

Marc Vignal

Gedanken zum Dreieck Michael Haydn – Wolfgang Amadeus Mozart – Joseph Haydn

In: Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt. Hrsg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 8. Tutzing, Hans Schneider 2013, S. 117 – 127.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

This work may only be used for personal, non-commercial purposes. Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.

The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.

Marc Vignal

**Gedanken zum Dreieck Michael Haydn –
Wolfgang Amadeus Mozart – Joseph Haydn**

Bei der Konstellation Michael Haydn – Wolfgang Amadeus Mozart – Joseph Haydn handelt es sich um kein gleichseitiges, nicht einmal um ein gleichschenkeliges Dreieck, denn die Beziehungen zwischen diesen drei Komponisten sind sehr verschieden, hinsichtlich ihrer Intensität und ihrer Art. Ich werde mich auf ihre Kontaktpunkte beschränken, in musikalischer, nicht biographischer Hinsicht, und werde vermeiden, auf schon bekannte Beispiele zurückzukommen. Mozart steht gleichsam zwischen den beiden Brüdern, aber nicht als Vermittler. Michael Haydns Musik sieht oft derjenigen Mozarts ähnlich, selten der seines Bruders. Nur zwei Gattungen erlauben es, die beiden Brüder Haydn zu vergleichen: Symphonie und Kirchenmusik. Selbst dort sind ihre Beziehungen gering. Man kennt die Aussage E.T.A. Hoffmanns über Michael als Kirchenkomponist, „der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder reicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft“¹. Das ist eine interessante Aussage, die indes außerhalb des hier verhandelten Themas liegt.

In den 1750er Jahren soll Michaels Lebenslauf glänzender gewesen sein als derjenige Josephs². Die „Missa in honorem Beatissimae Trinitatis“ MH 1 von 1754 ist zwar breiter und glanzvoller als die zeitgenössische Produktion Josephs, aber schon damals waren die Instrumentalwerke des Letzteren einzigartig und zukunftsweisend. Ende 1762 hatte Michael 14 Messen aufzuweisen, Joseph nur eine, vielleicht zwei, vergleichsweise bescheidene Werke. Unter den Sätzen Michaels, die man mit Mozarts Kompositionen verwechseln kann, wurden einige schon vor seiner Ankunft in Salzburg komponiert, wie das Finale der D-Dur Symphonie MH 50 (1760–1762), das fast identisch ist mit dem deutschen Tanz Mozarts KV 605/1 (12. Februar 1791), und andere natürlich später, zum Beispiel das erste Menuett F-Dur des Schuldramas „Die Wahrheit der Natur“ MH 118 (1769). Dies ist nie der Fall bei Joseph. Mehr noch als in

¹ [Ernst Theodor Amadeus Hoffmann], Alte und neue Kirchenmusik, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 18 (1814), Sp. 577–584, 593–603, 611–619, hier Sp. 613.

² Vgl. Landon I, S. 78ff.

Johann Christian Bach begegnete Mozart in Michael Haydn, den er für eine längere Zeit und ganz aus der Nähe beobachten konnte, einem verwandten Schöpfer, von dem seit der zweiten Hälfte der 1760er Jahre gewisse Werke ihm als Modell, sogar als Ideal dienten. Der Einfluss Josephs auf den jungen Symphoniker Mozart wurde vielleicht überschätzt, der Einfluss Michaels wenn nicht unterschätzt, so doch nicht ausreichend untersucht. Künstlerische Begegnungen zwischen Michael und Mozart gibt es in beiden Richtungen, ohne dass man immer weiß, ob sie aus einem bewussten oder unbewussten Prozess resultierten oder bloß zufällig zustande kamen. Oft ist es mehr eine Frage der Stimmung und Atmosphäre als ein Zitat.

Notenbeispiel 1:

a)

Joseph Haydn, *Symphonie F-Dur Hob. I:58*, 3. Satz, Trio, T. 1–8.

b)

Michael Haydn, *Symphonie E-Dur MH 151*, 3. Satz, Trio, T. 1–8.

c)

Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphonie Es-Dur KV 132*, 3. Satz, Trio, T. 1–6.

