Nr. 2—4, 6—10, 12—14, 23, 28.
nommen haben die übrigen gedämpftes Streichquartett. Nr. 2 hat ein zartes Andante; 3 ein Adagio von pathetischem Anflug mit Violinjodo und Violoncello obli.; 6 und 14 sind im Charakter der Sicilienne und Nr. 14, poco adagio, besonders zierlich: 13

Die hübschen Andante von 7 und 8 sind jaft durchaus zweistimmig (beide Violinen zusammen, Viola und Baß in Octaven). Ein schönes, sehr gesangvolles und viel an Mozart erinnerndes Andantino hat Nr. 9; die Melodie bringen zuerst beide Violinen, begleitet von Viola und Baß; später treten die Oboen und ertönt gegen Schluss des zweiten Theils die Hörner hinzu. Im Autograph sind im 1. und analog im 2. Theil 3 Takte ausgestrichen und die Bemerkung hinzugefügt: „Dieses war vor gar zu gelehrte Ohren“. Nr. 10, im Charakter der Serenade, ist noch gesättigt durch Flöte, Oboen und Hörner; beim 2. Theil arpeggiert die Flöte in 32ten; die Figur, vom Baß übernommen, kehrt dann zur Oberstimme zurück, der Schluss ist sanft ausklingend. In 23, Adagio ma semplicemente, wird das Thema variirt und mag etwa dessen abgemessener Gang der Symphonie ihren Beinamen „Der Schulmeister“ veranlaßt haben. Eine wilde Stimmung spricht sich im Andante von Nr. 28 aus. — Menuet und Trio bleiben sich in diesen Nummern ziemlich gleich; Nr. 8, 9, 23, 28 sind nur für Blasinstrumente (2 Db., 2 Hörner, 1 Fag.). Men. und Trio von 8 hat Haydn auch für Streichinstrumente nebst Oboen und Hörner arrangirt. In 23 bildet im Trio das Violoncello einen obligaten Baß in laufenden Achtelnoten. — Die lebten Sätze bieten noch wenig bemerkenswertes. Gleich einem früheren Allegro 14 hat das Allegro molto in Nr. 7 ein aus großen Intervallsprüngen gebildetes Thema:

13 Partitur Rieter-Biedermann Nr. 1.
14 Sd. L. & S. 301.
Symphonien.

263

Nr. 8 ist fugirt; Nr. 10, ein kurzes Presto $\frac{2}{4}$ und meistens aus Triolen bestehend, ist voll Leben, etwa im Charakter einer Buffo-scene.

In die zweite Gruppe mit einzelnen beachtenswerten Sägen reihen wir 8 Nummern aus den Jahren 1772—79 ein.\textsuperscript{15} Das Adagio von Nr. 15 hat den in der Charwoche gebräuchlichen römischen Kirchengefang Lamentatio Jeremiae, nach dem die Symphonie benannt ist (fächlich auch Weihnachts-Symphonie betitelt). Oboe I und Violine II bringen das Thema, Violine I hat dazu selbstständige Gegenmelodie; Viola und Baß bewegen sich durchaus im Einstang in Stein. Im 2. Teil, letzte Hälfte bringen beide Oboen die Melodie. Der vollständige Gesang lautet:

![](image1)


\textsuperscript{15} Nr. 15, 16, 17, 19, 22, 25, 30, 37.
Andante moderato, ist von den Bläsern nur die Oboe beibehalten; das Thema bringen Violoncell obl. und 1. Violine:


Im Finale, Allegro assai, beginnen die Hörner gleich einem Signalruf, den die Oboen antworten. War die Symphonie ein Theil der Musik, die Haydn für die Wahr'sche Truppe in Estehaz zu dem auch im Burgtheater 1774 aufgeführten Schauspiel „die Feuersbrunst“ schrieb (vergl. S. 12), so mag sich ihre Bezeichnung „Feuer-Symphonie“ daher datiren. In Nr. 30 hat der 2. Satz, Adagio, eine wohlselige, reich mit Holz- und Blasinstrumenten ge- tränkte Melodie; das Finale ist ein im Charakter der Tarantelle feurig dahin stürmendes Prestissimo. In Nr. 37 zeichnet sich das Finale, Presto $\frac{2}{4}$ durch Lebhaftigkeit aus; gegen Schluss begegnet man dem von Haydn mit jo viel Vorliebe gepflegten nekischen Motivenspiel.

In die dritte Gruppe, der in ihrer Totalität interessantten oder bedeutsenderen Symphonien, nehmen wir 14 Nummern auf, die sich auf die Jahre 1772—81 vertheilen. Nr. 11, die bekannte Abschieds-Symphonie wurde schon besprochen (S. 51); sie ist ebensso interessant durch die ihr zu Grunde liegende Idee als auch durch den Reichthum an Gedanken, durch ihre sichtbare Factur und den einheitlichen, alle Sätze verbindenden Charakter. In Nr. 13

\[ \begin{align*}
\end{align*} \]
Andante hat wieder ein schönés im Volksliederton gehaltenes fünftes variiertes Thema:

\[ \text{Musiknoten} \]

Der Menuett hat nach einem unerwarteten Trugschluß einen langen Orgelpunkt auf der Dominant, über der sich die Stimmen in chromatischen Verschlingungen ausbreiten. Das Finale, Capriccio moderato, ist reich an harmonischen Wendungen. Im Mittelsatz, D-moll, sind zum Theil Streichquartett und Bläser in Gruppen gegenübergestellt; die Wiederholung in Dur führt zu brillantem Schlusße. — Der erste Satz von Nr. 27 hat wieder Mozartsche Anläufe; der zweite Satz, Adagio, hat ein eigentümlich interessantes variiertes Thema, dessen erstes Motiv (der erste Takt, pizzicato) gleich dem Refrain einer Ballade nach jeder Variation wiederkehrt.

\[ \text{Musiknoten} \]

Der letzte Satz, Prestissimo, ist meistens auf Triolen gebaut und brillant bis zum Schluss. Nr. 29 ist die, Seite 76 erwähnte Symphonie. Zu einem Lustspiel ("Der Zerstreute") geschildert, dürften die einzelnen Sätze auf die Vorgänge der Wühlte Bezug haben. Absonderlich ist der letzte Satz: er beginnt in Moll, geht dann nach Dur über und folgt ein Adagio F \( \frac{2}{4} \), in dem plötzlich alle Instrumente durch fünf Takte einen Signalruf anheben. Weiterhin folgt ein Allegro von 4 Takte und endlich ein Prestissimo C-dur, mit dem ein Schlußsatz beginnt. Nach 16 Tatten folgen zwei Takte Generalpausen, dann erschlingen von beiden Violinen ganz allein durch 2 Takte die leeren Saiten e, a, abermalès nach 2 Tatten die Saiten a, d und gleich darauf, durch 4 Takte gehalten, die Saiten a, f (die g-Sait e nach f herabgestimmt); dann erst folgen durch 3 Takte die leeren Saiten a, g und bewegt sich dann alles dem Schlusse zu. — Der erste Satz von Nr. 31, kurz und frisch, bildet die

19 Die Ausflagstimmen von Simrock, Nr. 2, haben das richtige Adagio, das anerwürdigt durch das Andante aus Nr. 29 unseres thematis Verzeichnisses erscheint ist.
Einleitung zu Handri's Oper »Il mondo della luna«. Das va-
rierte Allegretto hat zum Thema die französische Romanze „Roxe-
lane“, die der Symphonie den Namen gab.20 Das lebhafte
Finale bietet interessante Harmoniesolgen. Die Symphonie war
seinerzeit besonders beliebt. — Eine nicht grobe aber hübsche
Symphonie haben wir in Nr. 33. Den ersten seinen Satz folgt
ein Largo von dramatischer Eigenheit und besonders im letzten
Theil so interessant, daß es zur Vermutung drängt, Haydn habe
hier ein poetischer Grundgedanke vorgeschwebt. Das Finale,
Presto, ist voll hübscher Wendungen; gegen Schlüß erscheint
noch eine verlängerte Phrase auf dem Septimenaccord. — In 35
stehen die Sätze so ziemlich auf gleicher Höhe. Wiederum scheint
die Kapelle in Gterház über Gebühr zurückgehalten worden zu
sein, worüber sich ein Pringeliger auf seiner Anflagstimme mit
den Worten Luft macht : „Bettet für die Gefangenen“. — Nr. 38
bringt uns eine größere Symphonie mit besonderen Eigenhüm-
lichkeiten. Der erste Satz hat interessante Harmoniesolgen, doch warren
wir vergebens auf eine dem jagdlustigen Hauptmotiv entsprechende
reiche Verwendung der Hörner. Das Adagio, in größerem Stil,
die Streichinstrumente mit Sordinen, bewegt sich im Balladen-
der Romanzenton; namentlich der 2. Theil ist bemerkenswerte
wegen der Violinführung. Kurz vor dem Schlußswere wir
durch einen bei Haydn unerhörten Fall überrascht: die Streich-
instrumente haben insgesamt um umgekehrtem Bogen zu spielen
(col legno dell' arco). Auch das Trio vom Menuett hat seine
Eigenart: nur die beiden Violinen sind beischäftigt und hat die
erste Violine ihr solo nur aus der e-Saite in hoher Lage, währ-
rend die zweite Violine eine doppeltackartige Begleitung aus den
tieferen Saiten a. f ausführt die g-Saite auch hier nach f
herabgestimmt.

20 Die Variationen, für Clavier arrangiert, sind bekannt durch verschiedene
Ausgaben.
Das hübsche und lebhafte Finale, Allegro molto, in dem die Violinen das Hauptthema in weitausspannendem Bogen bringen, hat eine zart gehaltene und in beiden Theilen vor dem Schlusse eine, wie man glauben möchte, zur Zeit beliebt gewesene populäre kerngesunde Melodie, wie eine derartige schon früher vorfam und auch in einem Mozart'schen Clavierconsert (Köchel Nr. 216) zu finden ist. Die Melodie wird zuerst von der ersten Violine gebracht; dann treten auch Oboen und Fagotte hinzu.


21 Bd. 1. S. 301.
22 Eine Ouverture, D-dur, zu der gleichnamigen Oper wird Haydn zuschrieben und erstellt auch gebracht, soll aber von J. B. Monzingen sein; auch Felsci componierte dasselbe Textbuch.
23 Partitur, neu, Rieter-Biedermann, Nr. 5.
Symphonien.

269

Premiata einseitig (S. 191), hat Haydn die vorderen Sätze nachkomponirt. Der erste Satz enthält hübsche Einzelheiten. Das Anfänge hat ein echt volksliedartiges Thema, das durch den ganzen Satz durchfließt:

\[ \begin{align*}
\text{Der frische Menuett hat im Trio ein Jagottfesto. Beim Finale, das der Symphonie den Namen gab (La chasse), sind wir endlich im Jagdrevier; die Hörner leben aus, werden von Oboen unterstützt und die Motive wandern von Instrument zu Instrument. Von kräftiger Wirkung ist vor dem Wiederbeginn des Anfangs der vereinigte Anlauf der Instrumente. Gegen Ende nach dem letzten Halt bringen Oboen und Hörner noch einmal ihr Hauptmotiv und letztere treten dann gegen alle Jagdregel gänzlich ab; statt kräftigen Schlusß werden nun auch die anderen Instrumente kleinlaut und verhallen mehr und mehr in der Ferne. Auch die Jagd-Symphonie war seinerzeit sehr beliebt und wurde rasch auswärts bekannt, so in Paris, London und selbst in Neapel.} & \text{— In Nr. 41 zeichnen sich die beiden Außensätze durch frische aus; das Adagio hat ein hübsches viermal variirtes Thema; das Finale, Vivace, bringt echt Haydn'sche Züge und hat knapp vor den Schlusse (wie bei Nr. 38) eine populäre Melodie:} \\
\end{align*} \]


25 Nr. 21, 32, 34, 36, 42, 43.
Adagio assai, ist reizend, voll seiner Züge; dem gedämpften Streichquartett sind Oboen und Hörner beigegeben — es ist der bis dahin (bis 21) schönste 2. Satz.

Der erste Satz von Nr. 32 spricht freundige Stimmung aus. Das sehr zart gehaltene Andante, D-dur, mit Sordinen, erinnert in der Anlage lebhaft an Mozart's Briefduett in „Figaro's Hochzeit. Der letzte Satz ist voll seiner Einzelheiten. — In Nr. 34 liegt uns eine seine und reizende Symphonie vor. Das auch hier überaus zarte Andante


26 Die ersten vier Seiten existieren zweimal in Haydn's Handschrift und demnoch fehlt diese Symphonie in dessen Katalog.
27 Nielet-Biebermann, vierrändig. Nr. 6.
in contrapunto doppio in ottava). Wie im Scherz hingeworfen nekt die Violine mit einem an sich nichtsagenden Motiv, aber erst im 27. Takt beginnt der Kampf, der aber durchaus nicht in trostener Weise durchgeführt wird; wie der Saß begonnen, er- folgt auch der höchst humoristische Abschluß mit demselben Motiv. — Nr. 42 läßt eine ursprünglich andere Zusammenstellung der Saße vermuten. Nach dem kräftigen ersten Saß, der als Ouverture einer Oper diente folgt als zweiter Saß jener in Nr. 32 (hier als Allegretto); auch das Finale ist von dorther entnommen; nur Menuett und Trio sind neu. — In Nr. 43 haben wir wieder eine größere Symphonie, zu der Haydn erst später Trompeten und Pauken hinzugefügte. Der 2. Saß, Poco Adagio, hat ein jaft feierliches Thema

Viol. I. con sordini


Viol. I.


Die zweite kleinere Abteilung umfaßt die Nummern 45 bis 63, welche der 3., 4. und 5. Gruppe angehören. In die 3. Gruppe, der in ihrer Totalität bedeutenderen Symphonien, reihen wir ein die Nummern 45—51 (1782—84); in die 4. Gruppe, die besonders hervorragenderen, die Nummern 52, 53, 59 (1786—87) und in die 5. und letzte Gruppe, die reifsten und vorzüglichsten, die Nummern 54, 58, 60, 61, 63 (1786—90).


Wir haben nun in 2 Serien die Nummern 46—51, in denen die Besetzung unverändert bleibt; Trompeten und Pauken wurden auch hier erst später von Haydn zugefügt. Auch jetzt finden wir öfters sehr überraschende Anschläge an Mozart und selbst aus dessen lebten Werken, sowie anderseits sich häufig auch dessen Einfluß auf Haydn bemerkbar macht. Besonders die ersten Sätze haben nun mehr oder minder einen erhöhten Werth. Nr. 46 zeigt ein wahres Schwelgen in thematischer Verarbeitung; 47 ist durch seine Wendungen gehoben; 48 ist von ernster, vornehmer Haltung; in 49 herrscht faft leidenschaftlicher Ton, der aber bald einer verjüngenden Stimmung weicht; in 50 ist ein Zusammennahme von fluider Schlagkraft.

30 Nr. 62, die Kinder-Symphonie (siehe S. 226 f.), ein scherzhafter Einfall ohne künstlerische Bedeutung, kommt hier natürlich nicht in Betracht.

31 Partitur, neu, Bieter-Biedermann Nr. 6.
treffen mit Mozart unverkennbar. Im Ganzen aber steht dieser sowie der erste Satz von 51 gegen die früheren etwas zurück.

Die zweiten Sätze haben durchweg hübsche und meistens liebliche Themen und auch sie erinnern zuweilen an Mozart, so in der 2. Serie (49—51). Nr. 47 und 51 sind variiert; über dem Andante sostenuto von 47 lagert es wie milde Ruhe. Das Thema von 46, Adagio ma non troppo, ist besonders reizend:

Nr. 49 ist breit angelegt und athmet sanfte Melancholie; Mozart’s Geist spricht aus diesen Tönen, mehr aber noch mahnt Nr. 50 an den 2. Satz von Mozart’s bekannter, 1788 componierter Es-bur Symphonie (Köchel 543); der Satz dürfte übrigens, mit Sordinen gespielt, nur gewinnen. Der Hauptsatz leitet un-nachahmlich schön über zu dem bewegteren Tempo.

Menuett und Trio haben wohl die schon längst ausgebildete Haydn’sche Art, bieten aber gerade hier in beiden Serien nichts hervorrängendes.

Von den letzten Sätzen sind die ersten 4 Nummern die bedeutsenderen; namentlich ist Nr. 46 reich an neckischen Einfällen und unerwarteten Harmoniesolgen und hat den Charakter einer Buffo-Opernszene. Nr. 48 ist reich in der Durchführung und von ernster Stimmung. Nr. 49, Presto, beruht auf durch-aus humoristischer Verwendung der Syncope — ein wahrer Prüßstein für schwankende Orchester. Das Thema lautet:

Es folgen nun die 6 Pariser Symphonien, 52—57. Man hat hier nicht zu vergessen, daß Haydn hier ganz besonders sich ein fremdes Orchester und den Geschmack eines ihm ebenso fremden Publikums vergegenwärtigen mußte und daß ihm wohl auch Andeutungen bezüglich der Befagung, der Leistungsfähig-keit der Solospieler und Wünsche in Betreff einzelner Sätze
mögten vorgelegen haben. Es ist leicht begreiflich, daß er sich mit ganz besonderem Eifer dieser Aufgabe hingab; schon der Ehreiz mußte ihn anspornen, den Erwartungen einer Gesellschaft, die bereits von seinen früheren Werken entzückt war, in erhöhtem Masse gerecht zu werden.

Betrachten wir wieder die ersten Säße in ihrer Reihenfolge, so zeigen sie alle eine reichere und gewähltere Durchführung und größere Mannigfaltigkeit; eine Ausnahme bildet allenfalls der Säß von 52, den bereits sein Alter drückt. Um so besser steht es mit 53, dem ein kräftiger, männlich ernster Zug wohl ansteht; nicht minder interessant ist Nr. 54 mit seinen schönen Mittelsäßen und Wendungen. Nr. 55 ist marktig, voll Leben und Schwung, trotzdem ihm ein eigentliches Seitenthema fehlt. Überraschungen gibt es auch hier, so beim Beginn des zweiten Theits; dann den an die „Zauberflöte“ mahnenden Baßgang der Priesters:

\[\text{Notenbeispiel}\]

Nr. 56 und 57 sind interessant, labend wie ein frischer Trunk.

Die zweiten Säße überbieten sich an Schönheit und Gehalt. Wir finden hier wahre Schmuckstücke, aufs feinste ausgesucht, reich in Erfindung und mannigfaltig in der Form. Wie fändlich lieblosend und einschmeichelnd giebt sich gleich das erste im Volksston gehaltene Allegretto in Nr. 52. Die Anfangstaffe genügen um den wahrschaft reizenden, die volle Unschuld athmenden Säß zu erinnern.

Viol. I.

\[\text{Notenbeispiel}\]

Wie reich an Wechsel sind nicht die Variationen, auf alle Instrumente Bedacht nehmend; immer gesättigter wird der Säß,

32 Partitur, Andreé, Nr. 2.
33 Partitur, Rieter-Biedermann, Nr. 4.
34 Partitur, Bote & Bock, Nr. 11.
35 Partitur, Bote & Bock, Nr. 12.

\[\text{Andante.}\]

La gentille et je-ne Li-set-te ne vou-droit ja-mais s'engager; s'il fal-loit croi-re la fol-get-te tout a-mant est faux et léger. Laissez di-re la jeune Li-se, atten-dez l'instant de la cri-se, et l'heure du ber-ger. Jeu-ne fil-le fait la sé-vère, mais il faut qu'elle aine à son tour. Tôt ou tard, tôt ou tard mê-me la plus fière se rend à l'amour.\[^{35}\]

* bei Haydn:

36 2\(^{me}\) Strophe. Tendre amant de la jeune Lise

Qui brûlez d'offrir un bouquet
Einen grellen Abstand bietet das Capriccio, Largo, in Nr. 56, das ungewöhnlich ernst und gemessen ist. Das Adagio in 57, dessen feierliches Thema:

\[\text{Viol. I.}\]

im Charakter jenem in 43 gleicht, ist für concertirende Soloinstrumente, Flöte, Oboe, Fagott und erste Violine geschrieben; die harmonisch hübsche Coda schließt den Satz würdig ab.

Im Menuett und Trio ist Haydn unerschöpflich in Erfindung und originellen Einfällen; die zarter gehaltenen Trios fesseln durch immer neuen Reiz und sind mitunter sehr ausgeführt. Häufig bringen erste Violine, Fagott oder Flöte die Melodie in Octaven oder hat die erste Oboe ein Solo im Ländlerton, wie in 55 und 57; reizend und allerlieb ist ist in 55 im 2. Theil die Rückkehr zur Melodie.

Ganz besonders zeigt sich Haydn's Kraft und Genialität in den letzten Sägen. Das Finale, Vivace assai, in 52 beginnt mit dem wohlbefannten Bärenbaß, der der Symphonie den Namen gab (L'Ours). Über demselben bringt zuerst die Primgeige ein leicht geschürztes Thema:

\[\text{Viol. I.}\]

dem sich die Oboe mit einem zweiten anschließt; es folgt dann noch ein drittes Thema. Das erste Baß-Motiv hat sich unterdessen auch bei den anderen Instrumenten eingestellt und es währt nun bis zum Schlusse ein lebenslustiges Treiben. — In Nr. 53 ist das Finale, Vivace, der bedeutendste Satz, alles zeigt Leben

\[A l'amanite qui le méprise,\]
\[Mélez-y la rose et l'oeillet!\]
\[Si la Belle fait la sévère\]
\[Pressez-la, mais soigneux de plaire\]
\[Soyez toujours discret.\]
\[Quoiqu'elle fasse la farouche\]
\[Et vous refuse un tendre aven,\]
\[Soyez sûr, soyez sûr, dès que l'amour la touche,\]
\[D'être un jour heureux.\]
und Kraft. Das jagdmäßige Thema in dem bei Haydn seltenen Zeitmaß:

\[ \text{\textit{Symphonien.}} 277 \]

wird interessant durchgeführt, die Motive werden gegeneinander gestellt, auf- und abwärts geführt und so geht alles einem fröhlichen Ende zu. Wie die Symphonie zu der Bezeichnung La Poule gekommen, ist nicht nachzuweisen. — Auch das Finale von Nr. 54, zählt zu den besten, hat genialen Flug und ist reich an thematischer Verarbeitung. Wiederum deutet Haydn prophetisch auf ein noch ungeborenes Werk Mozart's hin, diesmal auf die Ouverture der „Zauberflöte“37

Das Finale von Nr. 55, ein ausgesprochenes Rondo, ist voll kecker Züge, ein wahr's Fangballspiel mit Motiven und ihren Theilen und überraschenden Accorden; besonders neidisch ist die Rückkehr ins Thema. Der ganze Satz ist hochbedeutend wie die ganze Symphonie. Die etwa mögliche Veranlassung der Be- nennung La Reine wurde schon S. 223 angedeutet38. Die Final- lès von Nr. 56 u. 57 gleichen den ersten Sätzen in Frische und sprudelnder Laune, in ungeszwungener Anlage und Ausführung.

Es erübrigts noch der letzten fünf einzeln erschienenen Symphonien zu gedenken, von denen Haydn 2 oder 3 an Sieber in Paris verfaßte. Haydn hat mit ihnen (Nr. 59 ausgenommen) selbst die besten der vorhergehenden nicht nur erreicht, sondern

37 Deldevez (Curiosités musicales, p. 36) gibt der Symphonie die Bezeichnung »Les 7 Paroles« und sagt in der Anmerkung: »Quelques unes des symphonies de Haydn ont été écrites pour les jours saints«. Beide Bemerkungen berufen, wie man sieht, auf einer Verwechslung mit Haydn's „Die sieben Worte Christi am Kreuze“.

38 Deldevez, p. 34, bezeichnet sie irrtümlich als die letzte der 18 (sic) englischen für Salomon komponierten Symphonien, zu denen er auch die Nummern 40, 57, 58, 61 zählt.
theilweise selbst überflügelt. Sie sind sogar, was Ursprünglich-
keit betrifft, einiger der Londoner Symphonien vorzuziehen. Bei
einer heutigen Ausführung vertragen sie auch, was man nur bei
wenigen der früheren ohne Schädigung wagen darf, die uns
schon geläufige stärkere Besetzung der Streichinstrumente. Der
gewaltige Umbruch, namentlich in Beherrschung des Orchesters,
Behandlung der Blasinstrumente zeigt sich jüngst bei Nr. 58.
Das nekische Hauptthema, das unwilfsürlich an Beethoven’s leb-
ten Satz seiner 8. Symphonie erinnert, wird glänzend durch-
gesetzt, sowie überhaupt der ganze, von Frische trockende erste
Satz in Anlage und Durchführung als Muster seiner Art da-
steht. Der zweite Satz, Largo, hat eine feierliche, auf breite Aus-
führung berechnete Melodie, die ungemein gehoben wird durch
die intensive Klangwirkung der zusammengehenden Instrumente
und sich durch den ganzen Satz gleich einem Opfergesang mit immer
neuen Veränderungen der Begleitung wiederholt.

