

Hartmut Krones

„[...] dann ließ ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen“, „Schönheit“ versus (?) Grammatik und Rhetorik in Joseph Haydns „Jahreszeiten“

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. 129 – 163.

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.

Hartmut Krones

„[...] dann ließ ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen“ – „Schönheit“ versus (?) Grammatik und Rhetorik in Joseph Haydns „Jahreszeiten“

Gemäß einer guten alten Tradition darf ich mit einem Zitat beginnen, einem Zitat, das aus zwei einander im Original nicht direkt nachfolgenden Teilen besteht¹:

In ästhetisierenden Abstraktionen ausgedrückt, stehen sich im 18. Jahrhundert eine von rationaler Distanz getragene Affektdarstellung, die von einem universalen Repräsentationsstreben geleitet ist, und der subjektive Gefühlsausdruck gegenüber. Der Stilumbruch um 1750 erscheint sehr plausibel, wenn man die mit einer Mischung aus Gelehrsamkeit und handwerklicher Nüchternheit vorgehenden Systematiker der Figurenlehre mit den feurigen Aufforderungen der Prediger der Empfindsamkeit vergleicht.

Im zweiten Teil geht es um die sogenannten „musikalisch-rhetorischen Figuren“:

Ihrem rhetorischen Wesen nach neigen sie dazu, in spezieller Bedeutungsabsicht aus dem primärgrammatikalischen Ablauf hervorzutreten. Die Antwort auf die Frage nach dem Weiterleben der barocken Figuren hängt hauptsächlich davon ab, wie man die eben angeführte allgemeine Bestimmung auslegt und dann mit vorklassischen und klassischen Kompositionen in Verbindung bringt. Während Autoren wie Erich Schenk, Hans Heinrich Unger, Arnold Schmitz und zuletzt Warren Kirkendale keine prinzipiellen Bedenken finden, den barocken Figurenbegriff auch auf Phänomene in Werken Beethovens anzuwenden, spricht Rolf Damann von „namenlosen Figuren“, die als „empirisch bekannte Ausdrucksformen [...] aus der Phantasie des schöpferischen Musikers neu produziert werden“. [...] Erwähnenswert ist auch, daß die von Schmitz für Beethoven genannten Figuren (Climax, Anaphora, Hypotyposis, Pathopoiia: Passus und Saltus duriusculus sowie chromatischer Quartfall, Suspiratio u.a.) auch beim jungen Haydn häufiger als andere vor-

¹ Gernot Gruber, *Musikalische Rhetorik und barocke Bildlichkeit in Kompositionen des jungen Haydn*, in: *Der junge Haydn. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und Klassik*, hrsg. von Vera Schwarz, Graz 1972, S. 168–191, hier S. 168, 170f.

kommen. Allerdings ist damit noch nicht entschieden, wieweit der „redende“ Charakter der genannten Figuren erhalten blieb, oder ob sie ins unbelastete Materialreservoir der Primärgrammatik zurücksanken.

Damit habe ich weder Joseph Haydn noch Georg August Griesinger noch Albert Christoph Dies noch Giuseppe Carpani zitiert, sondern Gernot Gruber, der diese durchaus vorsichtigen, aber doch über viele (vor allem in der deutschen Musikwissenschaft) damals als gesichert geltenden Erkenntnisse hinausgehenden Sätze im Alter von 32 bzw. 33 Jahren niederschrieb. Gut 20 Jahre später war er schon mutiger, wenn er „Die Zeit der Wiener Klassiker“ umriss²:

Um sich dem historischen Horizont im Verständnis annähern zu können, ist in der aktuellen Interpretationspraxis ein Wiederaufgreifen jener musikalischen Rhetorik, die die zeitgenössische Theorie als Grundlage hatte, unverkennbar. Das rhetorische Formverständnis rechnete mit einem selbstverständlichen Zusammenhang von Disposition, Stil und Ausdruck. Die „Figuren“ und „Topoi“ als spezielle Ausdruckselemente, wie sie die barocke deutsche Musikpoetik kannte, wurden im späteren 18. Jh. immer weniger theoretisch berücksichtigt. Was nicht sagt, diese Mittel wären aus der Kompositionspraxis verschwunden. Auch kann man aus Textvertonungen durch statistische Häufung auf das Vorhandensein eines Vokabulars an musikalischen Ausdrucksgesten schließen. Das Vorhandensein solcher Elemente wird kaum zu leugnen sein; weniger klar ist, wie mit ihnen umgegangen wurde und was sie dann „aussagten“.