Die D-Dur Symphonie MH 150 von Michael (frühestens Ende 1771) ist fast austauschbar mit den D-Dur Symphonien KV 45 und 48, die Mozart drei Jahre zuvor, also 1768, in Wien komponiert hatte. Das Divertimento G-Dur KV 63 (1769) erinnert stark an das Schuldrama „Die Hochzeit auf der Alm“ MH 107 (1768). Vier G-Dur Symphonien haben ein kanonisches Menuett: Hob. I:3 (ca. 1760) und 23 (1764) von Joseph, MH 108 von Michael (frühestens Ende 1768) und KV 110 von Mozart (Juli 1771). Drei andere verwenden im Trio Abwandlungen eines Themas, das an Balkanklänge oder eher an Kirchenmusik gemahnt (Notenbeispiel 1): Hob. I:58 in F-Dur von Joseph (1768), MH 151 in E-Dur von Michael (frühestens Ende 1771) und KV 132 in Es-Dur von Mozart (Juli 1772).

Eine weitere Abwandlung findet man im Trio des Streichquintetts C-Dur MH 187 von Michael (17. Februar 1773). Für das Finale seiner Symphonie in D-Dur KV 133 (Juli 1772) erinnerte sich Mozart wahrscheinlich an den letzten Satz der C-Dur-Symphonie Hob. I:41 von Joseph (1769). Man fragt sich, ob eine solche Beziehung existiert zwischen dem Menuett der B-Dur-Symphonie MH 82 von Michael (27. September 1766) und demjenigen der viel späteren Symphonie KV 319 von Mozart (9. Juli 1779) in derselben Tonart. Gibt es oder gibt es keine Anklänge an den Anfang und

Notenbeispiel 2:

a)

Allegro

Ob. I

Ob. II

Hr.

f

Wolfgang Amadeus Mozart, Symphonie G-Dur KV 110, 1. Satz, T. 1–5.

b)

V. I

V. II

Va.

Vc.

p

Michael Haydn, Symphonie D-Dur MH 198, 1. Satz, T. 40–44.

das Trio des Streichquintetts G-Dur MH 189 von Michael (1. Dezember 1773) in den ersten Takten des Streichquartetts KV 387 (1782) bzw. im Trio des Streichquintetts KV 516 (1787)? Sicher ist nicht nur zufällig im ersten Allegro der D-Dur-Symphonie MH 198 von Michael (17. April 1774) das Zitat der ersten Takte der Symphonie KV 110 von Mozart (Juli 1771) zu finden (Notenbeispiel 2).

Ebenso verhält es sich mit den punktierten Rhythmen in der genannten Symphonie Michaels und der drei Wochen später vollendeten (5. Mai 1774) und ebenfalls in D-Dur stehenden Symphonie KV 202:

Notenbeispiel 3:

a)

V. I
f p f p f

V. II
f p f p f

Michael Haydn, Symphonie D-Dur MH 198, 3. Satz, T. 1–5.

b)

Molto Allegro

V. I
f

V. II
f

Va.
f

Vc. e Bs.
f

Wolfgang Amadeus Mozart, Symphonie D-Dur KV 202, 1. Satz, T. 1–4.

c)

Presto

V. I
f

V. II
f

Va.
f

Vc.
f

Wolfgang Amadeus Mozart, Symphonie D-Dur KV 220, 4. Satz, T. 1–4.

In den 1780er Jahren wurden die Ähnlichkeiten zwischen Michael und Mozart äußerlich geringer, was einerseits auf die Entwicklung Mozarts zurückzuführen ist; andererseits wurde Michaels Musik schroffer und entzog sich zunehmend fremden Einflüssen. 1785 erschienen, vielleicht durch Vermittlung Mozarts, bei Artaria in Wien drei neue Symphonien Michaels, darunter diejenige in d-Moll MH 393 (30. Dezember 1784): ein gar nicht mozartisches Werk, das jedoch mit einem vorher ungehörten Motiv von sieben Noten endet:

Notenbeispiel 4:



Michael Haydn, Symphonie d-Moll MH 393, 3. Satz, die fünf letzten Takte.