Oboe.

Mit dem kräftigen Menuett und seinem reizenden Trio lockt
das Haydn mit magischer Gewalt auf den ländlichen Tanzboden
unter grünem Laubdach. Oboe und Violoncello stimmen den echten,
gemütlichen Ländlerlton an und die Flöte gesellt sich ihnen zu,
während Violen und Fagotte unverdrossen ihre Quint festhalten
und das Cello sich auf und niederwiegt;

namentlich im 2. Theil ist der Wechsel von crescendo und de-
crescendo von prächtiger Wirkung. Tот зя viele Vortrefflichen
ist man dennoch versucht, das Finale, Allegro con spirito, als
die Krone der Symphonie zu bezeichnen. Das von der Prim-
geige und in drolliger Weise in Gemeinschaft mit dem ehrfamen
Fagott gebrachte lebensfrohe Thema:

VioH. I. u. Ob. I.

Violen
führt uns in Rondosform in rafchem Flug mitten hinein in ein Leben voll toller Lust; die Motive fliegen auf und nieder, trennen sich und dehnen sich aus; nun vereinigen sich Fagott, Violoncell und Baß und sassen nach Durchlaufen von fast zwei Octaven abwärts in fremder Gegend Posto, aus der ihnen die Violinen, einander nekkend, herauishelfen und wieder zum Thema führen. Der alte Tanz beginnt aufs neue und nach einer General-Halt- paufe erfolgt dann gleich einem Sturzbad der gemeinsame Wettkampf bis zum Schlusse. — Bei der nächstfolgenden viel kürzer gehaltenen Symphonie Nr. 59 scheint es Haydn etwas eifrig gehabt zu haben. Er benutzte zum 2. und 4. Satz das erste der Leier-Conzerte, die er kurz zuvor geschrieben und sütte nur die sehenden 2 Sätze hinzu. Der erste Satz hat die gewohntliche Faktur; der zweite und beste Satz dieser Symphonie, Andante con moto, ist im ruhig dahingeleitenden Romanzenton gehalten

und hat zur nöthigen Schattierung einen kräftigen Mittelsatz in C-moll und ist überhaupt auch reicher ausgestattet. Dem unerheblichen Menuett folgt ein lebhaftes aber auffallend flaches Rondo, das nicht entfernt an seine Vorgänger hinausreicht. — Eine reiche Entschädigung bietet Nr. 60. Der frischen ersten Sätze reißt sich ein reizendes Andante mit ech Haydn'schem Thema an

von Primgige und Fagott in Octaven gebracht und viermal sehr dankbar für die Soloinstrumente variiert. Von wohltuendem

39 Partitur: Breitkopf & Härtel Nr. 13, Bote & Bock Nr. 8, André Nr. 2, Peters Nr. 8.
40 Partitur: Rieter-Bierermann Nr. 3.
Eindruck ist in der Coda nach der Ausweichung nach Des der Wieder-eintritt der Haupttonart; dann bringen noch die Bläser, einer um den anderen, das erste Motiv gleich einem Abschiedsgruß. Mit besonderem Fleiß ist der erweiterte Menuett gearbeitet, in dem die Bläser in Gruppen auftreten; gegen die dichte Beseitung des Menuett ist das Trio ganz leicht instrumentirt. Der letzte Satz, Allegro assai, reiht sich den vorzüglichsten an. Das leicht ge-schürzte Thema:

\[
\text{Viol. I.}
\]

giebt das Signal zu ausgelassener Fröhlichkeit; der Humor schwingt das Scepter und jedes Instrument wird in den Taumel mit fort-gerissen. Frappant ist die Stelle, wo nach C-dur, durch 4 Generalpauken getrennt, das Thema in Des eintritt, als habe Haydn selbst vor seiner Kühnheit zurückgeschreckt. Von da ab gäht es in allen Motiven, die Sechzehntel rollen und alles treibt sieges-lustig dem Schlusse zu. — Die sogenannte Oxford-Symphonie Nr. 61 reiht sich der vorhergehenden würdig an. Als Haydn nach der bekannten Universität kam, um persönlich die Doctorwürde entgegen zu nehmen, brachte er auch eine neue Symphonie mit, um sie in den Festeconcerten auszuführen, da aber durch sein ver-spätetes Eintreffen keine Zeit zum Einstudieren übrig blieb, wählte er unter den vorhandenen unsere, seitdem nach dem Namen der Mosenstadt benannte Symphony, zu der er später Trompeten und Pauken hinzucomponirte. 41 Der erste und umfangreichste Satz zeigt wo möglich abermals eine Steigerung in Haydn's Schaffen; er zeigt so recht, was thematische Arbeit vermag. Die Spielweise betreffend ist zu beachten, daß die Achtel im ersten Motiv des Allegro spiritoso jederzeit im Verlauf des Sages leicht gestoßen werden müssen (siehe themat. Verz.). Das Thema ist sehr fleißig ausgenutzt, was beim zweiten, das lebhaft an eine Stelle in Rossini's „Barbier von Sevilla“ erinnert, durchaus nicht der Fall ist. 42 Der 2. Satz, Adagio cantabile

---

41 Bohl, Haydn in London S. 148; Partitur: Riehner-Bièdermann Nr. 2, Peters Nr. 9.
42 Act I, Scene I. Fiorillo: Piano, pianissimo senza parlar.
hat ein blühendes Colorit durch hervorragende Benutzung der Blasinstrumente, die hier mehrmals auch selbstständige Gruppen bilden. Eine Stelle (8 Takte vorn Schluss) bedarf der Berichtigung: wie sie steht, bildet sie eine Reihe von Quartsext-Accorden, die doch wohl als Sextaccorde gedacht sein mögen und leicht dahin zu ändern sind. Die Stelle lautet:

Das schöne Thema wird in sorgfältig gewählter Weise variiert und kräftige Stellen sorgen für die nötigen Schlagechatten; der Schluss aber mit seinem äußerst zarten Gewinde hat einen leichten Anflug von Melancholie. Der Menuett bleibt seinem herkömmlichen Charakter treu und bietet einen anregenden Wechsel der Instrumente. Im Trio sind die Bläser abermals gruppenweise verwendet. Die Syncope ist hier vorherrschend.


Es folgt nun als letzte Symphonie dieser Periode Nr. 63, jene Symphonie, um deren Zuführung Haydn von London aus so oft und so dringend seine verehrte Freundin v. Genzinger er-

sucht und dabei erwähnt, daß er „vieles davon für die Engländer abändern müßte“, worunter er wohl eine reichere und kräftigere Vertheilung von Licht und Schatten verstanden haben mochte. Der erste Satz ist einer der interessantesten, namentlich durch die meisterhafte und mannigfaltige thematische Arbeit. Höchst sinnreich ist das nur zweistimmige Hauptthema gebildet, indem die zweite Periode desselben (die zwei Ausgangstakte abgerechnet) nur aus der Umstellung der Ober- und Unterstimmen besteht.

An Beethoven mahnt die stufenweise (Des, Es, Fm.) Wiederholung des Takt 68 auftretenden Motivs. Das Andante bringt uns wieder eine jener reizenden populären Melodien, in denen Haydn unangenehmhaft dasteht. Es ist als hörten wir bei diesen Tönen die liebe Großmutter ihren Enkeln ein Märchen aus alter Zeit erzählen.

Das Thema wird in immer gesteigertem Ausdruck viermal variirt; namentlich macht die Phalanx von Trillern eine prächtige Wirkung. Die Trillerfette erscheint dann noch mehr vorn Schluß gleich einem Siegeslied, worauf dann plötzlich beim Ausgang über leisem Wellenschlag der Begleitung ein Motiv der ersten


Wir besitzen nur wenige eigentliche Ouverturen von Haydn und selbst diese hat er in seinem thematischen Katalog nicht apart, sondern unter seine Symphonien aufgenommen, obwohl er, wie wir gesehen (S. 195) selbst dagegen protestierte, als Artaria 6 deselben unter dem Titel „Symphonien“ herausgab. (Im „Wiener­ blättern“ 1784, 13. Aug., sind sie von einem Copisten sogar als „Charakter­Symphonien“ angekündigt.) An Stelle einer Ouverture nahm Haydn häufig einen Symphonie­Saß oder, wenn er wirt­ lich eine Ouverture geschrieben hatte, ergänzte er sie aus andern Nummern der Oper oder schrieb die fehlenden Säze hinzu und die Symphonie war fertig. Der Zusammenhang mit Oper oder Cantate war ein so lockerer, daß dies Verfahren nichts gewalt­ janes an sich hatte. Übrigens nannte man auch damals noch die Ouvertüre „Sinfonia“.

Nr. 1 die Ouverture zur Marionettenoper „Philemon und Bacis“ besteht aus zwei reizenden, surgen Säzen, die sich in ruhigem Geleise bewegen und, schon dem gegebenen kleinen Or­ chesterraum entsprechend, nebst 2 Oben und Hörnern nur auf ein sehr schwach besetztes Streichquartett berechnet sein mußten. Als eigentlicher Abschluß oder Einleitung in die Handlung mag wohl ein 3. Saß gebient haben, denn beim Aufziehen des Voranges „herrscht ein förcherliches Donnerwetter“.

Nr. 3—8 sind die bei Artaria erschienenen *Sei Sinfonie a grand orchestra, opera XXXV*. Nr. 3 (Duoviture zu *L'Isola disabitata*) und Nr. 4 haben kurze Einleitung und gleich 5 und 7 einen langsamten Mittelsatz, bei Nr. 3 ein kurzes Allegretto, Fagott und beide Violinen zusammengießend, das den Charakter stiller Ergebung trägt; bei 4 ein hübsches Andantino mit Violoncell-Solo (mit der Primgeige zusammen), das Thema stark an Mozart mahnd; bei 5 ein längeres Andante, durchaus Flöten-solo (Primgeige in der unteren Octav); bei 7 ein ebenfalls längeres Poco adagio, Solo der ersten Oboe unisono mit der ersten Geige. Die Allegro- oder Presto-Sätze sind durchaus frisch, die Schlußsätze ganz kurz und nur Wiederholungen aus den Bördersätzen. Etwas complicirter ist Nr. 6, Duoviture zur ital. *Oper La vera costanza*, deren Allegretto und Andante dem Anfang der Oper entnommen und nur in anderer Reihenfolge gestellt sind. Nr. 8 die Duoviture zum Oratorium „Tobias“ hat nach kurzer Einleitung ein Allegro ohne bemerkenswerte Eingehetien.

Das Presto Nr. 9 erschien allerdings als „Duoviture“ in Auslagstimmen und für Clavier allein bei Hoffmeister in Wien, sucht aber vergebens den Charakter eines *Symphonie-Finale* zu verleugnen. Es erfordert eine besonders leichtbeschwingte Ausführung; das Thema, von dem Haydn gar nicht loskommen kann, treibt gleich einem Robold sein neckisches Spiel. Es muß eine Stunde der glücklichsten Laune gewesen sein, der das von Lebensluft überquellende Ding sein Dasein verdankt. Man sehe nur, abgesehen von der meisterhaften Durchführung, die immer neuen und unerwarteten humoristischen Züge; so der Eintritt der Generalpausen und was nachfolgt; dann die wuchtigen Accorde bis zur Haltung; danach das Tändeln mit dem Motiv, das endlich die Violine, bereits feuchend, nur noch in gedehntem Zeitmaß (in Vierteln) bringt, worauf dann der ganze Chor der Instrumente fortissimo wie um Erbarmen flehend und zwar mit Erfolg aufgebecht, denn der tolle Eierspuck nimmt darauf jählings ein Ende."

1 Partitur, Auslagstimmen und vierhändiger Clavierauszug erschienen bei Nieter-Biedermann. Im Vorwort setzte ich die Zeit der Duoviture in die 70er Jahre. Sie ist nun in die richtiger Zeit verlegt, wohin sie ihrerseits und detailirten Ausarbeitung nach auch gehört.
Nr. 10 und 11 sind endlich wirkliche, als solche gedachte Ouvertüren. Nr. 10 zur ital. Oper Orlando Paladino, ein kräftiges, aus einem einzigen Saß bestehendes Tonstück. Nr. 11 zur Oper Armida, ein zusammenhängendes Gaige, Vivace überleitend nach Allegretto mit Solo für Oboe und Violine unisono und mit Vivace, und einem Siegesruf (Oboen, Fagotte, Hörner) schließend.


Das Divertimento Es-dur Nr. 1 ist für Horn, Violine und Cello geschrieben und besteht aus einem dreimal variirten Thema samt Finale. Man sieht schon aus den Anfangsstücken, daß hier an den Hornisten tüchtige Anforderungen gestellt werden. Nach der Zeit zu urtheilen, in der das Stück componirt ist (1767), wird dies wohl der uns schon bekannte Thaddäus Steinmüller (I. S. 266) gewesen sein, dessen drei Söhne, später ebenfalls tüchtige Hornisten, das Chefpar Haydn aus der Taufe hob.1


1 Auf einem Zettel, der dem Autograph beiliegt, schrieb der damalige Besitzer, der ältere Hornist Brinster an den Domherrn Silbermann in Raab, daß er als Erzäh der verstorbenen Sonate dieses Trio schicke, „welches unser selbst Haydn-Papa für einen meiner Vorgänger geschrieben hat".
der erste zweiteilige Satz aus einem breit angelegten Allegro oder Moderato (nur die letzte Nummer hat ein variirtes Andante); der zweite Satz aus einem gesangvollen Adagio (die erste Nummer im Charakter der Sicilienne, die fünfte etwas pathetisch); der letzte Satz aus Tempo di Menuetto, einigen Mal variirt. Der in diesen 6 Nummern angeschlagene Ton ist fast herb zu nennen; Haydn hatte in dieser Serie vorwiegend den Unterrichtzweck im Auge, dem sie auch vollkommen entspricht.2


\[
\begin{array}{c}
\text{Viol. I. u. Flöte (ursprüngl. Baryton) unisono.}
\end{array}
\]

In Nr. 3 folgt dem Adagio ein Allegro, das eher seinen Platz als Finale ausfüllen würde; trodendem folgt ihm noch ein Presto, das, an sich schon matter, durch seine Stellung doppelt geschädigt ist.

2 Die 6 Nummern erschienen bei Artaria u. Co. (Sei sonate per il Violino, e Viola), die 1. 4. u. 5. Nummer in Paris und bei André; Op. 93 auch in neuer Ausgabe (Trios Sonates pour le Violon avec acc. d’Alto, Ein einzelnes Arioso con Variazioni, Violinsolo mit Baß, ist 1768 in Breitkeps Katalog angezeigt.)
Die Divertimenti stellen an die Ausführenden nur sehr mäßige Anforderungen; selbst die Violinen, die hier vorzugsweise das Wort führen, bringen es zu keinem Glanz; es fehlt überhaupt an anregender thematischer und rhythmischer Erfindung und an der nötigen Schattierung, was schon bei den einzelnen Nummern, bei der ganzen Serie aber fühlbar ermißt wird.

Das Septetto, Nr. 14, besteht aus 3 Sätzen, in denen alle Instrumente ziemlich gleich in Anspruch genommen sind; das Waldhorn hat einzelne ziemlich schwierige Sätze. Der erste Satz ist der ausgedehnteste; dem etwas mattten Larghetto folgt ein kurzer Mennett und zwei ebenso kurze Trios, das erste mit Horn-, das zweite mit Fagott-Solo. Es ist beinahe eine Gartenmusik, und eine ziemlich trockene, die uns geboten ist; es fehlt so ziemlich alles, was wir in Haydn’s Musik suchen, ja selbst der Mennett samt seinen zwei Satelliten läßt Haydn’s Geist vermissen.

Alles ist klar und durchsichtig und ohne tiefe Ansprüche. Obwohl Rotturnen eine größere Anzahl Sätze zulassen, hat sich Haydn auch hier auf drei beschränkt, nur in Nr. 1 macht gleichsam als eine Eintrata ein Marsch den Anfang. Nr. 2 und 3 haben eine kurze Einleitung in langsamen Tempo. Sind die ersten zweiteiligen Sätze durchschnittlich frisch zu nennen, bewegen sich dafür die langsame Mittelsätze in getragener Gesang mit leisem Anflug von Melancholie, den aber die Finale gründlich hinwegscheuchen — Sätze mit leisem, leichtlebigen Motiven, die gleich den Mücken Schwärmen im warmen Sonnenstrahl ihr kurzes Dasein rasch noch ausnutzen. Ein einziges Finale, Nr. 5, macht eine Ausnahme, indem es sich auf ein JugentHEMA wirft und sammt seinem Gegenthema wacher durchgepeitscht wird. Nr. 2 hat wieder ein Thema, Allegro con brio, das dem Volksliede entsprungen ist:

Ein zweiter, ebenso lebensfrischer und zum Schlusse noch rasch hingeworfener Gedanke:

erinnert in seiner Art an ähnliche Sätze aus Haydn's frühesten Werken; getrennt durch fast drei Jahrzehnte spricht aus ihnen dieselbe kerngefundene Natur.

Mit seinen ersten 18 Streichquartetten hatte Haydn seinen Namen rasch im Auslande bekannt gemacht; wie wir gelesen, erschienen sie zuerst in Paris, ebenfalls seine nächsten Serien von je 6 Nummern, dann aber auch in Amsterdam, Berlin, Mannheim und Wien. In diesen Quartetten schon hat Haydn die Sonatenform vollständig zu Grunde gelegt; stetig schreitet er vorwärts und immer concentrirter gestalten sich die einzelnen Sätze, immer selbstständiger bewegen sich die einzelnen Instrumente, gleichzeitig in anregenden Wechsel zu einander tretend.

3 Bd. I. S. 301, Finale der Symphonie Nr. 6.
1 Band I. S. 333.
Haydn arbeitete hier sichtbar mit besonderer Vorliebe; er mußte es wohl selbst schon längst gefühlt haben, daß das Quartett jenes seiner Individualität am meisten entsprechende Gebiet sei, daß er hier alles vereinigen könne, was sich durch ein seltenes Talent, durch Studium, Fleiß und Erfahrung erreichen lasse. Überdies mußte er bald gewahr werden, daß die Pflege dieses Gebietes jeder musikalischen Familie zugute komme. Die Elemente lagen vor, es bedurfte nur der äußeren Anregung, um für dasselbe zu interessiren. So wurde Haydn auf diesem Wege der Schöpfer echter beglückender Hausmusik, wie anderseits seine Symphonien die Gründung und Belebung unzähliger Vereine veranlaßten.

Bei der gleichzeitigen Thätigkeit Mozart‘ s in dieser Richtung lag es nahe, daß man schon damals häufig die Vorzüge des einen auf Kosten des anderen hervorhebe, ein Verfahren, das leicht zur Einseitigkeit führt. Man wird Otto Jahn\(^2\) nur zustimmen, wenn er hier so treffend bemerkt: „Sehe summarische Gegenüberstellung der beiden Meister erscheint leicht als über- oder Unterschätzung des einen oder anderen, da nur eine im Detail angestellte Vergleichung jedem sein volles Recht widerrufen lassen und die freudige Bewunderung beider rechtferigen kann.“ Was Mozart von Haydn‘ s Quartetten hielt und wie er ihnen nachzutreiben trachtete, haben wir gesehen, und daß in so manchen Quartetten Beethoven‘ s Haydn als Vorbild erkenntlich ist, darf wohl nicht erst nachgewiesen werden. Studiert hat er ihn gewiß fleißig; es genügt, daran zu erinnern, daß er sich, wie früher (Bd. I. S. 330) erwähnt, eines derjenigen (Nr. 33) eigenhändig aus den Ausflagstimmen in Partitur jeigte.

Haydn‘ s Quartette haben nun größtenteils ein volles Jahrhundert überdauert. Um solche Lebenskraft recht zu verstehen, dürfen wir nur auch hier wieder jene Componisten in‘ s Auge fassen, deren Werke längst verschollen sind und selbst das Ende des vorigen Jahrhunderts nicht einmal erlebt. Es sind deren weit über hundert, die zum Theil mit ganzen Serien genannt werden, von denen wir unter den bekannter nanhaft gemacht finden\(^3\): Leopold Hofmann, Airmayr, Aspelmaier, Boccherini,

\(^2\) Mozart, Band II. S. 178.

\(^3\) Als Verlagorte sind der Reihe nach genannt: Paris, Amsterdam, \(\text{\c{c}h},\) Haydn II.
Streichquartette.


Die Quartette erscheinen nunmehr in Serien zu 6 Nummern.


4 Siehe Bd. I. S. 334.
5 Breitkopf's Katalog führt in den Jahren 1766—84 noch 3 vereinzelte Quartette an, über die nichts bekannt ist und die auch nicht von ihm bestätigt sind, wie so manche in Abdruck auf Haydn's Namen circulierende Quartette.
6 Die beiden Quartette erschienen bereits in der hier angenommenen Reihenfolge (nach den ersten 18) in der Collection Sieber als livre IV. und war also jenes in Es, Nr. 19, denn wohl gedruckt. Handschriftlich eröffnet es auch als Trio aus der k. Bibliothek in Berlin.
Streichquartette.

In der zunächst folgenden Serie (21—26) ist in den ersten und dritten Sätzen das Überwiegen der ersten Violine auffallend, die meistensstimmtführend und häufig concertirend auftritt, so namentlich in den ersten Sätzen von Nr. 21, 22, 24, dann in den dritten Sätzen aller 6 Nummern, die sogar vor dem Schlusse auf der Fermate mit Triller und in 22 mit ausgeschiedener verzierter Cadenz geschmückt sind. Da alle Violinenconcerte Haydn's in jene Zeit fallen, mag dies seine Vorliebe für die Prinzipalbegreiβlich machen. Es ist ihr aber auch schöner Gesang zugewiesen, so in den dritten Sätzen von Nr. 21, 22 und 23, der in 22 selbst pathetischen Charakter annimmt. Zu den hübscheren Menuetts gehören jene in Nr. 21 und 22; die Trios haben, wie schon in den früheren Quartetten, meistens einen aparten Zug. Die letzten Sätze haben knappe Form und sind in der leichtbeschwingten, lebensfrischen Weise Haydn's gehalten; namentlich in 26, in dem der ganze Satz aus einem kurzen fröhlichen Wettlauf mit dem Sechszehntel-Motiv besteht; das ganze Quartett, dessen erster Satz ebenfalls voll Leben ist, scheint übrigens einer früheren Zeit anzugehören. In Nr. 22 ist das Thema mehr compact und greifen auch die einzelnen Stimmen mehr ein.

Auch in der nächsten Serie (27—32) ist die reiche Verwendung der ersten Violine vorherrschend; hier namentlich bewegt sie sich auch häufig in der höchsten Lage, im hohen b und c und auch an verzierten Cadenzen fehlt es nicht. Reiche concert-artige Figurirung und selbst Doppelgriffe bieten die dritten Sätze in Nr. 30 (Adagio) und 32 (Larg). Besonders in dem gesaltvollen Satz von Nr. 31 (Adagio) ruht das Hauptgewicht auf der Prinzipal, die hier meistens recitirend gewissermaßen eine dramatische Scene ausführt. Von den ersten Sätzen hat Nr. 30 einen mehr ernsten, gemessenwerten Charakter; Nr. 31, ein zum öffentlichen Vortrage mit Vorliebe gewähltes Quartett, hat den meisten Schwung und findet sich hier auch der bis jetzt ausgezeichneteste DurchführungsSAT.

7 Siehe S. 43. Diese Quartette erschienen zuerst in Paris als oeuvre IX.
8 So ist auch in den von Mozart in Wien im J. 1773 compenirten Quartetten die erste Violine stimmtführend, wenn auch nicht als Soloinstrument behandelt.
9 Siehe S. 49. Auch diese Quartette erschienen als oeuvre XVII zuerst in Paris, als op. IX in Amsterdam.

19 *
Auch in dieser Serie sind die Menuetts dem zweiten Saße zugewiesen; zur ersten Violine treten nun schon die anderen Stimmen nicht bloß accordisch sondern selbständig auf, zuweilen imitatorisch wie in Nr. 27.

Von den dritten Sätzen ist der in 27 (Abagio) annähernd im Charakter der Sicilienne gehalten; kühne Ausweichungen finden sich in 29 (Abagio). In 30, dem bis jetzt ausgeschildertsten Saße, und 32 sind alle Instrumente reich ausgeschmückt. Die letzten Sätze zeigen sattmlich eine mehr und mehr freie Bewegung der Stimmen, die das Hauptthema aufgreifen oder in einzelnen Motiven an dasselbe anflingen und diese wieder unter sich verarbeiten. Mit Ausnahme von Nr. 30, das mehr ernst auftritt, tragen alle letzten Sätze einen lebensfröhlichen Charakter; jeher in 31 entspricht dem besonderen Werth der vorhergehenden Sätze.10

An Haydn's vorliegender, äußerst feiner und sorgfältiger Handzahl dieser 6 Quartette (er nennt sie auch jetzt noch Divertimenti) erkennt man, wie ungemein sicher er, nach reiflicher Überlegung, in der Arbeit zu Werke ging. Woß liegen Beweise vor, daß er mit den nötigen Skizzen und Entwürfen vorarbeitete, aber in der Ausarbeitung läßt sich kaum eine Correctur nachweisen. Mit den gestoßenen Umsatzstimmen verglichen zeigt die autographische Vorlage in allen 6 Quartetten zahlreiche Abweichungen, die hier anzuführen uns zu weit führen würde.

Zugend ein Umstand mag Haydn veranlaßt haben, einmal auch in seinen Quartetten die Fuge besonders zu bevorzugen. Vielleicht wollte er damit dem schon damals ihm gemachten Vorwurf entgegen treten, daß er zuviel „tändle“ und daß er damit „die Kunst herabwürdige“. So griff er denn in der nächsten Serie (33—38)11 frischweg zum feierlichen Contrapunkt, verwendete ihn aber auch gleich im Finale dreier Nummern in verschiedener Gestalt: in 34 mit vier, in 37 mit zwei, in 38 mit drei Subjecten. Unwillkürlich zogen auch die anderen Sätze von der Strenge an und so erhielt die ganze Serie einen mehr ernsten Charakter. „Die großen Quartette“ — unter dieser Bezeichnung waren sie dann

10 Diese 6 Quartette erschienen auch als Bielinduette arrangirt, op. 102 in 2 Heften bei R. Simroth.
Streichquartette.

293

auch jedem Musiker und Dilettanten geläufig. Interessant ist namentlich die Verwendung des Hauptmotivs in Nr. 37, F-moll, das wir auch in Händels „Messias“ (2. Theil, Nr. 4 „And with his stripes we are healed“), im Oratorium „Joseph“ (Schlussschor „Hallelujah!“, aber in Dur) und in Mozarts „Requiem“ (Kyrie eleison) wiedersind. Bei aller Künstlerschaft bewegen sich diese Sätze doch frei und ungebunden und bieten uns bei der gleichen Betheiligung aller Stimmen in Wahrheit ein „Vier-gepräch“.


Einen bedeutenden Fortschritt zeigt die nun folgende Serie (39—44) 14; sie ist dem Großfürsten Paul gewidmet und die Quartette heißen daher kurzweg „die Russischen“. Sie sind auch

12 Auch in den gleichzeitig von Mozart komponirten 6 Quartetten tritt die contrapunktische Arbeit in den Vordergrund.

13 Vergleiche S. 67.

14 Siehe S. 189. Diese Quartette erschienen mit schönem und jorg- fältig geschnitztem Titelblatt zuerst bei Artaria in Wien (Verlagsnummer 26 n. 27).

Von den noch übrigen ersten Sätzen ist Nr. 42 mehr ruhig gehalten, 43 und 44 dem Charakter eines lebhaften Finale entsprechend. Der dritte Satz in 42, Largo Es-dur, athmet Ruhe, der melodische Theil ist leicht verziert, wobei die erste Violine wieder ihr hohes e auffrischt. Der zweite Satz in 44, Andante D-moll, hat breiten Gesang. Die letzten Sätze von 40, 42 und


Karl Friedrich Cramer 17 sagt von derselben Sammlung:

„Diese Werke werden gepriesen, und könnten auch nicht genug, in Ab- sicht der allerroriginäresten Laune, des lebhaftesten angenehmsten Wibses, der darin versteht. Ich weiß, daß Bach in Hamburg, der, so weit er auch im gemeinen Leben von lieblosem, strengen, verwirrenden Richten geringerer Talente als der reinigen sich entfernt, natürlicher Weise doch sehr eifhen Gaumens ist, über diese Werke von Haydn, besonders da Schick und Tritur sie so vorzüg- lich vortragen, seine äußerste Freiheit bezeugt hat.“

In der dem König von Preußen gewidmeten Serie (45 bis 50) 18 finden sich alle bisher errungenen Vorzüge, die wir in Haydnes Quartetten bewundern, vollkommen ausgeprägt vereinigt:

15 Musikalisches Kunstmagazin 1782. S. 203.
16 Siehe themat. Verzeichniss Nr. 43, 31, 36, 41, 42, 45.
17 Magazin der Musis 1783. S. 259.
18 Siehe S. 223. Sie erschienen gleichzeitig mit der Berliner Ausgabe (op. 29) bei Artaria. (Verlagsnummer 109.)

In dieser Serie kommt der Menuett wieder zu seinem Recht als dritter Satz und behauptet diesen Platz auch in der nächsten Serie. Die Menuetten in 46 und 47 haben mehr scherzoartigen Charakter und ist der zweite Theil ungewöhnlich erweitert (§ zu
Streichquartette.

42, 12 zu 45 Taften). Letzterer hat interessante Ausweichungen und spannt noch vor dem Schlusse die Erwartung durch zwei Haltpunkte. In 50 wird das Interesse durch erfinderische Wendungen gesteigert; wie Vogelsflug giebt sich das zu Grunde liegende Motiv, während ein zweites an den Wachtelschlag mahnt. Hier ist einmal auch der zweite Theil des Trio, mit interessantem Orgelpunkt, bedeutend verlängert (12 zu 42 Taften). In den letzten Sätzen der Nummern 45—47 und 49 zeigt sich Haydn so recht im heiteren, frischen Lebenselement; in unerschöpflichen Wendungen weis er hier ein Thema in Rondoform wiederzubringen. In Nr. 46 überrascht uns ein an die „Zauberslöte“ erinnerndes Motiv der drei Damen („auf Wiedersehn“). Das Finale von Nr. 50 ist auf den oben schon erwähnten Effekt gleichklingender Töne auf wechselnden Saiten berechnet, ein Scherz, den zum Schlusse sogar drei Instrumente gleichzeitig ausführen, während nur der Baß sich eigenständig in die Tiefen verliert. Man hat diesen Quartett wegen dieser harmonisch quakenden Absonderlichkeit den Beinamen „Froschquartett“ beigefügt.

Die zwei letzten Serien aus dieser Zeit (51—56, 57—62) sind dem uns schon bekannten Groszhändler und Kunstsfreunde Toft gewidmet.19 Es läßt sich aus ihnen beiläufig dessen Spielweise und Geschmack errathen. Jedensfalls war er ein tüchtiger Violinspieler, der sich gerne als Solist hervortat und sich auf seine Fertigkeit in der höchsten Lage etwas zugute hielt. In ersterem Falle hielt sich Haydn an jene früheren Quartette (21 bis 32), in denen die Primgige mehr concertirend auftritt, verband aber damit die seitdem erreichte Selbstständigkeit des Quartettstüdes, so daß auch die übrigen Stimmen entsprechend berücksichtigt sind, obwohl man ihm auch da noch vorhielt, daß er „fast alle Hauptgedanken oder concertirende Stellen der ersten Violine gegeben und die übrigen Instrumente größtenteils nur zur Begleitung benutzt habe. Einein Haydn müßte es doch wohl wenig Mühe verursachen, wirkliche Quartette zu schreiben“. Auch warf man ihm gleichzeitig vor, „daß seine Ausweichungen vielleicht hin und wieder zu frappant seien“ (folgt als Beispiel eine solche von C nach As-dur, in Nr. 52) und würden dadurch

19 Siehe S. 229. Beide Serien erschienen zuerst in Wien Au Magasin de Musique auf Pränumeration als op. 50 u. 60 und 64 u. 65.
„auch angebende Tongeber — um ihren Arbeiten eine gewisse Neuartigkeit und Originalität zu geben — zu ähnlichen ästhetischen Fehlern verleitet“. 20 Für hohe Lagen hatte Haydn fleißig Sorge getragen, denn er geht noch über die schon früher erwähnten Töne hinaus bis zum vierstimmigen es.


20 Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. CXI., Stück I. 1792. S. 121.
21 Von beseitigender Seite wurde ich darauf aufmerksam gemacht, daß der Anfang an Zunspeeg's Ballade „Die Büssende“ erinnert. Die rhythmische Gliederung ist allerdings anders; es heißt dort:

\[ \text{Hört ihr die deutschen Frauen} \]
Gleich zu Beginn tritt der Satz kräftig, energisch auf; nach den ersten 16 Taktten mit F-moll-Schluß folgen zwei Takte Generalpausen, um auf einen gewaltsamen Rückzuvorbereiten, dann das Thema tritt nun unmittelbar in Ges-dur auf und wendet sich dann nach As-dur (der Parallel-Tonart von F-moll), in welcher Gang sich im zweiten Theil im entsprechenden Wechsel der Tonart wiederholt. Der Satz geht dann zur Fuge über, das Grund-Motiv als Subject aufnehmend, bis der Satz auf C, der Dominant, als Orgelpunkt Posto fällt, über dem sich die erste Violine in weitem Bogen ausbreitet, der Ausgang folgt dann in F-dur. Der zweite Satz von 56 bringt ein ruhig ernstes Thema, zweimal variirt und melodisch fajnt abgeschloßend.

In den Mennettts ist weistens die erste Violine stimmführung; im Trio von 51 hat das Violoncello ein Solo in Achtelbewegung. Im Trio von 52, C-moll, erscheint eine merkwürdige Stelle (Takt 4—8), die sich wohl nur dahin erklären läßt, daß man das als Dissonanz erscheinende es als orgelpunktstehende Mediant gelten läßt. Der graziöse Mennett in 53 bildet einen merklichen Contrast zu dem vorhergehenden Largo. Im Trio von 54 mag Haydn die Absicht gehabt haben, seinen offenbar für die oberen Regionen der E-Saite schwärmenden Prüngeger endlich einmal ergiebig zu beschieden; wenn er ihm dagegen am Schluß gleichsam als Strafe auf die schwindelle Höhe der G-Saite verbannt, so ist dies ein drastischer Zug von Humor, der Haydn ja stets so eigen war.

In den letzten Sätzen herrscht wieder ungetrübter Frohsinn, namentlich in Nr. 56 lebt und weht es in allen Stimmen. Der rollenden Sechzehntel-Figur stellt sich noch ein heiterer, alle Sorgen verschleiernder Gesang entgegen, wie solcher auch in den frühesten Quartetten und Symphonien erscheint. Eigenthümlich ist Nr. 52 aufgebaut: wir haben zuerst einen breiten Gesang der ersten Violine; der Satz erscheint dann auch in Moll, fällt auf der Dominant ab und nun folgt ein Presto, C-dur $\frac{3}{4}$, das so unvermittelt gleich einer Violine auftritt. Wie Esfenreigen tobt es in wilder Hast ohne einen Moment der Ruhe in fortlaufender Bewegung an uns vorüber, wobei sich namentlich ein wie vorwärts drängendes kurzes Motiv mit der einschneidenden Viertelnote bemerkbar macht. Und wiederum tritt es auf, da plötzlich mit einer charakteristischen Wendung von Sextaccord der ersten
Stufe auf den Quintsextaccord der Dominant erstarrt das Bild wie durch Zauberschlag gebannt. Der feierliche Gesang erflingt wieder, verhallet leise und wie im Nebel erschint das Traumbild.


22 Band I. S. 340.
lauter dieser allbeliebten Nummer. Das legte Presto, Nr. 62, ist voll Witz und Laune und kerngefundem Frohsinn; kurz vor dem Schlusse überrascht uns Haydn auch noch durch einen seiner liebenswürdigen Scherze und nimmt dann rasch Abschied. ²³

Von Haydn’s Concerten für Streich- oder Blasinstrumente seien zunächst seine Violin-Concerte erwähnt, von denen zwei eigens für seinen Primgeiger, Luigi Tomasi ni, geschrieben sind; Haydn’s Katalog gibt 3 Concerte an, die aber alle verschollen sind. Außer diesen giebt es 6, von denen 4 nach geschriebenen Stimmen in Partitur vorhanden sind. Sie bestehen aus den üblichen Sätzen, Allegro, Adagio und Finale (eines mit Tempo di Menuetto). Der erste Satz zerfällt in die herkömmlichen 3 Hauptabschnitte; zur Begleitung dient das Streichquartett (einem mit 2 Hörnern). Das Soloinstrument ist bei einigen besonders reich ausgeschmückt mit Doppelgriffen, Trillern, aber mit mehr Lauf- als Passagenwert; Tutti und Solo wechseln in der gewöhnlichen Weise. Obwohl noch Traeg’s Katalog (1799) 3 Concerte in geschriebenen Auslagentimmen ankündigt, scheinen sie doch schon früher als veraltet außer Gebrauch gewesen zu sein.

Wurde Haydn wohl zumeist durch seinen Liebling Tomasi ni zu Violinconcerten angeregt, so sah dies noch weit mehr bei dem in Es terház vorzüglich vertretenen Violoncelli statt. Hatte er doch in Weigl, Küffel, Marteau und später in Kraft ausgezeichnete Solospieler. Es sind zwar in Haydn’s Katalog nur 3 Celloconcerte verzeichnet, doch fandt Haydn noch 3 weitere an, von denen sich wenigstens eines (Nr. 5) erhalten hat.


¹ Der Auctiohs-Katalog von Breitkopf & Härtel (1836) enthält sogar 12 Concerte.


Diese Rubriken beschließen jene 5 Leier-Concerte, die Haydn für den König von Neapel schrieb (siehe S. 222). Auch

Concerto. 303


ist neu hinzugefügt. Nr. 2, Allegretto, ist eine Romanze von etwas soldatischem Zuschuß:

wie S. 275 erwähnt hat Haydn diesen Satz später in seine Londoner sogenannte "Militär-Symphonie" ausgenommen und nur einen entsprechend kräftigen Schluß hinzugefügt. Nr. 3, Andante \( \frac{9}{8} \), ist äußerst zart und anmutig; ebenso Nr. 4 und 5, die beide sehr sauber gearbeitet sind; aus Nr. 5, Andante, spricht besonders eine weiche, fast melancholische Stimmung.

In den letzten Sätzen fliegen die heiteren Haupt motive wie im Ringeltanz dahin, in 2 Nummern (3. und 5.) plötzlich von Adagio unterbrochen, in Nr. 4 in lustigen Jagdrhythmen sich tummelnd (wohl eine Aufmerksamkeit für den König, den gewaltigen Rimrod). Im Ganzen genommen bewegen sich die Schlusssätze stark auf der Oberfläche und wirken ermüdend und einför mig. Nr. 1 hat Haydn, wie wir gesehen haben, zur Symphonie Nr. 59 benutzt.

Über das Baryton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nicolaus Esterházy, wurde bereits ausführlich gesprochen; ebenso über Haydn's Compositionen für dieses Instrument, und sei hier auf jene Abschnitte verwiesen.\(^1\) Die weitaus größere Anzahl dieser Compositionen fällt in die Zeit nach 1766 und liegen noch Autograph bis 1775 vor, wahrscheinlich auch die lesten derartigen Werke von Haydn. Wenn man nur allein die große Anzahl meistens dreijähriger Divertimenti für Baryton, Viola und Bass betrachtet, die stete Abwechslung der einzelnen Nummern und Sätze, die auch hier erstaunliche Erfindungsgabe, die sehr

---

\(^1\) Band I. S. 249 ff. und 254 ff.

Nr. I.

Baryton I

Baryton II

l'accordo in G.

2 Siehe Band I. S. 256, Num. 47.

Poßl. Haydn II.
Nr. II.

Fine.

Da Capo dal Segno \( \frac{3}{5} \) al Fine.

Nr. III. Baryton.

Viola.

Bass.

1 Bb. I. S. 102, 327; II. S. 152, 205, 220, 249.


Wenden wir uns zunächst der aus Kühnau zurückzuführenden, auch der Symphonie und dem Quartett zu Grunde liegenden Sonate zu. Die Anforderungen an den Bau derselben sind bekannt; ihre dreijährige Form wurde endlich maßgebend, selten noch wurde sie auf zwei beschrankt, später aber auch auf vier ausgedehnt. Dem lebhaften ersten Satz als dem eigentlichen

1 „Nebst dem bitte ich auch mir die letzten 2 Werke für das Clavier von C. P. Emanuel Bach zu übergeben" (Brief an Artaria, 1788, 16. Febr.).
2 „Für die Claviersonaten von Clementi sage ich verbundensten Dank, sie sind sehr schön. Sollte der Verfasser in Wien sein, so bitte bey Gelegenheit demselben mein Compliment" (Brief an Artaria, 1783, 18. Juni).

Unter den 28 vorliegenden Sonaten finden wir 7 Nummern nur auf 2 Sätze beschränkt und unter diesen nur eine einzige (Nr. 1) aus früher Zeit (1767); erst nach 9 Jahren und später folgen die übrigen. Ausgesprochen langsame erste Sätze haben nur 2 Nummern (13., 23.); von den Mittelsätzen haben nur 2 einen Menuett (8., 12.), ein Scherzando kommt nur einmal vor (17); der Menuett ist in den letzten Sätzen 6mal vertreten und meistens variiert. Die Mittelsätze stehen theils auf gleicher Stufe mit dem Hauptssatz (9mal); theils in der Unter- (7mal), theils in der Oberdominant (2mal) oder in der Paralleltonart (2mal) oder großen Unter-Mediante (2mal). — Bortragszeichen findet man bei Haydn in den Sonaten wie anderwärts nur wenige, höchstens ab und zu ein p., f., fz.; er überließ dergleichen dem Urtheil und Geschmack des Spielers. Als Bezeichnungszeichen erscheinen — (Pralentriller oder Schneller), — (halber Mordent), ~ (Doppeltriller). Nur zweimal äußert sich Haydn in Briefen an Artaria über diesen Punkt und rückt dem Stecher zu Leibe. Bei ~ bringt Haydn darauf, daß der Stecher den Doppeltriller genau über den Punkt stelle und diesen also nicht allzu nahe an die Note; statt dem tr, den der Stecher eigenmächtig mit — vertauachte, bestellt Haydn darauf, daß dies geändert werde „dann das erste bedeutet einen Triller, meines aber einen halben Mordent“.

Haydn's Sonaten haben sich bis heute in unzähligen neuen Auflagen in Haus und Familie eingebürgert. Tausenden und aber Tausenden wurden sie der Grundstein ihrer Ausbildung, was um so mehr überraschen muß, wenn man dabei in Anschlag bringt, daß durch die immense Vervollkommnung unserer Claviere auch die Spiel- und Compositionsart eine entsprechende Veränderung er-
fahren mußte. Worin liegt nun der Zauber, der dieser Erschei-
nung inne wohnt? Es ist abermals der hier aufgehäufte Reich-
thum an Ideen, die gesunde mitunter selbst herbe Kraft, die
jeden Saß durchdringt und ihn wie gemeißelt hinstellt, die Sicher-
heit in der Ausführung, die leicht fälsche kunstvolle Anordnung
der Haupt- und Nebensätze und die thematische ungeküstelte Ar-
beit, die auch den Laien fesselt. Die Freundigkeit des Schaffens,
die aus den Werken spricht, trägt sich unwillkürlich auf den
Spieler über und willig folgt er hier dem ernsteren dort dem
fröhlicheren Zug und der humoristischen Laune. Letzteres gilt
besonders von den Schlusssätzen, in denen Mozart nachsteht, der
aber dagegen in den Mittelsätzen eine Anmut und Lieblichkeit
entfaltet, die Haydn wohl eintönig durch Ernst und selbst Pathos
ersteht, sich aber gerade hier, vom Clavier beeinflußt, wie beugt
hält, wo er doch an derselben Stelle in der Symphonie und im
Quartett sich unerschöpflich zeigt in reizender Melodie, und eine
zauberhafte, gemütstiefe Grundstimmung zu entfalten weiß.
Wir haben schon gesehen, daß die meisten Sonaten der
mittleren Periode in Serien erschienen sind, so die Nummern 4
bis 63 (1774, zusammen mit 3 Sonaten mit Violinbegleitung)4;
7—12 (1776); 16—20 und 3 (1780 und 1771); 21—23 (1784);
24—26 (1786). Sie alle verfolgen mehr oder minder einen
musikalisch-pädagogischen Zweck.5 Unter die Sonaten mit an
Gehalt gleichenbürtigen Sätzen sind etwa 8 Nummern (3,
14, 15, 19, 21, 24, 25, 28) zu zählen. Von den übrigen ist
entweder der erste oder letzte, selten der Mittelsatz hervortretend.
Unter den ersten Sätzen seien 11 Nummern (3, 15, 17, 19, 21
bis 25, 27, 28) hervorgehoben. Nr. 3 fällt durch ihren beredten
Ernst und die gedrungene Ausarbeitung auf, denen man die frühe
Entstehung (1771) kaum zugeben möchte. Nr. 15, wohl eher
als Allegro moderato zu nehmen, hat einen kräftigen weit aus-

3 Nr. 5 u. 6 sind jene Sonaten, in denen Haydn in der englischen perio-
dischen Schrift The European Magazin 1784, Oct. 6 beachtigt wurde, Pp.
Em. Bach's Stil copirt oder vielmehr carstirt zu haben. (Siehe Bd. I. S. 138 f.
4 Siehe themat. Verzeichnifs Nr. 1—3.
5 Über die 4 früheren siehe Bd. I. S. 351 f. Ausgabe Breitkopf & Härtel
Nr. 21. 33. 34. 22.
spannenden Zug; ebenso dessen Schlusssatz, Presto, ein ausgesprochenes Scherzo von gefundem echt Beethoven'schem Humor; Ernst und Bärende spricht aus Nr. 17; so feierlich das erste Motiv in Moll auftritt, so sanft wirkt es als Seitenrahm in Dur be
nußt; doch die Regung ist nur vorübergehend — der Ernst kehrt wieder und gegen Schlüß nimmt der Satz fast dramatische Hal	ung an. Nr. 21 ist eine reizende Idylle, vorübergehend nur leicht getrübt durch den Seitenrah im G-moll; beide Sätze sind ebenso hübsch variirt. Auch das Presto dieser zweifässigen Son-
ate harmonirt mit dem lieblichen Bild; auch hier zeigen sich Wölkchen im Seitenrahm E-moll mit seinem intensiven Synkopen-
bau, fast an die Schäferin mahnend, deren sorgloses Herz plötzlich von Zweifeln beunruhigt wird. In Nr. 22, dessen Hauptthema erst im 8. Takte eintritt, ist ein energischer Ausdruck festgehalten, nur hin und wieder etwas abgedämpft. Auch den Schlusssätze, an sich ein Kleinod von treflicher thematischer Durcharbeitung, ist derjebe Charakter, wenn auch in anderer Weise, ausgedrückt. Nr. 24 bringt uns knapp vorne Schlusse beider Theile eines jener volksliedartigen Themas, deren wir in den Symphonien öfters begegnet sind; im 2. Theil löst sich das Thema in der Haupttonart cadenzartig auf; der Schlusssatz schließt sich dem ersten einheitlich an. Nr. 27 ist bemerkenswerth durch die bes-
onders hervortretende instructive Richtung; beide Theile bestehen fast nur aus Läufen, Terzen- und Octavengängen. Mit Nr. 28 sind wir wie mit einem Schlag der Schule entrückt; man fühlt jogleich Haydn's erhöhte Stimmung, da die Sonate „blos auf
evig“ für seine Freundin Frau von Genzinger bestimmt war. 
Energie, Entschlossenheit ist der Grundzug der Sonate, deren thematische Arbeit den vollendetsten Meister bekundet. Die Mittel-
sätze haben entweder einen breit angelegten, getragenen und viel verzogenen Gesang, meistens über gebrochenen Accorden (Nr. 6, 9, 16, 20), milden Ernst (5, 13, 14), ruhige Haltung durch ge-
bundene Schreibweise (3, 26), thematische Durchführung (2, 25) oder dienen nur als überleitende zum Theil hochpathetische Inter-

6 Diese Sonate erschien erst 1805 bei Breitkopf & Härtel als op. 93.
7 S. Bagge hat auf eine auffallende Stelle ansmerksam gemacht, daß nämlich Taf. 10 im 2. Theil des ersten Sages, wie es die Combination er-
heischt, die deren im oberen System eine Terz tiefer (bis, dis, gis) zu setzen 
mezzi (10, 14, 18), sind aber auch durch Menuett und Trio vertreten (7, 8, 12). Nr. 17 ist das einzige Scherzando, das ein und daselbe Motiv mit dem ersten Sätze von Nr. 20 gemeinschaftlich hat, was Haydn, wie wir gesehen (S. 173), „mit Vorbedacht“ gethan, um „den Unterschied der Ausführung“ zu zeigen, d. h. wie man mit ein und derselben Gedanken einen verschie- denen Charakter ausprägen könne. Ob ihm dies wirklich gelang? Als Scherzando wird man den Saz kaum hinnehmen; auch gegen die beidemalige Bezeichnung Allegro con brio sträubt sich das harmlose Thema, das viel mehr einen Allegretto entspricht. Das schöne Adagio von Nr. 28 haben wir besonders zu beachten. Es ist weit ausgesponnen; Haupt- und Seitenrahmen werden variiert; ein furer harmonisch interessanter Mittelsatz sorgt für den nötigen Wechsel der Schattierung, Cadenz und Schlusssatz verleihen weiteren Schmuck. Es ist daselbe Adagio, das Haydn 1790 für Frau v. Genzinger eigenh. neu zu der schon fertigen Sonate komponirt hatte und derselben aufs allerbeste anempfiehlt „es hat sehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei Gelegenheit zergliedern werde, es ist etwas mühsam, aber viel Empfindung“ (vergl. S. 29). Die Sonate geziel der Freundin „überaus wohl“, nur wünschte sie, dass Haydn die Stelle mit dem Überschlagen der Hände abändern möchte, „weil ich esches nicht gewöhnt bin, so kommt es mir schwer an“.