Nun aber durchzieht dieses Motiv das Finale von Mozarts Symphonie Es-Dur KV 543 (1788), und darüber hinaus enden beide Werke auf eine sehr ähnliche Weise. Was hat das zu bedeuten? Seltsamerweise findet man dieses Motiv wieder, aber umgekehrt, im Finale der Symphonie Hob. I:99 von Joseph (1793), ebenfalls in Es-Dur. Ist das bedeutsam oder nicht? Das Finale der „Jupiter“-Symphonie (1788) erinnert konkret an den letzten Satz einer Symphonie Michaels, ebenfalls in C-Dur und ebenfalls Fuge und Sonatenform huldigend: nicht MH 478 (19. Februar 1788), wie oft nicht ganz zu Unrecht behauptet wird³, sondern MH 384 (28. September 1784). Im Poco adagio F-Dur dieser Symphonie hört man gewaltige, gar nicht mozartische harte Ausfälle mit Trompeten und Pauken, aber auch Episoden von „Cosi fan tutte“-Stimmung. Ich werde hier nicht die vielen C-Dur-Messen Michaels und Mozarts vergleichen, aber trotzdem daran erinnern, dass Michael in einem Brief vom Februar 1805 zwischen langen, mittleren und kurzen Messen klar unterschied, und werde auch nicht die folgenden beiden Tatsachen kommentieren: In der D-Dur-Serenade MH 407 vom 9. September 1785 findet man, wie oft bei Joseph aber nie bei Mozart, Doppelvariationen, im Trio der A-Dur-Symphonie MH 302 (19. Juli 1781) ein Posthorn-Solo, wie zwei Jahre zuvor in der Serenade KV 320.

³ Alfred Einstein, Mozart. His Character, His Work, London 1946, S. 127f.

Neben seinem Bruder war Michael einer der wenigen in den 1730er Jahren geborenen Komponisten, die noch in den 1780er Jahren, sogar in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, Meisterwerke schrieben. Die Instrumentalmusik gab Michael jedoch um 1789/90 auf, und er entwickelte sich nicht so spektakulär wie sein Bruder und Mozart. Mozarts Lebenslauf, im Gegensatz zu Josephs, ist klar zweiteilig, vor und ab 1779. Die größeren Werke gehören fast ausnahmslos zur zweiten Periode. Die Ursachen sind folgende: Mozart war ein Wunderkind, und sein Leben war kurz. Haydns „größere“ Werke sind vergleichsweise zahlreicher und verteilen sich gleichmäßiger auf die verschiedenen Abschnitte seines langen Lebens: einer Periode, die historisch, kulturell und musikalisch weniger homogen ist als das Vierteljahrhundert zwischen den ersten und den letzten Werken Mozarts. Mozart hatte sozusagen das Glück, nicht zu früh geboren und nicht zu spät gestorben zu sein. Er entwickelte sich ohne Bruch, wenn auch nicht innerhalb seiner selbst. Der Zuhörer findet sich anscheinend immer auf vertrautem Gebiet, was ihn dazu bringt, zwar nicht allem denselben Rang zuzuerkennen, doch Mozart als den größten Komponisten aller Zeiten zu betrachten. Haydn ist weniger eindeutig. Es ist schwer zu sehen, was die Cembalosonaten der 1750er Jahre, die reiche Ernte der Symphonien der 1760er Jahre und die Einleitung zur „Schöpfung“ gemeinsam haben. Nicht zu vergessen ist in dieser Hinsicht, dass kulturell und politisch die Unterschiede zwischen 1790 und 1800 größer waren als zwischen 1780 und 1790. Haydns langes Leben, in einer Folge glorreicher, durch einen außerordentlichen Drang zum Experimentieren gekennzeichneten Etappen, ist ein wichtiges Element seiner Größe. Dies scheint am Anfang des 21. Jahrhunderts akzeptiert, während noch vor kurzer Zeit gesagt werden konnte, Haydn sei erst mit der Londoner Zeit interessant geworden⁴.