Unter den letzten noch nicht erwähnten Sätzen, in denen meistens die Rondoform vorherrscht, neigen sich mehrere der ern- steren Richtung zu oder zeichnen sich durch flüssige und auch contrapunktische Arbeit aus. Dahin zählen Nr. 3, wo wir be- reits die eben erwähnte Anwendung des Überschlagens der Hände antreffen und 19, das sich mit seinen Vorspannakkord gut abruft. So auch Nr. 25 und 26, von denen ersteres ebenfalls dem mehr ruhigen, gelassenen Ton eines Vorspannakkordes sich anschmiegt, während 26 darin den feinen noch weit übertagt. Durch ungezwungene contrapunktische Arbeit geben sich Nr. 23 und 27 hervor. In Menuettform treten auf Nr. 10 (mit Variationen), Nr. 17 (Men. und Trio), 5, 9, 13, 28 mit Tempo di Menuetto). Legtere sorgfältig ausgearbeitete Nummer schliesst die Sonate für Frau von Genzinger würdig ab. „Wunderbar aber ist es (schreibt ihr Haydn), dass eben das letzte Stück von dieser Sonate den nem- lichen Menuett und Trio in sich enthält, was Euer Gnaden in


Gleichzeitige Recensionen über Haydn's Sonaten finden sich nur sehr wenige vor. Über die 1774 erschienenen 6 Sonaten (4—6 und 1—3 der Sonaten mit Violine) leiten wir:
"Wir können den Freunden des Klaviers obige Sonaten als sehr angenehm und unterhaltsamartige Stücke empfehlen. Die stark und originelle Laune, die in des Verfassers neuen Ouettros und Quintettos herrscht, findet man hier nicht, aber sehr viel angenehme Laune und unterhaltsamen Stil." 8

Über die Sonata Nr. 15, die erst 1805 erschien:

"Diese Sonata erscheint wirklich zum erstenmal im Publikum, sie ist aber wahrscheinlich aus sehr früher Zeit dieses Meisters, und vielleicht als Gelegenheitsstück für jemand geschrieben gewesen, der als Klavierpieler noch wenig geübt war und doch etwas von Haydn spielen wollte. Sie besteht nur aus zwei Sätzen: aus einem einfachen, singbaren Anbarte, wie deren mehrere in Haydns früheren Klaviersonaten stehen, und aus einem Finale, das die schönen Blüthen des heteren Tunes und haben der tiefe Kunst, wie sie in den besten späteren Stücken dieser Art sich reich und üppig entwickelt haben, wie in seinen Reimen, aber dem nur einigermaßen geläufige Auge unverdaulich, darlegen. Wenn schon das Werten wenig geübter Spielern zunächst zu empfehlen ist, hat es doch auch etwas anziehendes für erstfrische Kunstfreunde." 9


Ausführlicher spricht sich Cramer 11 über die 3 bei Boßler in Speier als op. 37 erschienenen Sonaten (21—23) aus:


---

11 Magazin der Musik, Bd. II. S. 535.
In einem Hamburger Brief in denselben Blättern (S. 347) nennt sie ein Correspondent „sehr artig, aber nach meinem Bedürfn zu schwer im Ausdruck“.

Auch die letzte unserer Sonaten, Nr. 28, bei Artaria als op. 66 erschienen, findet ihre Feder 12:

„So lange Haydn fertig, mit dem feiner der Einbildungskraft und mit dem Genius der Originalität zu arbeiten, der in seinen bisherigen Tonmalerei herrscht, so lange wird man auch jedes Produkt seiner Muse mit Beifall im Publikum aufnehmen, und es ist nicht zu zweifeln, daß auch dieser einzelne Sonate ein gleiches Glück zutheil werde da sie in seiner bekannten Schreibart verfaßt ist. Das Magico cantabile ist ein Muster eines schönen Gefanges."

Den noch übrigen 3 Sonaten, die zu den schönsten zu zählen sind, werden wir erst in späterer Zeit begegnen. —

Haydn hatte es offenbar an Regung gefehlt, Sonaten für Clavier mit Violinbegleitung zu schreiben und selbst bei den wenigen, die wir besitzen, kann die untergeordnete, recht eigentlich nur begleitende Violine, wie schon die Bemerkung ad libitum besagt, nach Belieben auch wegscheiden, daher diese Sonaten in alten Ausgaben auch einzeln erschienen sind. Von den bekannten 8 Nummern dieser Gattung haben für uns nur die ersten 5 Gültigkeit. Sie dienen sämmtlich dem Lehrzweck oder der leichten Unterhaltung für Dilettanten. Die Nummern 1—3 bilden die Ergänzung der in Jahre 1774 erschienenen Serie (siehe S. 311). In diesen und in Nr. 4 sind die ersten Sätze klar und durchsichtig und für angehende Spieler eine lohnende Vorbereitung zu schwerer Aufgaben. Nr. 1 hat als 2. Satz ein kurzes mit Verzierungen umfräultes Larghetto, das zu einem Tempo di Menuetto überleitet. In Nr. 2 (zweijägig) steht dasselbe im Canon der Octav; in Nr. 3 sind Menuett und Trio al rovescio d. h. vor- und rückwärts zu spielen. Das sich anschließende kurze Finale gleicht dem Schnörkel, den der launige Schreiber seiner Schrift anhängt. Nr. 4, das auch nach As transponirt erschien, hat als Mittelsatz zwei Menuette und beide ohne Trio. Ein heiteres, belebtes Rondo, faft durchwegs auf die Zweistimmigkeit ange-


1 Nr. 6, C-dur, ist ein in verschiedener Form erschienenes Divertimento (vergl. Bd. I. S. 321). Nr. 7 und 8 sind ursprünglich 2 Streichquartette aus dem J. 1799 Men. u. Trio sind weggelassen.
wiesen, beschließt die Sonate. Nr. 5, dessen erstes Motiv an
das Quartett Nr. 32 erinnert, erschien wohl nach 1790, gehört
aber vermutlich einer früheren Zeit an. Beide Sätze sind frisch
und interessant, im 2. Satz ist vor dem Schlusse der Gang zum
Hauptpunkt zu beachten, ein Zug sehnsüchtigen Verlangens, wie
er in ähnlicher Weise östers in den langsamten Sätzen der Sym-
phonien vorkommt.

Die Trio's, oder wie Haydn sie nennt Sonaten für Cla-
vier, Violine und Violoncell fallend, einige frühe abgerechnet, erst
in die 80er und, fast die Hälfte und zwar die interessantesten, in
die 90er Jahre. Haydn löste somit Mozart gleichsam hier ab,
dessen letzte Trio's in den Jahren 1783—88 entstanden sind. Offen-
bar waren es auch hier mehr äußere Gründe, Schiller, Dilettanten,
Verleger-Anfragen, die Haydn veranlassten, diese Musikgattung nach
langer Pause wieder zu pflegen. Die Trio's haben die wesentlichen
Beistandseile der Sonate, die Haß der Sätze variiert zwischen 2 und
3; das Clavier ist reich bedacht, die Violine weniger; das Cello
hat im Clavierbaß seinen Wegweiser, und tritt nur selten aus
seiner Reserve heraus, ohne sich jedoch in Schwierigkeiten einzulas-
sen, höchstens daß es sich mitunter in die Tenorlage verliert.
Wie wenig Gewicht man zu jener Zeit auf die Mitwirkung des-
selben legte, beweist die häufige Ankündigung der Trio's als
Sonaten für Clavier „mit Begleitung einer Violine“. Auch in
den Geschäftsbriefen zwischen Haydn und Artaria ist diese leicht
irreführende Bezeichnung oft gebraucht. Am auffällendsten ist das
Cello in den Variationen zurückgezogen, die alle nur dem Clavier
oder der Violine zuzurechnen. Die Trio's werden in aufsteigender
Linie nicht immer auch anziehender; es stehen 3 B die letzten 4
gegen manche der vorhergehenden, wenn auch nicht an technischer
Arbeit, so doch an geistigen Inhalt zurück.

Die laufende Reihenfolge der vorsiehenden 17 Trio's beginnt
mit 4 Nummern, die einer früheren Zeit angehören. Nr. 1
G-moll wurde schon besprochen (siehe I. S. 353). Nr. 2 und 3
hat Haydn im Jahre 1803 selbst als „aus früherer Zeit“ stammend
bestätigt. Sie sind beide dreijägig und stehen an inneren Werth dem
ersten Trio bedeutend nach; in Nr. 2 überrascht im 2. Theil das

1 Ein Trio in B, dreijägig, in Breitkopf's Katalog von 1769 angezeigt
und von Haydn auch anerkannt, ist in seiner Sammlung erschienen.

2 In gleicher Weise hat er auch ein Streichquartett, C-dur 3/8 (zuerst bei André als op. 88, in neuester Zeit von Kneer-Biedermann aufgelegt) in London durch öffentliche Aufführung bekannt gemacht.

3 Von hier an ist stets auf die Seitennummer verwiesen, die auch im Haupttext beibehalten ist.
Tempo, beide mit eingeschaltetem Molto satz, in Nr. 2 mit schönem Gesang für die Violone, Nr. 4 mit Berücksichtigung des Haupthemas; das mittlere Trio Nr. 3 hat als Mittelsatz ein von Figuren leicht umspieltes Anbante, das in den Schlusssatz überleitet. Daß diese 3 Trio's auch für Streichinstrumente gedruckt erschienen, wurde schon bemerkt (S. 221). Die Trio's 5 und 6 erschienen zusammen mit Nr. 1 bei Hummel als op. 27; Nr. 6 auch einzeln bei Hoffmeister in Wien. 1 Beide sind wieder zweifach; Nr. 5 hat einen kurz gehaltenen ersten Satz, der nur auf einem gehaltvollen Gesang beruht, an dem sich nicht nur die Violone, sondern diesmal auch das Cello beteiligt. Dagegen ist der 2. Satz um so länger — ein von hellem Sonnenchein erwärmtes Vivace, in dem alles zu einem unlösbarcn Ganzen ineinander gefügt ist. Nr. 6, Es-dur ist wiederum zweifach. Den energischen Charakter des ersten Säzes kündigt schon sein peremptorisclie wie in Granit gemeißeltes Grundmotiv an, auf dem der ganze stramm gehaltene Satz wie auf Haufen aufgebaut ist. Ihn ebenbürtig zur Seite und doch von ganz verschiedenen Charakter steht das Rondo; man glaubt einen Weiber mit in der Sonnenwärme lustig sich tummelnden Fischen vor sich zu haben. Welch' gesunde erfrischende Kraft in diesen beiden Säzen! Wie herrlich in der Anordnung, wie scharf die Grenzen; wie kunstvoll in den Einzelheiten, die so harmlos ausgetreten, daß der Laie ihrer kaum gewahr wird. Unter den sehr wenigen gleichzeitigen Urtheilen über die Trio's überhaupt findet sich folgendes über die oben erwähnte bei Hummel erschienene Serie (5. 1. 6.) in Cramer's Magazin der Musik (1787. S. 1310):


Die Nummern 7—9 bilden wieder eine Serie, die bei Artaria erschien; nur das mittlere Trio (8) hat 3 Säze. Der erste

4 Also gleichzeitig an 3 verschiedenen Orten: Förster, Hummel, Hoffmeister, später auch Artaria.
Satz von Nr. 17 ist ein viermal, abwechslend in Dur und Moll von Clavier oder Violinsone variirtes Andante, das ohne eigentliche Änderung als Traumerwarch zu verwenden wäre, nimmt man dazu die erste Variation in Dur, so hat man zugleich das gewünschte Trio. Es ist jene dritte Sonate „welche ich also (schreibt Haydn an Artaria) nach ihrem Geschmack mit Variationen ganz neu ververtigte“. Den Variationen folgt ein ziemlich ausgedehnter Schlusffach, vorwiegend für den Schluszeug berechnet. Dasselbe gilt auch von Nr. 8 mit einem tüchtig durchgearbeiteten Bodersach, einem vielverzieren Andante und einem weit ausgesponnenen Rondo. Mannigsachte Anregung bietet dagegen Nr. 9 in beiden Säben durch Erfindung, harmonischen Reichthum und interessante Durchführung. Im ersten Satz begegnen wir in beiden Theilen vor dem Schlushe (wie so oft bei Mozart) einem neuen Thema mit einfach populärem Anfarg. Wie wir früher sahen (S. 236) brachte Haydn, alle 3 Trio’s „baldmöglichst zum Stich zu be fördern, weil schon viele mit schmerzen darauf warten“. In der Allgemeinen deutschen Bibliothek 5 heißt es über diese Serie:


Die Musikal. Real-Zeitung (1789, Nr. 36, S. 280) begleitet die Anführung des Trios in folgenden Zeilen:

„Die originaelle Schreibart des Herrn Berfassers, seine schönen Modulationen und sein Reichthum an Gedanken sind bereits allzufernnt, als daß wir nöthig hätten, zur Empfehlung der angezeigten Tonflicht etwas weiter zu fagen. Weder die Hauptstimme, noch die begleitenden Stimmen sind mit solchen Schwierigkeiten verbunden, daß diese Sonaten ärgerlich geübte Spieler erforderten. Die Violinstimme übersteigt nur einmal im Andante der linken (z. zwei ten) Sonate das breigestridente c und selbst diese dem Ungelernten schwer bissantende Stelle fällt sehr gut in die Hand."

5 Band CXVII, Stief I. 1799. S. 71.

Die zahlreichen Clavierconcerte und Concertinos, über die schon gesprochen wurde (I. 353), ergänzen sich nur noch durch 3 Nummern (1. 2. 3.), von welchen nur das letzte einen wesentlichen Fortschritt zeigt; dennoch steht auch dieses gegen Mozart zurück, gegen jene feinsühlige Art und Weise, mit welcher dieser durch die Verbindung des reich angetannten Orchesters

6 Gerber erwähnt, daß man in diesem Trio der eigenen Durchführung der Figuren und einer gewissen Härte halber Michael Haydn als den Compo- nisten angewähnte. (Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler, Bd. II. S. 585.)


1 Vergl. Jahn's Mozart, Bd. II. S. 163.
Die kleinern Clavierstüde beginnen mit den im Jahre 1774 erschienenen Variationen in Es (Nr. 1) über ein Original-Thema (auch als Favorit-Menueett bezeichnet). Sammtliche 12 Variationen in leicht gehaltenen Arabeskenfpiel haben dieselbe Ton- und Taktart und erfüllen ihren instruktiven Zweck, denn auch die vierschändigten Variationen (Nr. 2) verfolgen. Dieselben erschienen zuerst gestochen unter dem schon angegebenen Titel (S. 87) bei Ginj. Schmitt in Amsterdam. Es sind 7 Variationen in gleicher Tonart; die Spieler sind wechselweise beschäftigt; ein längeres Tempo di Menuetto macht den Abschluß. Die Anzeige dieser Variationen finden wir in Cramer’s Magazin der Musik (1783, S. 72) mit der Bemerkung begleitet:

„Da unter den jetzigen Modestücken in der Musik auch die für 2 Personen an einem Clavier gehör und von vielen mehr und weniger bekannten und berühmten Meistern jetzt welche componirt, und von Musikfreunden gesucht werden, so wird dieses Werk denselben auch willkommen sein, da es angenehm und für 2 Freunde unterhaltend ist, sich zu gleicher Zeit und an einem Instrument zu vergnügen."

Fast zu gleicher Zeit mit Haydn hatten in London auch J. C. Bach und Dr. Burney nach dem Vorgange Mozart’s, der als Knabe in London 1765 „sein erstes Stück für vier Hände componirte“ und mit seiner Schwester sich auch in Vierhändigspielen öffentlich hören ließ, Duette geschrieben. 2

Im März 1789 bietet Haydn seinem Verleger Artaria „ein ganz neues Capriccio“ an, das er, wie wir gesehen (S. 236) „bei launiger Stunde“ schrieb und gewissermaßen selbst kritisiert und damit angiebt, wie er es betrachtet wissen will. Es ist insofern ein wirkliches Capriccio, als es sich anscheinend regellos weder an einen Plan noch an eine übliche Form bindet, ohne aber eine Grundempfindung vermissen zu lassen. Die launenhaften Willkür besteht hier darin, daß ein- und derselbe Gedanke festgehalten ist. Er erscheint in der Rondoform bald in der Ober- bald in der Unterstimme, in Dur und Moll und in verschiedenen Tonarten und immer mit neuer Gegenstimme und neuen Motiven

1 Über die früheren Variationen in A siehe Bd. I. S. 352.

![Musiknotation](image)

Dagegen machte mich mein Freund Rottebohm auf eine Stelle in Mozart's *Galinathias musicum* (1766 im Haag comp.), auffallend, nach welcher also die von Haydn benutzte Melodie mit ihrer eigentümlich rhythmischen Gliederung von 5 und 6 Taktten längst schon durch Druck oder sonstige Überlieferung bekannt sein musste.

![Musiknotation](image)

Weitaus überboten wird das interessante Capriccio durch die erwähnte ($^2$ 236) gleichzeitig entstandene *Fantasia* (Nr. 4). Diese zwei Bezeichnungen sind in der Praxis ziemlich willkürlich. Praetorius nennt sie gleichbedeutend; andere geben verschiedene Unterscheidungszeichen an; beide haben jedenfalls das gemein, daß sie einer bestimmten ausgeprägten Form entbehren, ohne aber deshalb in Regellosigkeit zu verfallen. Wir haben Phantasien von Seb. und Ph. Em. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und jede hat

3) Peires hist.-biogr. Lexicon b. Tonkunst II. $^2$ 552.
4) Syntagma, III. part. 1. $^2$ 21.
ihre besondere Art. Bei Haydn ist sie die kunstvolle Verwertung eines aufgegebenen Themas in freier Rondoform und diese ist ihm ganz besonders gelungen. Das Ganze gleicht einem Faschings-
ischwank; die einzelnen Theile des Themas tauchen in immer neuer
harmonischer Wendung auf; neue Motive gesellen sich hinzu;
Humor, Witz und Laune feiern ihren Festtag. Wie brollig ist
das zweimalige Anhalten aus der Basnote "so lange der Ton
nachklingt", und dann das Weitergleiten um einen halben Ton;
und gegen Schluss das Hinausbringen in Octaven summ
den
gesäßlichen Zweissunddreißigsteln (eine zu jener Zeit in so raschem
Tempo unerhörte Anforderung); obendrein fehlt es diesmal auch
nicht an leicht geschürzter contrapunktischer Ausschnittung. Fü-
wahr: Haydn mußte sich damals in jener Stimmung befinden
haben, die er selbst, wie früher erwähnt (I. 273) mit den Worten
schilderte: "Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der
sich nicht bändigen läßt". — Das Andante in C mit 6 Varia-
tionen (Nr. 5) war das letzte Clavierstück, das Haydn vor seiner
Abreise nach London comporierte, und welches rechtzeitig an Artaria
abzuliefern er sich schriftlich verpflichten mußte (S. 249). Alle
6 Variationen sind in gleicher Tafart und, mit Ausnahme von
der fünften in C-moll, auch in gleicher Tonart und dienen gleich
den früheren Variationen in Es-dur als gediegene Vorlage beim
Unterricht. Sie sind, wie sie der Titel bezeichnet, "faciles et
agrables" und haben sich als solche gleich ihren Vorgängern in
immer neuen Auflagen bis auf unsere Tage bewährt.

Welche Anspürche man in der Mitte des vorigen Jahrhun-
derts an die Kirchenmusik stellte, konnte Haydn als Sängertnabe
in Hamburg und natürlich in reicherem Masse in der Domkirche
und Hofkapelle zu Wien kennen lernen. Was er an Werken
italienischer und deutschen Componisten, eines Palotta, Caldara,
Ziani, Jux, Reutter, Tuma hörte und selbst praktisch übte, mußte
sich ihm tief einprägen. Als er dann nach Eisenstadt kam, fand
er einen, durch die langjährige Thätigkeit Werners fest aus-
geprägten, kunstfertigen Stil vor. Das Studium dieser beiden

5 "Tenuto intanto, finche non si sente più il suono."
verschiedenen und doch wieder in Eins sich verflißenden Schreib-
weisen konnte nicht ohne Einfluß auf ihn bleiben. Der Richtung
Berner's² speziell, dieses merkwürdigen Mannes, hatte er vieles
zu verdanken; indem er seine bereits erworbenen contrapuntischen
Kenntnisse hier befestigte, mußte er sie in seiner glücklich ange-
strebten freieren Schreibart derart zu verwerthen, daß sein Name
auch auf kirchlichem Gebiete rasch populär wurde.

Über Haydn als Kirchencomponisten ist viel geschrieben und
mehr noch nachgeschrieben worden. Daß er nicht für die Eins-
stimme zu schreiben, überhaupt nicht einmal gesangmäßig zu denken
vermochte, gilt noch heute als Glaubenssatz — von ihm, der im
Gesange aufgewachsen war und stets die vorzüglichsten italieni-
schen Sänger um sich hatte! Betreffs seiner Messen wird ihm weiter-
hin der Vorwurf gemacht, daß er sich zu sehr durch die Pracht
des Cultus zur Verherrlichung desselben zu raunender Musik
verleiten ließ; daß er, dem inneren Oränge folgend, nicht wahr-
haft tief, sondern heiter und jubelnd schrieb. Haydn selbst soll
zu Carpani gesagt haben: „Da mir Gott ein fröhlich' Herz ge-
gaben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm fröh-
lich diene". Rossini entgegnete den Zweiflern: „Es war ihm
Ernst, aber sein Ernst war eben Heiterkeit aus einem durch und
durch liebenswürdigen Gemüth". — „Seine Andacht (sagt Grie-
singer) war nicht von der düsteren, immer hübschen Art, sondern
heiter, ausgezählst, vertrauend und in diesem Charakter ist auch
seine Kirchenmusik geschrieben". Und in gleicher Weise heißt es
an anderer Stelle, daß in Haydn's Messen eine heitere, aus-
gezählte Andacht, eine sanftere Wehmuth und ein beglückendes
sich bewußt werden der himmlischen Güter herrsche. Und wieder-
um: „Selbst in seinen Kirchencompositionen ist die Freude, der
Zwieg des in Gott entzückten, auf Gottes Vaterhuld vertrauenden,
findlichen Herzens vortretend, wie es der eigene Geist seines Glau-
bens mit sich brachte".³ All diese Urtheile deuten darauf hin,

1 Siehe Band I. S. 209 ff., 365 ff.
2 Man berücksichtige wohl, welche verlockende Bei-
spiele er als Sängerfahne vor sich hatte. Die Pracht solcher Kirchenfeste, — eines
derselben ist eben deshalb früher (Vd. I. S. 75 f.) ausführlich beschildert, —
mußte nachhaltig auf ein junges Gemüth wirken.
3 Vgl. Frödlich in „Allg. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste, her-
ausg. v. Trich u. Gruber".
daß Haydn's Kirchencompositionen von dem ihnen zukommenden gehörigen Standpunkte aus aufgefaßt sein wollen, den einzunehmen allerdings nicht Federmann's Sache ist.² Berücksichtigt man aber Zeit, Ort und Verhältnisse, unter denen diese Werke entstanden, dann wird man in ihnen auch trotz mancher unleugbaren Schattenseiten die innere Wärme und aufrichtige Frömmigkeit, die Lebensfrische, den Ernst wo es gilt, die maßvolle Behandlung der Singstimmen, den melodischen und harmonischen Reichtum und vor allem die ungeschickte, scharf begrenzte und zielbewußte Faktur, die alle Haupttheile plastisch hervortreten läßt, zu würdigen wissen und sich an ihrem künstlerischen Werth erbauen.

Fassen wir zunächst Haydn's erste Messen ins Auge, so finden wir in ihnen eine wohlsvertraute Behandlung der Solo- und mehrstimmigen Säße und des Chores. Wohl finden sich in ihnen noch veraltete, mit Coloratur verbrämte Arien, die zweistemehrstimmigen Soli aber sind dankbar und durch eingeflochene strengere Schreibart interessant. Die Instrumentation ist die gewöhnliche; die Blasinstrumente sind nur selten obligat behandelt, der Streicherchor glänzend, doch nirgends den Gesang bedenkend. Gewisse Lieblingsgänge bei mehrstimmigen Soli kommen häufig vor, so verfehlt Haydn nie die Wirkung, wenn er bei ernsten Stellen die Stimmen vom Baß aus imitatorisch aufbaut oder ein Solo oder Duett mit dem Chor wechselt, und daß er dann auch tief und ergreifend wird, bezeugt er oft und eindrücklich. Die allzu lebendig ausgestatteten Schlusszüge lassen sich wenigstens durch mäßigeres Zeitalmaß, wie es Haydn selbst sich dachte, mildern.

Wir wenden uns nun den einzelnen Messen zu. Bei Nr. IV, Es-dur,⁶ müssen wir noch in das Jahr 1766 zurückgreifen; Haydn

---


⁵ Die erste Messe, Bd. I. S. 356 ff. besprochen, und zwei verloren gegangene (S. 362) kommen hier als Jugendarbeiten nicht in Betracht.

⁶ Gesang-Partitur mit Orgel von B. Novello bei J. A. Novello, Nr. 12 der Sammlung.
schrieb sie in Eisenstadt vor seiner Überfiedelung nach Eszterháza. Sie hat ausnahmsweise 2 Englisch Horn (durch 2 Oboen zu ersehen) und obligate Orgel. Es ist eine der am wenigst verbreiteten Messen Haydn's; der Grund mag wohl zunächst in dem veralteten, concertartig behandelten Orgelpart liegen, der jedoch nicht durchgehends und nur im Benedictus (mit 4 Solostimmen) vollständig durchgeführt ist. Mit ähnlichem Passagen- und Schnörkelwerk hatte Haydn kurz zuvor den Clavierpart einer Festcantate (Bd. I. S. 244) ausgestattet. Die Behandlungswise entspricht beiläufig seinem in Jahre 1756 componirten großen Orgelconcert, von dem sich noch das Autograph erhalten hat. Es ist interessant zu sehen, wie schon in dieser ersten größeren Mozart alle Keime zu seinen späteren Ausführungen ruhen. Die melodische Erfindung und thematische und contrapunktische Arbeit ist frappant und der Ernt den entscheidenden Momenten angemessen. Haydn hatte tüchtige Solisten und so finden wir sie hier auch reichlich beschäftigt, aber was sie an Verzierungen zu singen haben, huldigt häufig noch dem Geschmack jener Zeit. Auch der Chor will sich oft nur schwer den, fast möchte man glauben, erst später untergelegten Worten fügen, so namentlich im Dona nobis. Zu den anziehendsten Sätzen gehören das feierliche Kyrie, das zarte Gratias, einzelnes im Credo, das wie in Weihrauch eingehüllte Sanctus, Agnus Dei (Quartett-Solo) und die kurzen fugirten Schlusse des Gloria und Credo. Leider ist der Ausgang der Messe ein höchst bedenklicher: ein Dona nobis, in dem die Stimmen im 5/8-Takt im Presto (!) in atemlosen Haß zum Schlusse drängen!

Zwei Aufführungen in Leipzig im Jahre 1809 und 1816 (letztere unter Schieß) fanden eine merkwürdig günstige Aufnahme. Die Messe wird hier als „eine seiner edelsten, gehaltvollsten, anständigsten Kirchenstücke“ und einzelne Stücke als „zu den Schönesten was Haydn für die Kirche geliefert hat“ geschildert! Der

8 Auch bei Mozart findet sich eine berartige Messe (Köchel, Nr. 259).
zweite Bericht 10 nennt die Messe ebenfalls „ganz gewiß eine seiner schönsten, würdigensten und andächtigsten Compositions: vornämllich gehört der 2. Theil, vom Credo an, unter die dem Referenzen allerworthöfsten Werke dieses Fachs aus neuer Zeit".


Nr. VI, B-dur, ist gleich Mozart's herrlicher F-Messe (Köchel, Nr. 192) nur für 2 Violinen und den für die Orgel bezeichneten Baß geschrieben. 13 Diese bescheidene Besetzung und die sichere, tannde Form läßt vermuten, daß sie Haydn etwa für eine kleine Dorfkirche schrieb, wo gelegentlich einmal die Mitglieder der fünflichen Kapelle die Ausführung übernahmen. Das Übereinander-

12 Sechsklatt hatte diese Messe zu einer Ausführung in der Peterskirche in Wien in ganz ungehöriger lärmen der Weise durch Zufall von Trompeten und Pauken entstellt.
13 Vergl. S. 86. Sie erschien nur bei Novello Nr. 8.
stehen des Textes im Gloria und Credo finden wir, wie früher gejagt, auch hier; erstere ist dadurch mit nur 31 Takten abge-

than; die homophone Sägeweise herrscht hier vor. Beim Credo

macht nur der langsame Mittelsatz (Et incarnatus est) eine Aus-

nahme — ein gehaltvoller, würdiger Theil ohne zu düstere För-

bung. Beim Crucifixus steigt der Baß äußerst wärmungsvoll

chromatisch abwärts in interessantem Accordwechsel. Beim Wieder-

eintritt des Allegro (Et resurrexit) nimmt die Violine das An-

fangsmotiv des Gloria auf und beim Et vitam venturi saeculi

wird der ganze Schlusssatz des Gloria den Worten des Credo

angepaßt. Dem Sanctus schließt sich diesmal das Osanna in

sinniger, dem feierlichen Moment entsprechender Weise an. Das

Benedictus ist ein fremd erdachtes Sopranfolo (das einzige Solo

in der Messe), leicht begleitet von Violinen und Baß. Die Orgel

ist hier das einzige Mal obligat behandelt, tritt aber außer dem

Vorspiel nur in den Zwischensätzen der Gesangstimme hervor.

Es ist wieder jene veraltete, verzierte Manier, wie in der Es-

Messe, doch in milderer Form. Der Eindruck, den diese Ver-

bindung der Orgel mit der Knabenstimme erzielt (benn nur eine

solche bringt hier die rechte Wirkung hervor) erinnert etwa an jene

lichtunfössenen Heiligenbilder, die in ihrer Art ausgesägt sein

wollen. Das tief empfundene Agnus Dei ist die Krone dieser

kleinen Orgelmesse". Ernst und gemessen beginnen die Bässe

mit dem sehenslichen schmerzersfüllten Anruf des Agnus Dei, dann

in G-moll und C-moll wiederholt, dem sich jedesmal der Chor

anschließt mit Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Beim

drittenmal folgt die Bitte um Frieden, das Dona nobis pacem,

zuerst vom Tenor angestimmt. Wie von Zweifeln geängstigt ruft

dann noch zweimal der volle Chor ein lautes Agnus Dei! dann

leise die Bitte wiederholend, bis endlich die lebten Stimmen im

Gefühl der Ergebung und Zuversicht im lebten dona — pacem er-

sterben. Haydn hat hier glänzend bewiesen, wie würdig sich die

beiden Theile des lebten Saßes zu einem einheitlichen Ganzen

14 Über die Regeßaltung dieses Gloria durch Haydn's Bruder, Mi-

chael, siehe S. 87.

15 Hofkapellmeister Consler in Wien ließ sich wohl nur durch den momen-

tanten Mangel eines verlässlichen Sängersnaben verleiten, das Benedictus für

vierstimmigen Chor zu arrangieren, wodurch der ganze Reiz der hier beabsich-

tigten kindlichen Naivität verloren geht.
Messe Nr. VII (Cäcilienmesse).


![Musaik Noten](http://example.com/notation.png)

welche noch heutzutage mit untergelegtem Text (Dominus surrexit) als Graduale benutzt wird. Das aus 7 Sätzen bestehende übermäßig ausgedehnte Gloria (821 Takte!) wurde um die Hälfte in der Art zusammengedrängt, daß man die selbstständigen Theile, Laudamus te (ein anbrünstiges Coloratur-Sopran solo mit veralteten Violinfiguren), Gratias (Chor, eine hübsche, ruhig gebealtene Fuge, die sich sehr gut als Offertorium verwerthen ließe):

16 In seiner Art etwa an die Seite der kleinen B-Messe von Mozart (Rötel 275) zu stellen.
17 Vergl. S. 191, Partitur Breitkopf & Härtel Nr. 5, Gelange-Part. mit Orgel nach dieser Partitur, Novello Nr. 5.
18 Bei den ehedem seltenen Aufführungen wird das Kyrie auch noch weiterhin durch Weglassung des ganzen Christe eleison geführt.
Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi propter mag-nam

Nr. VIII, C-dur, die sogenannte „Mariazellermesse“ 21 bildet gewissermaßen den Übergang zu den bedeutendern großen Messen, obwohl zu diesen hin ein Zwischenraum von 14 Jahren liegt. Sie hat Glanz, Schwung und Frische und wird deshalb häufig an kirchlichen Festtagen zur Aufführung gewählt. Nach dreimaligem feierlichen Ausruf Kyrie eleison geht es gleich in die Fettstimme über (Bivace, abwechselnd Solo und Chor). Sieht

---

19 In der gedruckten Partitur ist das wiederholte miserere nostris in nobis zu corrigieren.
20 In ähnlicher Weise hat Mozart in einer Messe (Höchel 257) das Wort Credo wiederholt (V. Zahn, 1. 248).
21 Vergl. S. 196. Partitur & Härkel Nr. 7; Gesang-Part. mit Orgel, Novello Nr. 15.
man davon ab, daß wir uns das „Herr, erbarme dich!“ anders zum Ausdruck gebracht vorstellen, ist der Satz von bestrickender Frische und energischer Factur. Stellen wie:

\[ \begin{align*}
K y - r i - e & \quad e - l e - i - s o n \\
\end{align*} \]

greifen wahrhaftig wuchtig ein. Im Jubelchor schallt nun das begeisterte:

\[ \begin{align*}
G l o - r i - a & \quad i n \quad e x - c e l - s i s \quad D e - o \\
\end{align*} \]


\[ \begin{align*}
E t \quad v i - t a m & \quad v e n - t u - r i \quad s a e - c u - l i \quad a - m e n \\
\end{align*} \]


\[ \begin{align*}
\text{Sopran,} \\
\text{Alt.} \\
\end{align*} \]

Handt hat hier, wie schon S. 283 erwähnt, eine Arie aus seiner Oper Il mondo della luna (Atto II, Scena 4. »Qualche volta
Kleiner Kirchenmusikstücke.

non fa male | herübergerettet wie in ähnlicher Weise Bach, Händel \(^22\) und Andere vor ihm. Feierlich ernst stimmt nun der volle Chor das Agnus Dei dreimal an; dann folgt, wie es der Ritus vorschreibt, nach dem letzten Qui tollis peccata mundi das Dona nobis in Jugendform, abermals ein Satz, der an sich komponiert durch die sichere, klare Durchführung, welche den einzelnen Stimmen trotz aller Verengungen stets eine imposante Klangfülle zu bewahren weiβ.

So weit über Haydn’s Messen aus dieser Zeit. Manche allgemeine Bemerkungen seien auf jenen Zeitpunkt aufgespart, wo seine vollendetsten Werke dieser Art ans vorliegen werden.

Den schon früher komponirten Kleineren Kirchenmusikstücken (Bd. I. S. 362 ff.) reihen sich weitere in unserer mittleren Periode an. Wie schon erwähnt (S. 49), fallen 6 solcher Stücke (m. 5—10) nachweisbar in die Zeit vor den 70er Jahren. Wie sie auszufassen sind, wurde bereits angedeutet; sie sind nur insofern der Beachtung werth, als sich an ihnen Haydn’s Fortschritt auch in dieser Richtung verfolgen läßt.

Nr. 5, Salve Regina \(^1\), besteht aus einem concertirenden, meistens mit altem Figurenwerk überladenen Sopran solo, gegen das sich der Chorfasz kräftig und in der Einleitung des 4. Säges sogar in Händel’schem Geiste bewegt.

Nr. 6, Salve Regina, aus einem einzigen Satz bestehend, ist ein wirkungsvoller Chorfasz, der im Stifte Gottweig an bestimmten Feiertagen häufig aufgeführt wurde.

Nr. 7, Ave Regina, ist eine Gelegenheitsarbeit besserer Art.

Nr. 8, Cantilena pro Adventu \(^2\) ist ein einfacher, kindlich frommer Sologesang, etwa für eine Dorfkirche geschrieben; dessen gleichen wohl auch Nr. 9, Aria pro Adventu für 2 Singstimmen, die sich meistens in Terzen bewegen; Nr. 10, Aria de venerabilis ist ein leicht ausführbares Altsole.

Die in die 70er Jahre fallenden größeren und bedeutenderen

\(^{22}\) Bach im Weihnachtsoratorium, Händel im Messiah \(\text{etc.}\)

\(^1\) Über ein früheres Salve Regina siehe Bd. I. S. 363.

\(^2\) In Haydn’s Entwurf-Katalog ist noch eine zweite Cantilene, D-bur \(\text{e}^5\) notirt; im Hauptkatalog sind wenigstens Nr. 5 und 8 angegeben.

3 Beide Nummern, 17 und 21, sind in Haydns Katalog (d. h. nur im Saß angegeben).
4 Partitur, Clavierauszug und Singstimmen Breitkopf & Härtel.
5 In Leipzig wurde das Werk in den Jahren 1808 und 1816 mit verändertem Titel (Salve Redemptor) aufgeführt.
6 Im Nachlaß des musikalisch tüchtig gebildeten Canonicus Andreas Spigel in Bruck a. d. Leitha befand sich diese Compositionen mit folgendem hübschen Chronogramm, auf die Zeit der Entstehung (1771) hinweisend:
   Oro te, o pla, o DVLCIs Virgo!
   Vt assistas Compositori.
Applausus.

Quis est homo, Nr. 10 das Soloquartett mit Chor, Virgo virginum praeclara; von schlagender Wirkung aber Nr. 11, Flammis orci ne succenda (Bäße unisono). Mit einem einleitenden Sopran- und Altspoh, Quando corpus moriatur, mit Chor und darauf folgender Zuge in Allabreve-Takt, Paradisi gloria ut animae donetur — Amen, wobei man nur eine zweimal eingeschobene veraltete Sopran-Solostelle wegwünscht, schließt das Werk in kräftiger Weise ab.


11 Dient auch als Einlage zum Oratorium „Tobias“.

Pohl, Haydn. II.
angepaßtem Texte in die Kirche hinüber rettet 1, so hier sogar 4 Nummern (Nr. 1—4): die Introduction samt Quartett (Nr. 1), die erste Baßarie (2), das Duett (3), mit Alleluja abgeschließend (3), namentlich aber der Schlusshor (4) 2.


1 Bd. I. S. 244 und 364.
2 Breitkopf & Härtel, Partitur, Clavierauszug und Chorsstimmen als Gymn. Nr. 2; Simrock, Clavierauszug und Chorsstimmen, als Gymn. Nr. 1, beide lat. und deutsch („Allmächtiger, Preis Dir und Ehre“). In Haydns Katalog steht der Chor unter den Offertorien, Nr. 2 nur mit dem Baß an- gegeben.
Horn, Alt- und Tenorposaune. Anfangs düster gefärbt, geht die Arie dann in milden Ausdruck über; die äußerst liebliche Melodie:

\[
\begin{align*}
\text{\textcopyright} & \quad \text{\textcopyright} \\
\text{\textcopyright} & \quad \text{\textcopyright} \\
\text{\textcopyright} & \quad \text{\textcopyright} \\
\text{\textcopyright} & \quad \text{\textcopyright} \\
\end{align*}
\]

nimmt dann der darauffolgende Chor als zweites Thema auf.


hier trefflich wiedergegeben. Dieser Chor ist reich instrumentirt (Fl., Ob., Fag., Hörner, Trompeten, Alt- und Tenorposaune, Pauken). Während im Bolderjah als in einem Fluge vorwärts stürmt, finden wir im Nachsang als verführenden Engels- 
zuflufs jene liebliche Melodie aus der Arie der Anna. Es erübrigt 
noch, der Schlusssnummber zu gedenken. Nachdem sich der Erz- 
engel als solcher zu erkennen gegeben und, von einer Wolke ver-
hüllt, der Erde entschwebt, singen die vom Glanz geblendeten 
Paare Gottes Preis in warm gefühlten Tönen. Mit Beginn 
 des Chores treten nun in voller Pracht alle Instrumente hinzu; 
nach dem Halb auf der Dominant beginnt sofort der Baß mit 
dem kräftigen Jugendthema (\%e) auf die Worte »Metterem gloria 
 maggiore e maggior felicità«, das nun in immer mächtigerer 
Steigerung (die Sopranis bis ins hohe c) und reicher contra-
punktischer Entfaltung das Werf zu Ende führt. Die 3 letzten 
Chöre bilden, wie schon erwähnt (S. 71), mit lateinischem Text 
noch heute eine willkommene Einlage als Osservore (m. 13. 14. 
15) und werden auch in Concerten als Motetten verwendet.3 
Wir haben früher gesehen (S. 70), daß man wiederholt ver-
suchte, den Mängeln dieses Oratoriums durch Kürzungen und 
Zugaben nachzuhelfen. Abgesehen aber von dem Grundübel des-
selben, dem verselten Textbuch, wird jede bessere Zugabe stets 
die Hauptgebrechen des Werfes nur noch mehr hervorheben. Ganz 
verloren war ja die Arbeit doch nicht: Haydn gab es Gelegen-
heit, in ausgebeutetem Maße seine Kräfte zu üben und zu prüfen; 
und aber bleiben jedenfalls die trefflichen Chöre. Auf jeden ver-
selben läßt sich auch heute noch jener Ausdruck anwenden, mit 
dem das Erscheinen der Partitur des Sturmchöres begleitet war 4, 
dafs nämlich solche Arbeit „den studirenden Tonkünstler zum Bei-
spiel und Muster dienen könne, wie man eine im Ganzen schön 
und bestimmt ausgefaßte musikalische Idee durch Reichthum und 
Mannigfaltigkeit bei größter Einheit zur besten Wirkung durch-
führen könne. Überall herrscht Ordnung, richtiges Ebenmaß der 

---

3 Nr. 14 erschien bei Breitkopf & Härtel, Partitur, Clavierauszug und 
Chorsstimmen; Simrock, Clavierauszug und Chorst.; Spina, Chor- und Or-
chesterstimmen. Der Ouvertüre, (b. 8), Auffügstimmen bei Simrock, wurde 
schon S. 195 und 284 gedacht.

Theile und ein so schönes Verhältniß derselben untereinander, wie dies nur ein wahrhaft großer Meister treffen und festhalten kann."


\[ \text{Bater, ver-gie-be ih-nen, denn sie wi-j-ten nicht was sie thun,} \]

\[ \text{nein sie wi-j-ten nicht was sie thun} \]

Bei der Herausgabe des Werkes blieben die Recitative weg und wurde dafür der Text aus der lateinischen Vulgata den ersten Tafeln jeder Sonate untergelegt. Als Haydn die Umarbeitung des Werkes für Singstimmen vornehmen ließ, fügte er sich die alte Instrumental-Partitur abschreiben und setzte nun die Chor- und Singstimmen hinzu, nachdem er sich vorerst den früher (S. 218) erwähnten Text unter die letzte Zeile der Partitur vornotirt, nach Bedarf umgeändert, radirt, überarbeitet hatte, bis er mit sich im Reinen war. Es war dies eine schwierige Aufgabe, die nur Fleißarbeit bleiben konnte und häufig den an sich schon wenig poetischen Text wenigstens nicht verbesserte. Jeder Sonate setzte er dann einen kurzen, vierstimmigen choralmäßigen Chorabsatz auf


Nach dieser Nummer hat Haydn in dieser neuen Bearbeitung, das Werk damit in zwei Abtheilungen scheidend um der Ein- 
förmingkeit vorzubeugen, einen Instrumentalsatz nur für Blas- 
instrumente neu hinzocomponirt. Schon die Wahl der Instru- 
mente (Flöte, je 2 Oboen, Clarinetten, Hörner, Posaunen, Fa- 
gotte und ein Contrasagott) zeigt, daß Haydn hier einen besonderen 
Eindruck beabsichtigte. Mit ausgesucht seinem Takt hat er die 
einzelnen Instrumente je nach ihrer Klangfarbe verwendet; hier 
in Gruppen zusammengestellt, dort einzeln hervorgehoben. So 
zeigt auch die thematische Anlage eine erstaunliche Sorgfalt, der 
Ausdruck eine tiefe und doch männlich ernste Trauer. Man sieht: 
er war der Fesseln ledig, die ihn in den übrigen Nummern hem- 
ten; frei konnte er nun walten und sich in den erhabenen Gegen- 
stand seiner Aufgabe vertiefen. Nur in dem Eingang der „Schö- 
pfung“ hat Haydn einen ähnlichen vom Adel höchster Vollendung 
gragten Ton satz geschrieben.

Die 5. Nummer, die sich diesem Instrumentalsatz unmittel- 
bar, ohne vorangehenden Choralabsatz, anschließt, giebt in einfach 
rührender Weise die Worte „Mich dürftest“, Jesus’ Ruf nach 
Lobung, sein Flehen um Erbarmen, als man ihm, dem Ster- 
benden, unter Hohn und Spott Wein mit Galle gemischt reicht. 
In den zwei letzten Nummern vollzieht sich die Katastrophe. „Es 
ift vollbracht!“ ruft der Heiland in die Nacht hinaus; seine 
Mission ist erfüllt, sein Leiden steigt nun höher nicht. Der Tod 
tritt an ihn heran und in Ergebung und Vertrauen haucht er 
seine Seele mit den Worten aus: „Bater! In deine Hände emp- 
pfehl ich meinen Geist!“

Es ist zu beklagen, daß gerade in diesen letzten Nummern 
statt einer Steigerung des Ausdrucks das Gegenentwes eintritt. 
Daran leidet namentlich die 6. Nummer, die überdies zwei an 
diesem Orte das Gefühl geradezu beleidigende Motive enthält. Es 
ist unfaßlich, daß sie Haydn nicht wenigstens nachträglich bei
Gelegenheit der häufigen Aufführungen des Werkes abgeändert hat. 
Die 7. Nummer ist wohl würdiger gehalten, doch entspricht auch 
hiervieles nicht dem natürlichen Taufgefühl. Als Schlusnummern 
will nun „das Erdbeben“ geschildert, ebenfalls mit hingezügtem 
Chor und leider nicht nach dem Originaltext. Es ist schon bemerkt worden (S. 218), daß dieser viel richtiger vorgeht, indem 
er das Ganze, statt mit grellen Farben, verschönnend abschließt.

Faßt man das Werk als Ganze zusammen, so bietet es 
trotz so mancher Schwächen doch so viel einfach Schönes, es 
spricht aus diesen Tünen so wahrhaft Haydns frommer Sinn, 
sein reinster kindliches Gemüt, daß es noch überall, wo es als 
kirchliche Feier zur Aufführung kam, eine religiöse anbändige 
Stimmung hervorrief, wie dies zahlreiche Urteile zu verschiedenen 
Zeiten bezeugen. So schreibt man (um nur Eines anzuführen) aus Leipzig: „Die Wirkung auf alle Anwesenden war 
tief und innig, wir haben seit zwei Jahren kaum jemals eine so 
allgemeine, feierliche Stimmung, bis zum letzten Moment dauernd, 
bemerken können“.