Haydn und Mozart vermieden es sorgfältig, sich zu nahe zu kommen, so dass man sich manchmal fragt, vorausgesetzt, es gäbe eine Antwort, was sie geworden wären, hätte der andere nicht existiert: vielleicht fast genau das, was sie geworden sind, vielleicht nicht. Mehr als ein Modell waren sie für den anderen eine Herausforderung. In den achtziger Jahren entwickelten sie sich sozusagen parallel, mit Meisterwerken, die, obwohl sehr verschieden und nicht immer zur selben Gattung gehörend, im starken Sinne zeitgenössisch sind: 1786 zum Beispiel die Symphonien Hob. I:82 in C-Dur und Hob. I:86 in D-Dur einerseits, das Klavierkonzert KV 503 in

⁴ Mündliche Bemerkung des Musikkritikers Antoine Goléa gegenüber dem Verfasser, um 1970.

C-Dur und die „Prager“ Symphonie KV 504 in D-Dur andererseits. Mozart verstand, dass eine Assimilierung Haydns ihm erlauben würde, gleichsam weiter zu fliegen, doch unter der Bedingung, ihn nicht zu imitieren. Haydn zu zitieren war manchmal für ihn nachteilig. Das zeigen die Finali des B-Dur Streichquartetts KV 589 und des Es-Dur Streichquintetts KV 614, respektive von den Quartetten op. 33 Nr. 2 und op. 64 Nr. 6 kommend⁵. Einige besonders diskrete bzw. psychologisch interessante Huldigungen Mozarts haben wenig Aufmerksamkeit gefunden.

Das Andante cantabile des G-Dur-Streichquartetts KV 387 zitiert den Anfang von op. 33 Nr. 5⁶:

Notenbeispiel 5:

a)

Vivace assai

V. I. *pp* *poco f*

V. II. *pp* *poco f*

Va. *pp* *poco f*

Vc. *pp* *poco f*

Joseph Haydn, Streichquartett G-Dur op. 33 Nr. 5, 1. Satz, T. 1–6.

b)

V. I. *sf* *p*

V. II. *sf* *p*

Va. *sf* *p*

Vc. *sf* *p*

⁵ Vgl. Einstein, Mozart, S. 185 sowie Marc Vignal, Joseph Haydn, Paris 1988, S. 1190.

⁶ Vgl. ebenda, S. 1088.

Wolfgang Amadeus Mozart, Streichquartett G-Dur KV 387,
3. Satz, T. 98–101.

Das Andante von KV 575 in D-Dur zitiert das Adagio von op. 55
Nr. 1:

Notenbeispiel 6:

a)

Joseph Haydn, Streichquartett A-Dur op. 55 Nr. 1, 2. Satz, T. 1–4.

b)

Wolfgang Amadeus Mozart, Streichquartett D-Dur KV 575,
2. Satz, T. 61–64.

Das Menuett von KV 575 zitiert das Trio von op. 50 Nr. 6, mit ei-
ner Idee, die nochmals im Menuett von op. 64 Nr. 6 erscheinen
sollte⁷:

⁷ Vgl. ebenda, S. 1190.

Notenbeispiel 7:

a)

V. I.

V. II.

p *fz* *fz*

Joseph Haydn, Streichquartett D-Dur op. 50 Nr. 6, 3. Satz, Trio, T. 1–10.

b)

Allegretto.

V. I.

V. II.

p *fp* *fp*

Wolfgang Amadeus Mozart, Streichquartett D-Dur KV 575, 3. Satz, T. 1–4.

c)

Allegretto

V. I.

V. II.

fz

Joseph Haydn, Streichquartett Es-Dur op. 64 Nr. 6, 3. Satz, T. 1–6.