Indem wir uns nunmehr an Haydn als Operncomponist 
wendet, haben wir uns vor Allem ins Gedächtniß zu rufen, 
wie er selbst sich über seine Stellung der Oper gegenüber ausnahmsweise als Ehrenmann aufnahm, schon bei dem Jüngling durch Glück angefaßt, durch seine Beziehung zu Metafisino, Poliziana und Hasse und durch den täglichen Umgang mit den 
italienischen Sängern der Fürstenkapelle fortwährend genährt 
und daß er selbst seiner Schreibtat, dieses damalige Elbtorado 
der Musiker zu besuchen, nicht nur Worte verlieh, sondern 
auch ernstlich Versuche machte, vom Fürsten aber jedesmal in 
zarter Weise beschwichtigt wurde. Gewiß hielt er sich für 
fähig genug, auch in dieser Richtung den Anforderungen der

2 Im Originaltext ist der Übergang der 6. und 7. Nummer ein viel 
richtigerer; der Ausruf fehlt beidemal bei Haydn zu voreilig. Haydn’s Schlusnummern (als Instrumentalsätze) wurden in Mailand im J. 1813 bei einer 
Aufführung des Ballets „Prometheus“, von Biganzo neu in Scene gesetzt, mit 
theatralischer Würf von Beethoven, als Einlage benutzt.

überblickend, sein früheres Urtheil in richtigem Maße modifizirte, indem er sich selbst jagen mußte, daß er seine sämtlichen Werke für die Bühne eigentlich doch nur den begrenzten Verhältnissen seines Kreises, dem Geschmack und Privatvergnügen des Fürsten anpassen mußte.


Bei alledem kann man es zum Wohle der Entwicklung der deutschen Musik, dem Umstand nur Dank wissen, daß Haydn die italienische Oper gleichsam nur streifte und daß sein Wunsch, nach Italien zu kommen, wie bereits gesagt, unerfüllt blieb, denn er wäre dort im günstigsten Fall ein glücklicher Nachahmer, doch schwerlich ein bahnbrechender Führer geworden; es fehle ihm dazu im höheren Sinn jene dramatische Conception, scharfe Charakteristik und Objectivität, Eigenschaften, die dem Bühnen-Tonrichter unentbehrlich sind. Von Bortheit war ihm die Geschäftigung mit der Oper dennoch, denn sie machte seine Technik nur noch flüssiger und erhöhte seinen melodischen Schönheitsinn.

Haydn folgt in seinen italienischen Opern ganz und gar der alten Tradition; willig fügt er sich den überlieferten, conventio- nellen Forderungen derseelen und glaubt seine Aufgabe erfüllt zu haben, wenn er seinen Sängern zu Dank schreibt, indem er ihnen Gelegenheit bietet, ihre Gesangskunst geltend zu machen. Trenn dem vorgelegten Textbuch reiht sich in ermüdbender Weise Arie an Arie in der üblichen Form, von übrigens hübschen Historiellen eingeleitet, nur selten unterbrochen von 2- oder 3stimmigen Gesangstücken, aber wahrhaft überwuchert von meistens langgestreckten, wenn auch sorgfältig gearbeiteten Recitativaiven. Vor-
herrschend ist das Secco-Recitativ (begleitender Baß), bei erhöhtem Ausbruch in das durchkomponierte (mit Instrumentalbegleitung und im Zeitmaß) Recitativ übergehend. Mehrstimmige Ensemblesätze bilden das Finale, das bei größerer Ausdehnung aus einer zusammenhängenden Folge dramatischer Szenen besteht und durch häufigen Lempwechsel die nötige Beweglichkeit und Steigerung erhält. Der Chor ist fast ganz ausgeschlossen; wo ein solcher im Textbuch angegeben ist, sind es eben nur die handelnden Personen — ein Hauptsang, denn gerade hier hätte Haydn gewiß sein Bestes geliefert. In den Motiven zu den Arien zeigt sich Haydn wieder unerschöpflich in Erfindung; sie sind durchweg gefällig, oft wahrhaft reizend und stets leicht singbar und faßlich. Der Charakter der einzelnen Arien ist übrigens ein wentsentlich verschiedener, bedingt durch die jeweiligen Sänger, entweder solche, die direkt aus Italien kamen, so namentlich die Sängerinnen Bologna, Ripamonti, Valdesturla und die Sänger Specciole, Negri, Bianchi, Moretti, Totti, Mandini, oder solche, die nie über Eisenstadt und Osterház hinauskamen, obwohl auch diese sich rasch die Gesangsmanier ihrer Collegen zu eigen machten, so die Chepaare Friderich und Dichtler, die Sängerin Weigl, der Bassist Specht. Der Tenorist Dichtler war das in Haydn's Opern am meisten beschäftigte Mitglied (er sang in 10 Opern); der intelligente Tenorist Friderich war, wie wir sahen (I. 270), aus Nieder-Oesterreich gebürtig, wurde von Bonno und später von Gassmann gebildet und sang vordem in den italienischen Opern-Vorstellungen bei Hof. So verrathen denn deren Gesangsfertigkeiten schon die für sie gesetzten Arien, in denen entweder mehr der getragene Gesang oder die Bravour vorherrschte. Und an Passagensätter ist kein Mangel, es wimmelt von Läufen bis ins hohe k, e, a (allerdings nach damaliger Stimmung einen Ton tiefer) und von großen Intervallspringen (auf Sicherheit im Tressen deutend).

Im Orchester verwendet Haydn an Blasinstrumenten fast ausnahmslos Oboen und Hörner paarweise, häufig mit Hinzufügung von Flöte, Fagotte, Englisch Horn; nur einigemal greift er zu Trompeten und Pauken; die Marinette kommt nur in den zwei letzten Opern vor. Die Finales haben meistens die volle Besetzung: Flöte, Oboen, Fagotte, Hörner (nur selten auch Pauken). Solos für Flöte, Oboe, dann auch Violoncell, sind
Die Oper.


Bei den Umständen, daß Haydn's sämtliche Opern nach ohnedies kurzer Lebensfrist längst verschollen sind und an ihre etwaige vereinzelte Wiedererweckung in ihrer vollen Integrität kaum gedacht werden kann, die Partituren aber nur den Wenigsten zugänglich sind, wäre es etw. Bemühen, sich in weitaufgegliederten Einzelheiten einzulassen; deren Licht- und Schattenseiten aber ohne die nötigen, uns hier zu weit führenden Belege zu bringen, würde zu nichts kommen und ohnedies die gestellte Aufgabe nicht fördern. Einige zu dem bereits Gesagten ergänzende Anmerkungen über die einzelnen Arten werden genügen, uns auch in dieser Richtung der Haydn'schen Muse orientiren zu können.

Beim Überblick dieser Reihenfolge dramatischer Werke begegen in vortrefflichen, bei den bezeichnenden Beizworte, wie wir sie aufzurollen haben. Während das erste Werk »Acide« (I. 223 f.) Festa teatrale (theatralisches Festspiel) betitelt ist, finden wir nun (wie früher vereinzelt angegeben) folgende Bezeichnungen: Intermezzo (zwischen- oder Singspiel, kleine komische Oper) — »La Can-terina«; Dramma giocoso per musica (heitere Oper) — »Lo Speciale«, »Le Pescatrici«, »L'incontro improviso«, »Il mondo della' luna«, »La vera costanza«, »La fedeltà premiata«; Burletta (kleines Lustspiel) — »L'in-fedeltà delusa«; Azione teatrale (theatralische Handlung) — »L'isola disabitata«; Dramma eroicomico (herosche Komische Oper) — »Orlando Paladino«; Dramma eroico (herosche Oper) — »Armida«.

Wenn Haydn im komischen und heitere Theil dieser Opern die entsprechende Saite anfaßt, so ist es keineswegs jener Scherz und Frohsinn, den wir aus seinen instrumentalen Werken kennen, es ist ein ganz aulie-der Theiterkeit, der eben nur für die Bühne paßt. Ganz besonders glückt ihm unter den Arten die Buffopartien, die in leeren, gefunden Zügen durchgeführt sind. Soll aber irgendwo die Gemütsthiefe vorwalten, kommt er seiner
La Canterina; Lo Speciale.

349

La Canterina; Lo Speciale.

unachahmtlichen Compositionsweise noch am nächsten. Und auffallend genug wird er gerade von den ersteren Situationen gehoben und scheint dann zu vergeben, daß er, wie oben gesagt, doch nur dem Moment, dem stabilen kleinen Kreis unterhaltungsbedürftiger Zuhörer zu genügen angewiesen war.

Wir gehen nun zu den einzelnen Opern über.

La Canterina (S. 37) hat eine leicht geschrumpfte, heitere Handlung, der die Musik glücklich angepaßt ist. Wir haben nur 2 Sopranen und 2 Tenöre, denen allein also, ohne den geringsten scenischen Wechsel, die Aufgabe der Unterhaltung zufällt. Die vier Arien sind kurz gehalten, und haben zwei, Arie des Don Belaggio (»Jo sposar l'empio tiranno«) und der Gajparina (»Non vè chi mi ajuta«) einen ganz hübischen Schimmer. Der erste Akt schließt mit einem längeren Quartett, der zweite mit „Coro“, d. h. mit einem mit Recitativ- untermischt- Ensemble. Secco- und durchcomponirte Recitative wechseln ab; von den Blasinstrumenten sind nur Oboen und Horn, Flöte und Englisches Horn verwendet.

Lo Speciale (S. 39), durchaus bedeutender und auch umfangreicher, ist ebenfalls nur mit 2 Sopranen und 2 Tenören besetzt. Daß gut geschilderte Textbuch, das noch heute als nicht zu verachtender Stoff zu einem unterhaltsamen Lustspiel dienen könnte, bietet dem Componisten schon mannigfaltigere Anhaltspunkte, die von Haydn auch gescheit ausgenutzt sind. Die ganze Oper, auffallend durch detaillierte Charakteristik, ist vielleicht Haydn’s abgerundetste und in allen Theilen mit fichtlicher Liebe ausgearbeitet. Wir haben 8 Arien, 1 Terzett und 2 Quartette als Finale, Secco-Recitative (nur ein Recitativ ist mit Streichquartettbegleitung) verbinden das Ganze. Von den einzelnen Nummern sind hervorzuheben eine Coloraturarie des Sempronio, eine weich gehaltene Sopranarie der Grisetta1 und 2 Arien des Volpino, die eine empfindungsvoll, die andere mit türkischem Anstrich (Volpino als Türke verkleidet). Die Perle der Oper ist das 2. Finale, ein Quartett, das in seiner weichen Haltung lebhaft an das reizende Quintett in Così fan tutte erinnert. Das

1 Haydn hat die Arie »Coro Volpino amabile« noch ein zweitesmal komponirt mit Coloratur bis hoch c.
Orchester hat dieselbe leichte Behandlung wie vorher; von den Blasinstrumenten fehlt diesmal Englisch Horn.


L'infedeltà delusa (S. 60) ist als Burletta von mäßigerem Umfang; dennoch zählt die Partitur nebst Einleitung (alle 5 Personen) 11 Arien, 1 Duett und 2 Finale. Einige Arien sind wieder stark gewürzt mit Coloratur bis h und cis, andere sind mehr breit gehalten. Die erste Arie des Filippo »Quando viene a far l'amore« ist die bis dahin am reichsten instrumentierte und deutet wieder auf die ungewöhnliche Fertigkeit des Sängers Friderich. Die einzige Baßarie des Ranni bewegt sich im Umfang von 2 Octaven bis f; bei dieser und einer zweiten Arie, wie auch bei der Einleitung tritt zum erstenmale das Violoncell obligat auf; in zwei Nummern führt Haydn ebenfalls zum erstenmal auch die Pauken ein.

L'incontro improvviso (S. 74) ist die bisher bedeutendste Oper größeren Genres. Friderich hatte das französische Original von Dancourt ins italienische übersetzt, aber durchweg umgearbeitet; zwei Personen, Vertigo und Amina, fehlen bei Haydn und die Reihenfolge der Scenen und Arien weicht ganz ab vom Original. Wir zählen 13 Arien, 3 Canonetten, 3 Duette, 1 Terzett, 1 Chor (Bässe unisono), 3 breit angelegte Finale und 1 kurzes Orchesterstück. Die Partitur enthält eine Fülle von Schön-

2 Auch hier ist eine Arie (»Voglio amar«) ein zweitesmal komponirt und zwar mit Coloratur bis hoch d; die erste Scene geht fast durchaus mit der Singstimme.

In den 3 Arien des Calandro konnte Haydn seinem humoristischen Drang vollends Genüge thun; sie sind im lebhaften Buffoton, kräftig und hochtonisch gehalten, originell instrumentiert und schon im Rhythmus eigenartig. Eine der selben »Non pi- viamo santarelli« verlangt vom Baß das g.

Eine frappantes Beispiel von Tournalerei bietet eine Arie des Osmin, in welcher das Reisen zu Land und zu Meer (per terra correre, per mare vogheremo) musikalisch illustriert ist, das erstmals die Streichinstrumente in 32ter Läufen gegen einander, die Singstimme in gebrochenem Accord auf und nieder, das zweitemal die Streichinstrumente in gebrochenen gleichsam wie vom Winde gepeitschten Accorden gegen einander, die Singstimme in auf- und niederwiegendem Septaccord. Eine der schönsten Nummern ist das zarte Terzett für 3 Sopranstimmen »Mi sembra un sogno« mit 2 Hörner, 2 Engl. Horn, die Violinen mit Sor- dinen. Die Schlussszene der Oper, Soli und Chor abwechselnd, ist verstärkt mit Trompeten, Tamburin und Ciselen, so hat auch ein kurzes Orchesterstück nur Dobo, Hörner, Triangel, Ciselen und Pauken. Trotz der überwiegend größeren Anzahl interessanter Nummern kam die Oper über die Geburtsstunde nicht hinaus und es ging ihr daher noch schlechter als Glucks Oper.

3 Die zweite eingelegte Arie »Or vicina a te mio cuore« mit entfie- dedem, kräftigem Charakter eröffnen in Partitur bei Artaria.
4 Auch bei Gluck als Duett »Voil's-je, o ciel, c'est l'âme de ma vie«.
5 Bei Gluck »Les hommes pieusement pour Catons nous tiennent« (in deutscher Übersetzung „Unser dummen Kölbel meint“, zu welchem Thema Mozart sehr beliebte Variationen schrieb, Köchel Nr. 455).
die in der deutschen Übersetzung ("Die unvermutete Zusammenkunft oder: die Pilgervome von Meffa") bei einer Reprise im Jahre 1807 nicht mehr auffiirn.

*Il mondo della luna* (S. 80) übertrifft alle bisher genannten Opern an gehaltloser Handlung; die Oper zählt zu den Spatstelstücken, wo die Schauaust die erste Rolle spielt. So ist denn auch der Musik zu dem umfangreichen Libretto mit wenigen Ausnahmen nur für den Augenblick Rechnung getragen. Die Partitur enthält, langgestreckte Secco-Récitatifs ungerühmt, 17 Arien, 2 Duette, 2 Chöre, 3 Finale, 5 Instrumentalnummern und 1 Balletto (bei letzterem tritt die Piccolosflöte oder Piffero hinzu). Zu den wirklich schönen Nummern zählt die Ouverture (Symphonie Nr. 31), die Einleitung zum 3. Akt (Ouverture Nr. 2) und die in der Mariazellers Messe als Benedictus verwendete Arie des Ernesto (S. 333).

*La vera costanza* (S. 87), die ursprünglich für Wien bestimmte Oper, ist wesentlich von ihren Vorgängern verschieden; sie ist mehr dem damals im Hoftheater herrschenden Geschmack und gewiß auch jenen Sängern, die Haydn bei der Aufführung im Sinne hatte, angepaßt. Von den bisherigen Opern ist sie auch die erste, die in deutscher Übersezung auf anderen Bühnen Eingang fand. Im Gesangspersonal treffen wir nunmehr, den Tenoristen Dichter ausgenommen, auf neue Namen, sammlich dem Lande Italien angehörend, und als die bedeutendste Sängerin die vorjelm (S. 19) erwählte Ripamonti. Die Oper zählt 11 Arien, 2 Duette, 1 Quintett, 3 Finale und 1 Instrumentalsaß. Im Clavierauszug mit Gesang erschielen bei Artaria 4 Arien und 1 Duett. Eine Arie des Ernesto »Per pietà vezzosirai« hat wieder ein Übermaß an Verzierungen; eine Arie des Conte »A trionfar f'llvita« mit kriegerischen Charakter hat ebenfalls ihre Rouladen, wechselt in Tempo- und Tonart und ist voll Leben; die kleine Baharie ist wiederum dieser Stimmung vortheilhaft angemessen; die übrigen nähern sich mehr der Ariette leichtester Art. Das 2. Finale hat reichen Tempo- und Tonart-wechsel; die Schlussszene Coro bewegt sich in der gewöhnlichen Rondosform. Über die Ouverture (siehe dort Nr. 6) wurde schon S. 284 gesprochen; die Aufführung ist die gewöhnliche: 2 Dboen (auch Flöte), 2 Jagotte, 2 Hörner. Die Lebensfähigkeit dieser Oper kam nicht über das Jahrhundert hinaus, was
L'isola disabitata. La fedeltà premiata.

nicht zu verwundern ist, da ihr das nötige Mark fehlt; sie hat zuviel landläufigen schablonenhaften Charakter und steht an eigent- lichem Gehalt gegen die Oper vom Jahre 1775 weit zurück.


Mit der Oper La fedeltà premiata (S. 167) begrüßen wir das nach dem Brande neuerbaute Schaupielhaus. Wiederum haben wir es mit einem unruhigen, lose zusammengesetzten Opernstoff zu thun, unter dem auch die Musik leidet. Auf den Zusammenhang mit der sie und da erwähnten Oper »Der Frey- brief« wurde schon hingewiesen (S. 168 f.) In diese Partitur sind 4 Nummern von Haydn aufgenommen, so die Arie der Figlise »Deh soccorri un infelice« (nun Lenchen's Arie „Ach, der
Orlando Paladino.


Orlando Paladino (S. 194), jene Oper, die bestimmmt war, als Festvorstellung bei dem erwarteten Besuch des russischen Groß- fürsten Paul und Gemahlin zu dienen, war vortrefflich bejeht (es wirften die zwei besten Sängerinnen, Baldesturla und Bo- logna mit) und glänzend ausgestattet. Es ist die einzige von Haydn bearbeitete Oper, in der das heroische und komische Ele- ment vermengt ist. Sie zählt 18 Arien, 2 Duette, 3 Finale und 1 kurzes Instrumentalstück für Blasinstrumente (Flöten, Oboen, und Fagotte). In 3 Nummern ist nun wieder die Marinette angewendet. Der Ouverture (siehe dort Nr. 10) wurde schon S. 285 gedacht. Unter den Arien zeichnen sich auch hier die im Bissoton geschriebenen aus, welche dem drolligen Schildknappen Don Pasquale zuzufallen. Eine derselben, die er zu Pferde singend singt, wurde schon erwähnt; die zweite »Ho viaggato in Fran- cia« appellirt an die Jungensfertigkeit und verlangt das hohe h und o im Falfett; die dritte »Ecco spiano, ecco il mio trillo «.

6 Herr Musikprofessor F. W. Jahns in Berlin hatte die Güte, mir eine Copie dieses Chores (nach einer angeblich von Tostler geferigten Abhandlung) zur- zuführen.

Armida (S. 199), deren Stoff Tasso's »Gerusalemme libera« entnommen ist und seit Lulli (1686) von unzähligen Componisten bearbeitet wurde, weicht merklich ab von allen früheren Opern Haydn's. Alles ist gedrangener, kräftiger, flüssiger und dem Durchschnittscharakter der zur Zeit das Repertoire beherrschenden italienischen Opern sich nährend, daher aber auch weniger eigenständig und tiefgehend. Schon die Ouverture (siehe dort Nr. 11), der S. 285 gedacht wurde, deutet auf den Charakter der ganzen Oper. Wir haben 14 Arien, 1 Duett, 1 Terzett, 1 Ensemblé abs 3. Finale und als kurzes Instrumentalstück einen Marsch für Blasinstrumente (2 Martinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner). Die Arien sind frisch und kräftig und der italienischen Singweise angemessen; an Läusen in die oberen Regionen ist wiederum kein Mangel. Die Instrumentation ist bei einigen sehr üppig gehalten (Flöte, Fagott, Oboen und Hörner) und lebendig durchgeführt; eine Arie des Rinaldo (»Vado, a pugnar«) hat sogar Trompeten und Pauken; eine zweite des Ubaldo (»Prence amato in quest' amplesso«) mit kriegerischem Charakter ebenfalls Trompeten. Eine dritte des Ubaldo (»Valorosi compagni«) erschien in Clavierauszug bei Ariaria; ebenso eine ein zweitesmal componirte Arie des Armida (»Odio, furor, dispetto«) von kräftigem Ausdruck und Anläufen bis e. Ein langes mit Passagen und Terzengängen (Sopran wieder bis e) geschnürtetes Duett zwischen Armida und Rinaldo beschließt den ersten, ein Terzett den zweiten Akt. Secco-Recitative und solche mit Instrumenta-
begleitung wechseln ab. Zu den gelungensten Partien zählen die Scenen im Zauberhain; im übrigen verläuft alles zu gleichförmig, es fehlt ein eigentlicher Höhepunkt. Diese und die vorhergehende Oper waren, wie wir gesehen (S. 195 und 201), so ziemlich die letzten Haydn’schen Opern, die noch zu Anfang unseres Jahrhunderts (1805) zur Aufführung kamen, erstere in Hamburg, letztere in Turin.

Im Rückblick auf die genannten Opern kommen wir nochmals auf die zweite, Lo Speciale, zurück, als der wohl einzigen, die, nach Bedürfnis eingerichtet, zum Versuch einer Wiederbelebung zu empfahlen wäre. Haydn konnte hier noch unbesungen arbeiten und mag ihn die einfach natürliche Handlung, namentlich aber bei seiner schalldichten Natur die Art und Weise, wie der alte Narr Sempronio von seinen jugendlichen Nebenbüßern gesoppt wird, angezogen haben, während all’ der gleißnerische Flitter, der den meisten späteren Opern mehr oder minder anhaftet, seiner ehrlichen Natur widerstrebte haben mußte. Lo Speciale nimmt als Ganze neben ihren Schwestern etwa die Stellung der kleineren Opern (S. 329) zu den späteren großen Messen (deren Bekanntheit wir noch zu machen haben) ein, die aber allerdings gleich Riesen den sämtlichen Opern Haydn’s gegenüber stehen.

Kantate: Ah, come il cuore mi palpita nel seno.

Haydn hatte, wie wir sehen, für dieses Feft keine neue italienische Oper geschrieben. Um so mehr darf man annehmen, daß er sich wird bemüht haben, das kleine Schauspiel mit seiner Musik zu schmücken; dies zeigt schon die Ouvertüre (b. 1.) und die kleine Canzonette, die oben erwähnten zwei Nummern; obendrein mußte ihn aber auch das gemütvolle Textbuch angeregt haben. Es ist bedauerlich, daß die Musik, wahrscheinlich beim Theaterbrand, verloren ging; immerhin aber wäre es möglich, daß sie sich andernwärts erhalten hat, da das Stück ja auch im Auslande gegeben wurde (S. 65). Als Anhaltspunkte bei etwaiger Auf- findung können dienen: das Personen-Register — Jupiter und Merkur (als Wanderer); Philemon und Baucis (ein altes armes Ehepaar); Aret (ihre Sohn); Narcisja (seine Braut); Chor der Nachbarn und Nachbarinnen. Die Tagenfänge der Gefänge: Chor („In Wolken hoch erorterungen“); Arie des Philemon („Mein als zwanzig Jahr Vermählte“); Canzonette des Philemon („Ein Tag der alten Freude bringt“); Arie der Baucis („Heut' stühl' ich der Armut's Schwere“); Arie des Aret („Wenn am weiten Firmamente“); Duet, Aret und Narcisja („Entfloh'n ist nun der Schummer“); Chor („Triumph, dem Gott der Götter“) vor dem Beginn des Finale. Der Anfang der Canzonetta lautet:

\[ \text{Andantino.} \]

Die erste der 3 Cantaten für eine Sopran-Solostimme »Ah, come il cuore mi palpita nel seno« (n. 1) erschien wie früher erwähnt (S. 196) zuerst bei Artaria.\(^1\) Die Orchesterbegleitung besteht neben dem Streichquartett aus Flöte, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörnern und greift mächtig ein in diese (nach unseren heutigen Ansichten so zu benennende) „Concertarie“. Mit Augst und Zittern hat Philipp so eben einen Brief erbrochen, aus dem sie erfährt, daß Philen, ihr Geliebter, für sie, die Ungetreue, gestorben ist. — In dem einleitenden durchkomponierten Recitativ faßt sie sich heftig an; doch der wilde Affekt legt sich und geht im Arioso (»Ombra del caro bene«) in eine ruhige, zärtliche Stim-

\(^1\) Nebst der Ausgabe bei Artaria (siehe S. 196) ist die Cantate angezeigt in Hofmeister's Musikalien-Katalog (1802); dito J. C. F. Hellstab in Berlin (1792) als »Seena pel Sop. a 11 con Harmonica (o Fortepiano) obilig.“; dito bei Longman & Broderip als »A favorite Italian Cantata with accompaniments for a Band.«
nigung über. Wiederum gewinnt der Schmerz die Oberhand; Phillis glaubt ihren Gliedem zu hören, der vom Ufer des Lethe aus ihr Vorwürfe macht und ihr die Schuld an seinem Tode beimißt. Mit den Wörtern »Tiranno a tu mi resa una pietà fedele« hebt in raschem Tempo die Arie an, in der die Schuld bewusste abwechselnd ihre treue Liebe beteuert und in heftigen Klagen über das Unglück ihrer Liebe ausläuft. Die Recitative in dieser leidenschaftlichen opernhaften Scene sind voll Ausdruck und Schwung und finden sich weiters in Stellen von melodischem Reiz und zauberhafter Klängwirkung, so der Eintritt des Arioso mit Flöte und Horn-Solo unisono und im Allegro die Stelle bei den Wörten »Fida ti amai, e fida verrò l’ombre ancor«, bei der man unwillkürlich an Beethoven’s „Glücklich allein ist die Seele die liebt“ gemahnt wird. Für eine Sängerin mit großer Stimme wäre diese Arie, die nirgend durch alten Zierat verzurüstet ist, sondern einen dramatischen, gluthaften Vortrag verlangt, noch heute eine schäferswerthe Wahl.


Haydn tritt vielleicht in keiner seiner Compositions so ganz aus sich heraus als in der Cantate »Arianna a Naxos« (n. 9), seiner „lieben Arianne“, wie er selbst sie nennt (S. 237). Es ist geradezu eine große Opernszene, die uns hier vorliegt, wechselnd mit durchcomponierten Recitativo und Sätzen im Arienstil. Alles

ist tiefempsunden, hochdramatisch und wahr im Ausdruck und läßt einzig nur die Orchesterbegleitung vermissen, für die das Werk wie geschaffen ist und die, wie früher erwähnt, auch schon von fremder Hand versucht wurde. Diese Cantate wurde zuerst im Februar 1791 in London öffentlich von Pachierotti in einem der Ladies' Concerte gejungen und Haydn selbst begleitete am Clavier. 1) Sie wurde mit größtem Beifall aufgenommen und wurde das „musikalische desideratum“ der Saison. In der Ausgabe von J. Bland, dem Haydn das Autograph geschenkt hatte (S. 235), war sie damals, mit Haydn's Monogramm versehen, auch in seiner Wohnung zu kaufen.2) Wenn auch unsere heutige dramatische Empfindung tiefer greift, so bleibt die ohne-dies mit stetem Beifall aufgenommene „Arianna“ noch immer eine würdige und zudem bauhbare Aufgabe für eine große Sängerin (Mezzosopranistin). Die ziemlich umfangreiche Cantate enthält einige besonders auffallende geniale Stellen; so u. a. die den Worten angepaßte Nachbildung, wo Arianna die Klippe er-klimmt, um Theseus zu entdecken; der enharmonische Rück (Sept-accord auf g mit darauffolgendem As-moll-Accord) mit dem gesteigerten Ausdrucke »Teseo! m'ascolta!«; der entsprechend düstere Baßgang zu den Worten »Già più non reggo il pie vacille; der frappante Eintritt des Des-bur-Sextaccordes nach C-moll bei dem Ruhe »l'alma tremante!« Ein Presto mit gesteigertem Ausdruck auf die verzweifelten Worte »Misera abbandonata! non hò chi mi consola« beschließt dieses so merkwürdige interessante Werk. 3)


3 Pafiello soll sich über dasselbe mit den Worten Che porcheria te-desca! geäußert haben. (Fröhlich, in Erich und Gruber's Allg. Encyclopädie.)
Nr. 2 ist die nachcomponirte Arie in Haydn's eigener Oper L'incontro improvviso (n. 2. S. 196 n. 351). Nr. 3 (bei Breitkopf und Härtel mit italienischem und deutschem Text erschienen) ist eine gefällige Ariette; dem Andante folgt Presto %s und diesem die Wiederholung der ersten acht Takte, gleichsam als Moralpspruch. Nr. 4, dem durchcomponirten Recitativ, reich instrumentirt und voll fecher Züge, folgt F-moll voll Schwung und Leidenschaft. Nr. 5 eine Baßarie im kleineren Stil, aber frisch und, wie bei Haydn immer dem Baßcharakter gemäß. Nr. 6 im heiteren, leichteren Genre ist ohne Zweifel dem Sänger auf den Leib geschnitten; ebenso Nr. 7, das in Presto in %s übergeht. Nr. 8 ist reich instrumentirt; das Ritornell bringen Fagott und Primgeige in Octaven; die Singstimme ist mit leichter Coloratur bedacht. Nr. 10 hat Pathos. Instrumentation reich ausgestattet mit anziehenden Baßgängen; dem Andante folgt Allegro, alles in größeren Zügen. Nr. 11, in %s übergehend, hat frischen Zug, von Orchester lebhaft unterstützt.

Über Haydn's Lieder dieser Periode können wir uns kurz fassen; ein vollgültiges Urtheil wird erst dann zulässig sein, wenn uns seine späteren und ungleich besseren Arbeiten dieser Gattung vorliegen werden, obwohl auch diese eine für Haydn selbs, sowie für die Entwicklung des Liedes untergeordnete Stellung einnehmen.


Es muß auffallen, daß Haydn, der doch sonst, wie wir oft genug sahen, in seinen Compositions den Kostston so richtig traf, in seinen Liedern, wie es scheint, dies nicht einmal beachtigt habe; waren sie ja doch nur als kleine, dem Augenblick zur Perv-

1 Schiller's Briefwechsel mit Körner. S. 277.

Haydn lieβe es auch, seine Lieder selbst in „kritischen Hän-fern“ zu singen, denn (wie er sagt) „durch die gegenwart und den wahren Ausdruck muß der Meister sein Recht behaupten“.

Die zwei ersten Sammlungen sind noch in der alten Manier auf nur 2 Systemen geschrieben, Eingstimme und Partie der rechten Hand auf dem oberen System mit Anwendung des dann noch immer gebräuchlichen Sopran schüssels. Die Lieder


3 Siehe themat. Berz. o. Nr. 8. 9. 10. S. 189 sind irrtümlich die Zahlen 4. 8. 9 angegeben.
haben in der Regel ihre Vor-, Nach- und zerstückelnden Zwischenpiele; doch nicht alle, bei einigen beginnt gleich der Gesang (Nr. 7, 10, 20, 24); anderen fehlen die Zwischenpiele (6, 23). Das melodische Hauptmotiv liegt im ersten Verspaar. Es sind meistens Strophengedichte, die uns vorliegen; nur wenige Lieder sind durchcomponirt und auch dann nur scheinbar, indem bei der Wiederholung nur die Begleitung variirt oder das melodische Motiv der einen Strophe dem der anderen verwandt ist, wie dies in späteren Liedern noch ersichtbar ist, von denen einige die Mitte zwischen dem kleinen Strophengedicht und der ausgeschilderten Arié halten; andere wieder sind im gewöhnlichen Romanzenform geschrieben, so Nr. 4 und 25.

Von den 24 Nummern 4) sind wohl die Hälfte für unsere Zeit geradezu ungenießbar oder doch zum mindesten bedenklich und ohne irgend welches Interesse. In der Reihenfolge treten als die besten Nr. 4—6 her vor; Nr. 4 durch den seligmütigen Charakter, Nr. 5 durch seinen hübschen Schluss, Nr. 6 durch einige hübsche harmonische Wendungen. Nr. 8—10 sind jene, mit deren Texte Haydn mit Hofmann in die Schranken trat. Letztere sind allerdings langsam und matt; von den Haydn'schen ist Nr. 8 leicht tändelnd, Nr. 10 das unschuldige Liedchen eines jüngsten Burschen; Nr. 9 dagegen ist gekünstelt und schwerfällig.5) Nr. 12 ist jenes Lied, bei dem Haydn nicht mit Unrecht fürchtete, daß es bei der Censur beanstandet werden könnte, was ihm leid sein würde, da er eine „ausnehmend gut passende Arié“ darauf gemacht habe (S. 188). Das Liebespaar Rossinis und Hylès pflegen hier am Bach unter blühenden Ästen der Ruhe. Die Mutter kam, die Tochter rief: „Es ist geschehen; Ihr könnt nun wieder gehen!“ Dies war das letzte jener der „Freien Französische Liebe Edle v. Freyhnern aus besonderer Hochachtung und Freundschaft gewidmeten“ Lieder.

4 Die in der Peters'schen Ausgabe (Heft 1351) enthaltenen Lieder sind S. 188, Anm. 1 und S. 206, Anm. 18 erwähnt. Bei der letzten Angabe deuten die Nrn. 1. 2. 3 etc. auf das 2. Duett der them. Berz. also Nr. 13. 14. 15 etc.

5 Nr. 9 ist im „Bazar“, Beilage 12 (1871, 26. Juni) als „eine bisher unbekannte Composition Haydn's“ mitgetheilt und zwar mit ungarischem Text („Mat búsulás área szívem“) und der deutschen Übersetzung („Was traurst du verwaistes Herz“).
Mit Nr. 16 hat Haydn endlich sich selbst gefunden; hier sind wir wieder eine seiner bestreitenden vollständigen Melodien. Und er hat die Nummer nicht umsonst geschrieben, denn er benutzte sie, Note für Note, zum Andante seiner "Fagd-Symphonie" (Nr. 40). — Das genannte Liedchen wird aber weit überragt von Nr. 22, einem Muster musikalischer Komik. Lessing's Epigramm, ein Lobsied auf die Faulheit, traf bei Haydn ins Schwarze. Er, der sein Lebelang der Fleiß selbst war, soll nun die Faulheit bessern. Das war die rechte Anfänge für eine Natur, die zu Zeiten auch die Lehrgezeiten von Einfall und Gemüt zu zeigen wußte. Guten Wuthes beginnt das Lobsied; doch schon nach wenigen Takten sucht ein, gleich einem Bleigewicht abwärts sich schleppender chromatischer Gang ihm den Weg zu vertreten und so sucht auch der von Gähnen unterbrochene Gesang die Erde. Energisch rafft sich der selbe Gang wieder aufwärts, die Trägheit zu überwinden; die Harmonie nimmt verzweifelte Anläufe, rect und streckt sich und wird haß feierlich. Vergebens: sie sinkt in sich selbst zusammen und erstirbt in eigenen Pfuhl.


6 Hat Haydn hier ein Lied instrumental benutzt, so ließen sich im umgekehrten Fall zu so manchen langsamten Säßen seiner Symphonien Worte schreiben, so zu den Themen S. 266 A-dur, 268 und namentlich S. 274 F-dur, das einem gemütvollen Dichter ganz besonders empfohlen sei. Der Text von Nr. 16 findet sich auch in Beethoven's "Seufzer eines Ungeliebten" (Rottebohm, themat. Berg. S. 185 f.).

Beilagen.
I.

Verzeichnis
der Opern, Academien, Marionetten und Schauspiele,
auf der Hochfürstl. Bühne
in Esterházy
gegeben worden sind.¹

Januar.

"Polyphemus". Mme. Beschwa; Concert von
27. "Arlequin der Hauslieb", eine Mr. Girsch / Flöte; Aria von
Pantomime, von Mr. Bienfait
Mr. Dichtler; Sonate von
und Hrn. Christl.
Mr. Luigi Biesnifi Tomasi-
28. "Arlequin als Tochtergerippe", eine
nii; Sinfonia von Vanhal; Aria
Pantomime, von denselben.
von Mme. Brandtner: dito
von Mr. Bianchi; Sinfonia.

2. "Il finto pazzo" (Oper von Pic-
cini).
3. "Academia musica".
5. "Il finto pazzo".
10. "Die Grenadiere", eine Comédie. 22. "Academia musica nell Appar-
"Bellandra". tamento".
Mr. Bianchi; Concert von 26. detto.
Mr. Rejeti (Violinist); Di-

März.

mit den "Falschen Bertraulich-
keit" in 3 Aufzügen. "Der Graf Althaus", ein Lust-
spiel in 3 A. Darinnen treten
auf Mr. Ulrich und Bachmeyer.

1 Siehe S. 14. — Die Opernvorstellungen fallen fast alle auf Sonntag und
Donnerstag.
12. "Il Barone di Rocca antica" (Oper von Gasperi).
15. "Die verstellte Kranke" (Luftpri von Motiffic?)
16. "Emilia Galotti", in 5 A.
17. "Der Cheftnähe" und "Zem über die Umjegemäßigkeit".

April.
1. "Die drei Zwillingssbrüder".
2. "Das Soldatenglück".
3. "Der Jurist und der Bauer" (Luftpri von Rautenbruch) und "Der Nachmächter".
4. "Die Pfeibelbrunfte".
5. "Il finto pazzo" (siehe 1. April).
6. "Das Duell" und "Die Wintermühle".
7. "Der zu gesällige Chemann".
8. "Der Kühchtritt" und "Der dänbaren Sohn".
10. "Mitte Kannis" in 5 A.
11. "Der Schneider und sein Sohn".
12. "Die Mütter".
20. "Montrofe und Surrey", in 5 A.
    Trat auf Jr. Meyer.

Mai.
1. "Bursie, Dieuer, Bater und Schwiegerwater".
2. "Die Zwillingssbrüder".
3. "La sposa fedeles" (Oper von Ungiufini). Trat aus Mme. Répanonti.
4. "Der Deferteur" und "Der Ka-
5. "Clementine", in 5 A.
6. "Die unähnlichen Brüder".
8. "Emile Baldegrau".
9. "Die neue Weberschule".
10. "La buona figliuola".
11. "Die Göntf des Fürsten", in 5 A.
12. "Nicht alles ist Gold, was glänzt".
13. "Der Siofze", oder: der "Ma-
14. "La buona figliuola".
22. "Il Barone di Rocca antica".
23. "Der Gläubiger", ein rührendes Luftpri in 3 A.
24. "Die Haushaltung nach der Mode", eine Harfe in 5 A.
26. "Der Postzug" in 2 A. und "Wil-
27. u. 28. (Wegen dem Winde nichts.)
29. "La buona figliuola" (Oper von Piecini). Trat aus M. Lamberti.
30. "Die Schule der Geiße" und "Das doppelte Hinderniß".
31. "Die Subordination".

Beilage I.
17. „Der Teufel steckt in ihm“ und „Herzules in der Hölle“.  
19. „Das ländliche Hochzeitsfest“, Marionette.  
20. „Die drei Zwillinge“.  
21. »La sposa fedele«.  
22. „Der Westindier“ (a. d. Engl.).

I.

1. „Minna von Barnhelm“ Lustsp. in 5 A. (von Leipz.).  
2. „Das ländliche Hochzeitsfest“, Marionette.  
3. „Der Freundsamme“.  
4. »Arcifanfano«.  
5. „Die drei Zwillingssbrüder“.  
6. „Tzol“ (?); in 5 A.  
7. »La sposa fedele« (war am Pfingstsonntag).  
8. „Der verstörte Sohn“.  
9. „Dürumel“; oder: „der Defterte“.  
10. „Der lingsar in Wien“.  
11. »La Frascatana«.  
12. „Darf man seine Frau lieben?“.  
13. „Lambrus und Stigismund“.  
14. »Arcifanfano«.  
15. „Der D einchte, Nebenhülsler seines Herrn“ und „Sind Männ“ oder Weibspersonen standhaftier in der Liebe“.  

Juni.

1. „Minna von Barnhelm“ Lustsp. in 5 A. (von Leipz.).  
2. „Das ländliche Hochzeitsfest“, Marionette.  
3. „Der Freundsamme“.  
4. »Arcifanfano«.  
5. „Die drei Zwillingssbrüder“.  
6. „Tzol“ (?); in 5 A.  
7. »La sposa fedele« (war am Pfingstsonntag).  
8. „Der verstörte Sohn“.  
9. „Dürumel“; oder: „der Defterte“.  
10. „Der lingsar in Wien“.  
11. »La Frascatana«.  
12. „Darf man seine Frau lieben?“.  
13. „Lambrus und Stigismund“.  
14. »Arcifanfano«.  
15. „Der D einchte, Nebenhülsler seines Herrn“ und „Sind Männ“ oder Weibspersonen standhaftier in der Liebe“.  

16. „Henriette“ oder: „Sie ist schon verheirathet“.  
17. „Der Minister“.  
18. »La sposa fedele«.  
19. „Der Herbisente“.  
20. „Die jeltjame Giersfucht“.  
21. »La sposa sedele«.  
22. „Medon“; oder: „die Rache des Weißen“.  
23. „Der Edelmann und Jenny“.  
24. „Die Stimme der Natur“ und „Der Herr Better“.  
25. »La Frascatana«.  
26. „Der Galeerenhalle“.  
27. „Julie und Romeo“.  
28. „Die unsichtbare Dame“ und ein Nachspiel.  
29. „Der Schuster und sein Freund“.  
30. „Die verleichten Jänfer“.  

Juli.

1. „Der englische Waise“ und „Die Batterie“.  
2. »Arcifanfano«.  
4. „Adelson und Salzini“.  
5. »La sposa sedele«.  
6. „Der unvermuthet Zufall“.  
7. „Die bartbare Tochter“ und „Die Parodie“.  
8. „Der Graf von Hohenwald“.  
9. »La sposa sedele«.  
10. „Der zu gefällige Chemann“.  
11. „Der Bürger“ ein Trauerspiel.  
12. »L’Astratto« (Oper von Piccini).  
13. „Die Wahl“ und „Die Nacht“.  
14. „Das ländliche Hochzeitsfest“, Mar.  
15. „Sidney u. Sylly“ (Drama in 5 A.).  
16. „Der gerechte Fürst“.  
17. „Der Krieg“, oder: „die Soldaten-  
liebe.“
Beilage I.

August.
Bei der Zurückunft Sr. Durchlaucht.

26. „Maria Wallburg“.
27. „La sposa fedele“.
29. „Geschwinde, ehe man es erfährt“.
30. „L’Astratto“.
31. „Pamelen’s“ 3. Theil.

September.
Bei der Zurückunft Sr. Durchlaucht von Wien.

8. „Die Wohltaten unter Anwendung“.
9. „Wie man die Hand umkehrt“.
11. „Arise, oder der ehrliche Mann“.
12. „Der Graf von Disbach“.
13. „Il geloso in cimento“.
14. „Der Schneider und sein Sohn“, und ein Nachspiel.
15. „Dido“, Marionette.
16. „Die falschen Vertraulichkeiten“.
17. „L’Astratto“.
18. „Die Poeten nach der Mode“.
19. „Der Hochzeitstag“, ein Trauerspiel in 5 A.
20. „La sposa fedele“.
21. „Die Birthschafterin“ und „Der Kitzbichter“.
22. „Die verliebten Jänker“.
23. „Der Bettler“ und „Der Bettlerstudent“ (oder: „Das Donnerwetter“, Lustsp. in 2 A.)
24. „La Frascatana“.
25. „Verwirrung über Verwirrung“.
27. „Frascatana“.
28. „Die Grafen von Sonnenfeld“ u. „Der Herr Gevatter“.
29. „Minna von Barnhelm“.
30. „Wie man eine Hand umkehrt“.

Oktober.

1. „La buona figliuola“.
2. „Miß Burton, oder das Landmädchen“.
3. „Fanny, oder der Schiffsbruch“.
4. „Der Glänziger“.
5. „Die ungleichen Mütter“.
6. „Der Diener Nebenbuhler“ und „Der ungegründete Verdacht“.
7. „Der gute Chemann“.
8. „La Frascatana“.
9. „Die Unbekannte“.
10. „Abelson und Cavalini“.
11. „La Frascatana“.
12. „Trau, schau, vem“.
13. „Der Ligar in Wien“.
14. „Der Postzug“ und „Der Selbstmord“.
15. „Der Schubfarren des Essighändlers“ (Drama von Mercier).
16. „Die seltsame Probe“ und „Die Feldmühle“.
17. „Derby“, ein Trauerpiel.
18. „Il geloso in cimento“.
19. „Nicht alles ist Gold was glänzt“.
20. „Clementine“ (Trauersp. a. d. Frz.)
21. „Der verlorene Sohn“.
22. „La buona figliuola“.
23. „Der Tod ein Bräutigam“ und „Der Herr Gevatter“.
24. „Emilia Baldegauer“.
25. „La sposa fedele“.
27. „Der Schuster und sein Freund“ und „Die Stimme der Natur“.
28. „Das gerettete Venebig“.

Hiermit schloß die Pauli und Mayerische Truppe ihre Schauspiele in Ostergaz.
Beilage I.


November.

1. „Der Hausregent“. 31. „Die Frau als Courier“ und „Das Gespenst auf dem Lande“.
4. „Eugenie“. 22. „La Locanda“. 25. „Emilia Galetti“.
5. „La Frascatana“. 26. „La Locanda“. 27. „Der Graf Waltron“. 28. „Der betrogene Vormund“. 29. „Amalie, oder die Leidenschaften“. 30. „Richard der Dritte“.
9. „Sie betrügt, oder der gute Mann“. 10. „Der Geschmack der Nation.“ 11. „Die Schönheit der Schwestern“. 12. „Die reichen und armsten“. 13. „Der Geschmack der Nation.“
10. „Der Geschmack der Nation.“ 11. „Die Schönheit der Schwestern“. 12. „Die reichen und armsten“. 13. „Der Geschmack der Nation.“

Dezember.

II.

Verzeichniss der Mitglieder der fürstl. Esterházy'schen Musikkapelle (nach der Zeit ihres Eintritts).
1761—1790.

Abkürzungen: B. = Bioline; Bcll. = Violoncello; Contrab. = Contrabass; Fl. = Flöte; Db. = Dobo; Paj. = Pagan; B. = Bachhorn; Tr. = Trompete; Org. = Orgel.
Dr. = Oeser; &. = Kirchenchor; T. = Tenor; B. = Bas.

a. Orchester.

Novotny, Jos. 1 (B., siehe K.) 1736—65, † 1765.
Sturm, Joh. Adam 2 (B., Pauke) 1737—71, † 1771.
Kühnel, Anton (Contr., siehe K.) 1744—65.
Rigst, Franz 3 (B., siehe K.) 1760—72.
Griesler, Melchior (B., siehe Bp. und K.) 1761—90, † 1792.
Weigt, Jos. 4 (Bcll.) 1761—69.
Guarnier, Franz (B.) 1762—65.
Tomajini, Alois 5 (B.) 1762—90, † 1808.
Burgsteiner, Jos. (B., siehe K.) 1766—90.

Küffel, Ignaz (Bcll.) 1768—72.
Blaschel, Jos. (B.) 1769—72.
Süssig, Christoph (B., Bcll.) 1769—70, † 1770.
Libl, Andreas 6 (Baryton) 1769—74.
Marante, (recte Hammer) Kav. 7 (Bcll.) 1771—78.
Krumpholtz, Joh. Bapt. 8 (Harfe) 1773—76.
Hoffmann, Jos. (B.) 1776—81.
Rosetti, Antonio 10 (B.) 1776—81.
Dichl, Joh. (Contrab.) 1776—90.
Ripamonti, Francisc. (B.) 1778—80.
Kraft, Anton 11 (Bcll.) 1778—90.