Der Anfang von KV 589 in B-Dur zitiert das Menuett von op. 50 Nr. 6⁸:

Notenbeispiel 8:

a)

Allegretto

V. I.

V. II.

Va.

Vc.

fz *fz* *fz* *fz*

Joseph Haydn, Streichquartett D-Dur op. 50 Nr. 6, 3. Satz, T. 1–5.

⁸ Vgl. ebenda, S. 1174.

b)



Wolfgang Amadeus Mozart, *Streichquartett B-Dur KV 589*,
1. Satz, T. 13–18.

und ein Motiv aus op. 55 Nr. 3.

Nicht zuletzt zitiert das Finale der „Linzer“ Symphonie KV 425 den letzten Satz des viel früheren und ebenfalls in C-Dur stehenden op. 9 Nr. 1⁹.

Andersgeartete Beispiele sind der walzerartige Anfang des ersten Allegros der Symphonie KV 543, undenkbar ohne die gleiche Stelle in Hob. I:85 „La Reine“, das erste Allegro vom F-Dur-Klavierkonzert KV 459, unvorstellbar ohne den Kopfsatz von Symphonie Hob. I:47, einer von den dreien, von denen Mozart sich das Thema notierte¹⁰, oder das Finale vom F-Dur-Streichquartett KV 590, wo ein Rondo „à la Haydn“ sofort problematisiert wird.

Das Problem Ludwig van Beethovens, wie Haydn fortzusetzen sei und wie man sich gleichzeitig von ihm befreien könne, brauchte Mozart sich niemals zu stellen. Haydn seinerseits gelang es, Mozart zu überleben, manchmal, indem er ihm – freiwillig oder nicht – den Rücken kehrte: in den Streichquartetten op. 50, der ersten Serie nach jenen, die Mozart ihm gewidmet hatte, oder in den Londoner Symphonien wie Hob. I:93: strenge, manchmal rohe Werke, in denen Haydn, mehr noch als sonst, nicht „Lieben Sie mich“ auszurufen scheint wie Mozart, sondern „Wer mich liebt, der folge mir“; die Musik proklamiert laut ihre Autonomie und befasst sich nur mit sich selbst. Ein Vergleich scheint hier angebracht zwischen mehreren Abschnitten von Mozarts c-Moll-Fantasie KV 475 und jener in C-Dur Hob. XVII:4 von Haydn, in der ihm das Kunststück gelingt, den Fantasie-Stil in den Rahmen eines ordentlichen Sonatenrondos ohne Tempoänderungen einzuschreiben: ein von blitzenden Erfindungsqualitäten gekennzeichnetes Stück, in dem ebenfalls

⁹ Vgl. ebenda, S. 953.

¹⁰ Um 1784 notierte sich Mozarts die Incipits von Haydns Symphonien Hob. I:75, 47 und 62 (KV 387d bzw. Anh. A 59, Nr. 1–3).

die Fähigkeit hervortritt, die Erwartungen der Zuhörer wahrzunehmen, um sie gleichzeitig zu enttäuschen. Hier hat man ein frappierendes Beispiel für einen von Ludwig Finscher in seinem Haydn-Buch aus dem Jahre 2000 hervorgehobenen typischen Unterschied zwischen Mozart, dem in Tönen dichtenden, und Haydn, dem in Tönen denkenden Komponisten¹¹.

Unter Mozarts Symphonien zeichnen sich die bemerkenswertesten, ungefähr 15 an der Zahl, leicht aus: es sind die letzten, und es ist nicht schwer, sich zurechtzufinden. Bei Haydn sind es ab der „jugendlichen“ Trilogie von 1761 weit über 60 – wie kann man sich hier zurechtfinden? Nun, sich zurechtzufinden ist obligatorisch, denn Haydn ist u.a. ein Musiker der Quantität, fast einzig in seiner Art: Bei ihm geht nämlich Quantität stets mit Qualität und Mannigfaltigkeit zusammen.

¹¹ Vgl. Ludwig Finscher, Joseph Haydn und seine Zeit, Laaber 2000, S. 491.