1 Zugleich Organist und Buchhalterei-Kanslist, siehe I. S. 261.
2 Siehe Bd. I. S. 214.
3 Rotz vom J. 1760: „Muß den Chor frequentiren; bei der Tafelmusique und zum Notencpifen sich gebrauchen lassen“; wurde dann Gifensbäder Kansinier und später Rentmeister.
4 Wurde Mitglied des Hoftheater-Orchesters und der Hofkapelle in Wien, starb 1820; gabden war sein Taufpathe (vergl. I. S. 264 f.)
5 Siehe Bd. I. S. 261 f.; II. S. 17.
6 Siehe S. 18. 7 Siehe S. 18. 8 Siehe S. 101.
9 Ernst war bis 1813 in der Kapelle; seine zahlreichen Kirchencompositionen sind im Gifensbäder Musik-Archiv aufbewahrt.
10 Siehe S. 104. 11 Siehe S. 104.
Beilage II.


Harmonie.


h. Oper.

Die mit * bezeichneten Mitglieder sangen in Haydns Opern.


---

Beilage II.

*Lambertini, Giac. (B. Virtuosa di canto) 1769—80.
*Bianchi, Benedetto (T.) 1776—90.
*Gherardi, Pietro (Ml) 1776—78.
*Ungriech, Vittus (T.) 1776—89.
*Zermoli, Ognl. (T.) 1777—81.
*Totti, Andrea (B.) 1778—82.
*Totti, Giuseppe 1778—90.
*Peschl, Antonio (B.) 1779—82.
*Rossi, Luigi (B.) 1779—81.
*Moresi, Bartholom. 1780—90.
*Crinazzi, N. 1781.
*Braghetti, Prospero 1781—90.
*Pasquale, di Giovanni 1781.
*Moratti, Vincenzo 1781—90.
*Spiecioli, Antonio 1782—85.
*Negri 1782—84.
*Rambini, Paulus 1783—84.
*Benedict, 1784—86.
*Nencini, Santi (B.) 1785—90.
*Paoli, Gaetano de 1788—90.
*Pizzii, Mepisius 1788—90.
*Amici, Giuseppe, März 1790.
*Maioroni, Pietro, März 1790.

*Jäger, Cleonore (A. siehe K.) 1755—76, + 1793.
*Kur, Barbara, sp. verehl. Dichter ¹ (S., siehe K.) 1775—76, + 1776.
*Schefftsbo, A. M., sp. verehl. Weigl² (S.) 1760—69.
*Spangler, M. Magbl., sp. verehl. Friderith³ (S.) 1768—76.

*Cellini, Gertr., Virtuosa di canto (A.) 1769—72.
*Puttler, Marianna (S.) 1776—78.
*Crever, Marie Elis. (S.) 1776—78.
*Brandtner, Marie El. (S.) 1776—80, + 1780.
*Poschwa, Kath. (S.) 1777—79.
*Tauber, M. Anna ⁴ sp. verehl. Pauersbach (S.) 1778.
*Zannini, Anna (S.) 1778—79.
*Zermoli, Anna (S.) 1777—81.
*Ripamonti, Barbara ⁵ (S.) 1778—86.
*Polzelli, Luigia ⁶ (S.) 1779—90.
*Baldefturla, Constanza² (S.) 1779—85.
*Bologna, Maria² b. ä. (S.) 1781—84, + 1784, 17. Mai in Egerház.
*Bologna, Metishe (S.) 1781—90.
*Raimondi, Anna (S.) 1781—82.
*Specciosi, Mar. Ant. (S.) 1782—85.
*Delicati, Margherita (S.) 1785—87.
*Sassi, Barbara (S.) vern. mit Nencini 1786—89.
*Benvenuti, Barbara (S.) 1788—89.
*Bianchi, Theresia (S.) vern. mit M. Pizzii 1788—90.
*Zecehelli, Maria 1789.
*Meloni, Theresia, Juli 1790.

v. Kirchenchor (in der Schloßkirche).

Djzlj, Jos., Schulmeister (T.) 1753—77, + 1777.
Griesler, Melchior (B.) 1761—90.

Haydn, Johann¹ (T.) 1765—90.
*Specht, Christian (B.) 1777—90.

1 Siehe I. S. 271.  2 Siehe I. S. 265.  3 Siehe I. S. 271.
4 Siehe S. 9 und 19.  5 Siehe S. 19.  6 Siehe S. 89 ff.
7 Siehe S. 20.  8 Siehe S. 20.
1 Siehe I. S. 245.

(B. = Burgtheater; K. = Kärntnerthortheater.)

1767.
25. Febr. (B.) L’Albagia smascherata — ?
   (Zur Verlobung Ferdinando IV., Königs beider Sicilien, mit Marie Josephine Gabrielle, Erzherzogin von Österreich, † als Braut 1767 zu Schönbrunn).
   (Wegen Richtigstellung der Tatums siehe S. 119, Anm. 4.)

1768.
   (B.) La moglie padrona — Gluck. Scarlatti.
   (B.) La Cecchina, ossia La buona figliuola (Goldoni) — Piccini.
   (B.) La Cascina (Paeticcio).

2 Siche S. 61.
1769.

(B.) I viaggatori ridicoli — Gasmann.
(B.) Piramo e Tisbe, Intermezzo tragico a 3 voci — Haßfe.

1770.
(B.) Il villano geloso — Galuppi.
(B.) Le donne letterate (Boccherini) — Salieri.
(B.) L'amore innocente, Pastorale — Salieri.
(B.) L'amore artigiano (Goldoni) — Gasmann.


1771.
(B.) La moda ossia i scompigli domestici (Pasquiccio).
  » Il filosofo inamorato — Gasmann.
  » Il finto pazzo per amore — Piccini.
  » Don Chisciotte della Manica — Paisiello.
  » La contadina fedele, burletta — Sarti.
  » Don Chisciotte alla nozze di Gamazzo, festa teatrale (Boccherini) — Salieri.
  » Il tutore e la pupilla — ?
  » Il Ciarlone, op. bernasca (Giul. Avoš) — ?
  » La Pescatrice (Goldoni) — Gasmann.
  » La Contessina (Cahabigi) — Gasmann.
  » Lo sposo burlato — Piccini.
  » L'impresa d'opera — Guglielmi.
  » L'Incognita perseguitata — Piccini.
  » Armida — Salieri (Schiller Gasmann's, ein Versuch).
  » Il maestro di capella — Floriano Giov. Deller.

1772.

Abwechselnd in beiden Theatern:

29. Jan. La Fiera di Venezia (Boccherini) — Salieri.
18. Juli. La Diavolessa — Bartha.

1773.

3. Febr. La casa di campagna — Gasmann.
Beilage III.

11. Mai. L’Amore soldato (Taffiš) — Felici.
8. Juni. La locandiera (Poggi) — Salieri.

1774.

1. Jan. La calamità de’cuori (Camerra) — Salieri.
4. Apr. L’isola d’Alcina (Bertatti) — Gazzaniga.
25. Mai. Il geloso in cimento (Bertatti) — Anfossi.
La donna soldato — Gazzaniga.
1. Juni. L’Astratto, ossia il giuocatore fortunato (Petroselini) — Piccini.

1775.

17. Jan. L’inimico delle donne — ?
29. Apr. La Frascatana (Devigni) — Paisiello.
9. Sept. La finta scena (Gamara) — Salieri.

1776.

Im Kärnthnerthor-Theater Vorstellungen der Gesellschaft Böhm und November 17. April bis 17. Juni. Singspiele: Anton und Antoinette — Gosses; Der Deserteur, Der Hasbinder — Monsigny; Der Freund des Hauses, Der Huren, Lucile, Der Prächtige, Das reubende Bild, Walder, Zemire und Azor, Die zween Geisigen — Grétry; Der Husschmied, Der verstellte Gärtnerv — Philidor; Das Rosenmädchen von Salency — Duny; Robert und Kallise — Guglielmi; Der Ärztetranz, Die Jagd, Die Messe — Hiller; Der Dorfdeputirte — Wolf; Die Pilgrimme von Meffa — Gluck; Das Schnupfstuch — Bichler; Der Stavenhändler von Smyrna — Holly; Zemire und Azor — Baumgartner.

Italiänische Opern an beiden Theatern:
Le nozze deluse — Toffi.
La sposa fedele — Guglielmi.
L’avaro — Anfossi.
1777.
19. Juni (K.) Orlando Paladino — Anfossi (?).
10. Juli (K.) La contadina ingentilita — (?)
? (K.) Isabella e Rodrigo (Bertati) — Anfossi.

1778.
Deutsches National-Singpiel im Burgtheater (Hof- und Nationaltheater) seit 17. Febr.: Die Bergknappen, Die Apotheke — Umlauf; Diesmal hat der Mann den Willen — b'Dor nes; Rösen und Colas — Mon sig ny; Der Hausfreund, Lucile, Die abgredierte Bauerei, Sylvia — Grétry; Die Kinder der Natur — Aspelmaier; Da ist nicht gut zu rathen — Bar tha; Frühling und Liebe — Ubri ch; Robert und Kalliste — Eug lielmi; Medea (Melodram) — Benda; Der Liebhaber von 15 Jahren — Martini.

1779.
Anton und Antoinette — Goffec; Der verselbst Herr aus Liebe — Sacco ni; Der Jahrmarkt — Benda; Die beiden Gezigen, Zemire und Azor — Grétry; Die Puce-farbene Schuhe oder die schöne Müllerin — Uml a u f; Julie — Dégède; Die Liebe unter den Handwerksleuten — Gäß mann; Der Deserteur — Monsigny.

1780.
Ariadne auf Naxos (Melodram) — Benda; Der prächtige Freige bige, Der eifersüchtige Liebhaber — Grétry; Der adelige Tagelöhrner — Bartha; Was erhält die Männer treu? — Ruprecht; Die Kolonie — Sacco ni; Claudine von Villabella — v. Bede; Der Faßbinder — Philibor; Die Pilgrimage von Mefka — Gluck; Die verfolgte Unbekannte (a. d. ital.) — Anfossi.

1781.
Die Freundschaft aus der Probe, Die unvermuteten Zufälle — Gré try; Die Wildschüten — ?; Der Sklavenhändler von Smyrna — Holly; Andromeda und Perseus (Schauspiel mit Musik) — Zimm ermann; Aabras und Fitbore oder: die Nachtmusik, Der Rauchfängerher — Salieri; Die eingebildeten Philosophen (a. d. ital.) — Paisiello; Die Bäckermädchen — Janetti; Die Slavin und der großmütige Seefahrer (a. d. ital.) — Piccini; Pyrhus und Polixene — Winter; Spigen zu Laurus (23. Okt. erste Wiener Aufführung in deutscher Spr., 6 mal wiederholt) — Gluck; Die Pil grimage von Mefka; Alceste, Orpheus u. Euridice, beide im ital. Spr. von deutschen Sängern ges.) — Gluck.
1782.
Alle 4 Opern von Gluck im Jan. und Febr. mehrerenmal wiederholt.
Das Irrlicht aber: Endlich stand er sie — Umlauf; Der blaue Schmetterling — Ulbrich; La contadina in corte — Sacchini; La Locandiera — Salieri; Die Entführung aus dem Serail (16. Juli, erste Aufführung und 11 Mal wiederholt) — Mozart.

1783.
Die unruhige Nacht (La notte critica, siehe 1765) — Gasmann; Rose, oder: Pflicht und Liebe im Streit — Gallius; Die betrogene Arglist — Weigl (4. März letzte Vorstellung). Italienische Buffo-Opern-Gesellschaft, ebenfalls im Burgtheater:
22. Apr. La scuola de’ gelosi — Salieri.
8. Okt. I filosofi immaginari (1751 deutsch) — Paisiello.

1784.
11. Febr. La dama incognita — Gaßaniga.

1785.
Fortsetzung der ital. Opern im Burgtheater:
6. Apr. La contadina di spirito — Paisiello.

Wiedereröffnung des Kärntnertor-Theaters:

Das deutsche Singspiel begann am 16. Oct. und schloss Ende Febr. 1788. Bis hier noch nicht gegebene Stücke waren:
Felix oder der Findling, Die schöne Arsene — Monsigny; Die drei Pächter — W. G. Becker; Die Dorfhandel, Das wütende Heer — Ruprecht; Die Dorfdeputirten — Tebber; Der Schauspieldirector (1786, 11. Febr., am 7. in Schönbrunn) — Mozart; Die glänzenden Jäger, Der Ring der Liebe — Umlauf; Der lächerliche Zweikampf (a. d. ital.) — Paisiello; Der Abendmahl — Guffner; Der Apostel und der Doctor (1786, 11. Julii), Betrug durch Abglaube, Die Liebe im Narrenhase — Dittersdorf; Robert und Hammen — Haufe; Im Trüben ist gut fischen (a. d. ital.) — Barti; Im Künftern ist nicht gut tappen — Schenf; Die Illumination — Fürstinger; Richard Löwenherz — Gretry.

1786.

1787.

1788.
23. Apr. La modista raggiratrice — Paisiello.
Le gelosie fortunate — Anfossi.
Gli amanti canuti — Anfossi.
Il fanatico burlato — Cimarosa.
Il talismano (Goldoni) — Salieri.
Il pazzo per forza — Weigl.

1789.
Il pastor fido (da Ponte) — Salieri.
L’ape musicale —?
I due supposti conti — Cimarosa.
Il falegname (mit vielen Verbesserungen) — Cimarosa.
I due Baroni — Cimarosa.
La cifra — Salieri.

1790.
Così fan tutte ossia: La scuola degli amanti, op. buffa (da Ponte) — Mozart.
Nina, ossia: La pazza per amore — Paisiello.
La pastorella nobile — Guglielmi.
La quacquero spiritosa — Guglielmi.
La caffettiera bizzarra — Weigl.
La Molinara — Paisiello.
Berichtigungen und Zusätze.

Band I (resp. I., erster Halbband):

Seite 3, Anm. 4, Zeile 2, lies: Picla.

33, Anm. 10, Zeile 10, lies: Sächer.

48, Zeile 12, lies: 1697.


86, Zeile 17, lies: 1767.

114, Zeile 23, lies: von Sachsen Hilseburghausen.

116, Zeile 19, lies: (1759, Nr. 23.)

136, Anm. 4: Seit 1881 in Besitz der „Wiener Versicherungsgeellschaft“.

144, Zeile 8, lies: machte ihn.

191, Anm. 19, Zeile 6, lies: (Graf Rubolph, geb. 1801, gest. 22. Sept. 1881.)

204, Anm. 5, Zeile 3, lies: 1783.

206, Zeile 28, lies: 1711.

208, Zeile 16, lies: In Ernennung eines männlichen Erben.

232, Zeile 17, lies: Kalocsa.

Zeile 28, lies: prangte.

244, Zeile 27, lies: Accurrite (bito S. 245, Anm. 38).

259, Zeile 31, lies: dreisichtig.

261, über Luigi Tomasi (i) [Vater] siehe Bd. II. S. 17.

Berichtigungen und Zufüge. 383

Seite 268 und 269, über die Familie Ehleser:


326, Anm. 91, Zeile 2, lies: C. Ph. Em. Bach.

328, Zeile 4, lies: mit einem Kunstgriffen.

342, Zeile 26, lies: bei das erwähnte Quartett.

346, Zeile 6, lies: originaux.

349, Zeile 18, lies: vor 1 Concert


359, Tempo zu Agnus Dei lies: Adagio.

361, Zeile 18, lies: Piano.


BAND II (resp. I., zweiter Halbband.

Seite 4, Anm. 2, Zeile 2 lies: die Abkürzung Band (Bd.) I.

67, Zeile 15—16, lies: (g. 1. 2. 3.)

87, nach Zeile 12 einzuspalten: 1 Sonate für Clavier mit Violinbegl. (g. 4.)

88, Zeile 29, lies: zum ewigen Bunde.

105, Zeile 17, lies: des Herzogs.


169, Zeile 7, lies: Symphonie.

187, Zeile 31, einzuspalten nach — I. Theil: (o. 1—12.)

189, Zeile 1, lies: Nr. 8. 9 10.

205, Zeile 25, lies: Lieder (o. 13—24.)

206, Zeile 33, einzuspalten nach — 2/4: (o. 25.)

210, Anm. 15. Nr. 1. 2. 3... . . . . . . resp. Nr. 13—16, 20—23.

210, Zeile 25: Es war das bekannte D-moll Concert Köchel 466, das Mozart in Gegenwart des Vaters spielte.

223, Zeile 9, zu freischen: (n. 5.)

234, Zeile 11, Zufall nach „Abschiedslied“: (o. 26.)

250, Zeile 6, Zufall nach — „Erwerb“: (o. 27.)

Chronologisch-Thematisches Verzeichniss
der in den Jahren 1766-1790 entstandenen
Tonwerke Joseph Haydn's
nach den folgenden Rubriken:

A. INSTRUMENTAL.

g. Claviersonaten mit Violine.  h. Clavier-Trios.
i. Clavierconcerte.  k. Kleinere Clavierstücke.

B. VOCAL.

l. Messen.  m. Kleinere Kirchenmusikstücke.
n. Einstimmige Cantaten, Arien.  o. Lieder und Gesänge.
A. INSTRUMENTAL.

a. Symphonien.


2. All' di molto.

3. Tempo giusto.

4. Presto.

5. All' molto.

6. All' molto.

7. All' assai.

8. Allegro.

9. Modo e maestoso.

10. All' con sp.

11. All' assai.

12. All' non troppo.

13. All' con brio.


15. All' assai con sp.

16. All' modò.

17. All' assai e con brio.

18. Allegro.

19. Adagio maestoso.

20. Adagio.


22. All' di molto.

23. All' molto.

24. All' vivace.
b. Ouvertüren.

1. All' con espr. 2 Ob., 2 H.

2. Presto. 2 Ob., 2 H.

3. Largo. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

4. Adagio maestoso. Presto. 2 Ob., 2 H.

5. Presto. 2 Ob., 2 H.

6. Presto. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

7. Allegro. 2 Ob., 2 H.

8. Largo. 2 Ob., 2 Fag., 2 H. All' molto.


10. Vivace assai. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

11. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
19. Presto.

30. Moderato.

20. Andante innoc.

31. Moderato.


32. Presto.

22. Moderato.

33. Allegro molto.

23. Allegro molto.

34. Moderato.


35. Allegro con spirito.

25. Poco Adagio.

36. Allegro molto.


37. Moderato.

27. Moderato.

38. Allegro.


39. Allegro molto.

29. Andante grazioso.

40. Cantabile Allegro molto.

*) Anm. Die ersten 18 Quartette siehe Bd. I. S. 334 f.
e. Concerte.


5. Allegro. 2 V., V., B., Viole conc.


10. Allegro mod. 2 V., V., B., Flöte conc.

11. Allegro mod. 2 V., V., B., Horn conc.

12. Allegro con sp. 2 V., 2 Violen, Flöte, 2 H., 2 Liren conc.


15. Allegro. dito, dito.


f. Claviersonaten.


3. Moderato. Breitkopf & Härtel Nr. 34.


*) Alle Seitenzahlen weisen auf jene im Haupttexte hin.


g: Claviersonaten mit Violine.


h. Clavier-Trio's.

1. Modo molto.

2. Allegro con brio.

3. Adagio non tanto.

4. Adagio.

5. Allegro.

6. Allegro.

7. Andante.

8. Allegro.


10. Allegro.

11. Allegro.


15. Allegro.


17. Allegro.


i. Clavierconerte.

1. Allegretto.

2. Allegro.

3. Vivace.

k. Kleinere Clavierstücke.


5. Presto. Fantasia.


B. VOCAL.

1. Messen.


5. All² mod⁰ Missa St. Nicolai. 2 V., V., B., 2 Ob., 2 H., Org.


Anm. *) N. 1. 2. 3 siehe Bd. I. 8. 359, 362.

m. Kleinere Kirchenmusikstücke.


2. All² con sp. 2 V., V., B., 2 Ob. Resonant tympanae.


Anm. *) N. 1-4 aus der 1st. Fesícantate (Applausus)
11

8. Moderato. 2V., Viola obl., B., 2Ob., 2H., Org. „Ein’ Magd, ein’ Dienerin“ (Sopran solo.)

9. Adagio. 2V., B., Org. „Mutter Gottes, mir erläube“ (Sop., Alt.)

10. Adagio. 2V., 2Fl., Org. Landa Sion salvatorem (Altsolo)

11. Adagio. 2V., B., Org. obl. (oder 2Ob., Fag.) Sopr., Alt, Ten., B.


14. All? modlo Offertorium. (Sturmchor.) Insanae et vanae curae (Des Staubes eitie Sorgen)

15. All? non troppo. Offertorium. (Chor.) (Hallelujah! seinem Namen sei Preis und Ehre.)


19. Allegro. 2V., 2 Tromp., Tymp., Org. Motetto de tempore. (Chor.) Salus et gloria et virtus


Anm. *) Nr. 13-15 aus dem Oratorium „Tobias“
n. Einstimmige Cantaten, Arien.

1. Adagio. Cantate. (Sopr.)

Rec.: Ah come il core mi palpita nel seno.

Adagio: Ombra dell idol mio

2. All? sp. Aria. (Sopr.)

Or vicina a te mio cuore

(Einlage in L'incontro impr.)

3. Andante. Aria. (Sopr.)

Dice benissimo, chi si marita

(Einlage in I figienia in Tauride von Traetta.)

4. Presto. Aria. (Tenor.)

Ah tu non senti amico

(Einlage in I figienia in Tauride von Traetta.)

5. Andantino. Aria. (Bass.)

Un cor si tenero

6. Adagio. Aria. (Sopr.)

Dice pure chi vuol dire

(Einlage in Una cosa rara von V. Martin.)

7. Andante. Aria. (Sopr.)

Signor voi sapete

(Einlage in Una cosa rara von V. Martin.)

8. Poco Adagio. Aria. (Sopr.)

Se tu mi sprezi, ingrata

9. Largo e sosto Aria. (Sopr.)

Rec.: Teco mio ben

Largo: Dove sei mio bel tesoro

10. Adagio. Aria. (Sopr.)

Infelice sventurata

11. Moderato. Aria. (Tenor.)

Da che penso a maritarmi

(Einlage zu L' anor artigiano von Fl. Gassmann.)
### 0. Lieder und Gesänge.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Number</th>
<th>Tempo</th>
<th>Title</th>
<th>Text</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1.</td>
<td>Adagio</td>
<td>Das strickende Mädchen</td>
<td>Und hörst du kleine Phillis nicht</td>
</tr>
<tr>
<td>2.</td>
<td>Allegretto</td>
<td>Cupido</td>
<td>Weisst du mein kleines Mädelein</td>
</tr>
<tr>
<td>3.</td>
<td>Andante</td>
<td>Der erste Russ.</td>
<td>Leiser nann ich deinen Namen</td>
</tr>
<tr>
<td>6.</td>
<td>Vivace</td>
<td>Der Gleichsinn.</td>
<td>Soll' ich voller Sorg und Pein</td>
</tr>
<tr>
<td>7.</td>
<td>Poco Adagio</td>
<td>An Iris.</td>
<td>Ein Liedchen vom Lieben verlangst du von mir</td>
</tr>
<tr>
<td>8.</td>
<td>Allegro</td>
<td>An Thrysis.</td>
<td>Eilt ihr Schäfer aus den Gründen</td>
</tr>
<tr>
<td>9.</td>
<td>Adagio</td>
<td>Trost unglücklicher Liebe.</td>
<td>Ihr missvergnügten Stunden</td>
</tr>
<tr>
<td>10.</td>
<td>Allegro molto</td>
<td>Die Landlust.</td>
<td>Entfernt von Gram und Sorgen</td>
</tr>
<tr>
<td>11.</td>
<td>Adagio</td>
<td>Liebeslied.</td>
<td>So lang, ach! schon so lang</td>
</tr>
<tr>
<td>13.</td>
<td>Andante</td>
<td>Warnung an Mädchen.</td>
<td>Jeder meint, das holde Kind</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Ernst u. Scherz.


An die Geliebte.

15. Moderato.

Lieb um Liebe.


Gebet zu Gott.

17. Adagio.

Frohsinn u. Liebe.

18. Un poco Andante.

Trauer gesang.

19. Adagio cantabile.

Zufriedenheit.

20. Allegretto.

Das Leben ist ein Traum.

21. Largo.

Lob der Faulheit.

22. Andante.

Minna.

23. Cantabile.

Am Grabe meines Vaters.

24. Largo.

Derschlaue Pudel.

25. Andante.

Abschiedslied für Frau v. Genzinger.

26.

27. Largo.

Abschiedslied für Frau v. Genzinger.

26.

27. Largo.