Dass mir diese grundsätzliche Bejahung des Vorhandenseins der Mittel aus dem Fundus der musikalischen Rhetorik sowie der Figurenlehre mehr als sympathisch ist, muss ich wohl kaum betonen. Gruber befindet sich da inzwischen bekanntlich in einer weitaus größeren Gesellschaft, wobei ich hier nur auf James Websters schönen Satz verweise, „Haydn's extramusical associations are linked to musical rhetoric generally.“³ Und wenn ich auf den nächsten Seiten versuchen werde, zu diesem Thema im Hinblick auf Joseph Haydn noch einmal etwas beizutragen, so möge dies nicht als Kritik an der aus den vorgetragenen Zitaten schimmernden Unsicherheit verstanden werden, sondern als Kritik an ganz anderen Äußerungen: Etwa an der unsäglich einseitigen Festlegung der

² Ders., Die Zeit der Wiener Klassiker, in: Vom Barock zum Vormärz, hrsg. von Dems. (Musikgeschichte Österreichs 2), Wien u.a. 1995, S. 133–277, hier S. 174.

³ James Webster, Haydn's Aesthetics, in: The Cambridge Companion to Haydn, hrsg. von Caryl Clark, Cambridge 2005, S. 30–44, hier S. 33.

Sonatenhauptsatzform durch Adolf Bernhard Marx oder an Charles Rosens Ahnungslosigkeit dokumentierendes Verdikt, Außermusikalisches spiele „keine bestimmende“ Rolle im klassischen Stil⁴, oder auch an gleichsam in seinem Kielwasser (hier könnte auch Kiel-Wasser stehen) schwimmenden Äußerungen, im späteren 18. Jahrhundert könne von musikalischer Rhetorik schlechterdings wohl keine Rede mehr sein. – Zunächst einige Worte zum sogenannten „Stilumbruch“ bzw. „Paradigmenwechsel“ um 1750:

Es scheint weitgehend *opinio communis* zu sein, dass die Musik des Barockzeitalters primär der Nachahmungsästhetik huldigte, während Klassik und Frühromantik sich der Gefühlsästhetik zugewendet hätten. Ich möchte dieses Verdikt mit zwei Zitaten hinterfragen.

Das erste stammt aus Carl Czernys großer Klavierschule von 1839 und beschreibt Ludwig van Beethovens Klaviersonate C-Dur, op. 2 Nr. 3⁵:

In diesem *Adagio* entwickelt sich bereits die romantische Richtung, durch die Beethoven später eine Compositions-gattung erschuf, in der die Instrumentalmusik sich bis zur *Malerei* und *Poesie* steigerte. Es ist nicht mehr bloss der Ausdruck von Gefühlen, was man hört, man *sieht* Gemälde, man *hört* die Erzählung von Begebenheiten.

Czerny vertrat also die Überzeugung, Beethoven sei nicht nur an der Schwelle der musikalischen Romantik, sondern auch an der Schwelle der bildlichen Nachahmung gestanden. Das heißt aber nichts anderes, als dass Czerny der Meinung war, die Nachahmungsästhetik sei (zumindest bei und durch Beethoven) der Gefühlsästhetik gefolgt (und nicht umgekehrt). Und Czerny weiß sich hier offensichtlich eines Sinnes mit dem Objekt seines Lobes, also mit Ludwig van Beethoven, der 24 Jahre früher, am 8. April 1815, den Prager Advokaten, Musikfreund und Pianisten Dr. Johann Kanka⁶ – der ihm wohl einen Kompositionsauftrag gegeben hatte – folgendermaßen um eine Spezifizierung dieses Auftrages bat⁷:

⁴ Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, München u.a. 1983, S. 103.

⁵ Carl Czerny, *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4^{ter} Theil) zur grossen Pianoforte-Schule*, op. 500, nebst einem Verzeichnis der besten Clavierwerke seit Mozart, Wien [1839], S. 38.

⁶ Zu Kanka siehe Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, [Wien und Prag] 1796, S. 120: „Kanka, v., [...] behandelt das Forte-

[...] womit soll ich ihnen in meiner Kunst dienen, sprechen sie wollen sie das selbstgespräch eines geflüchteten Königs oder den Meyneid eines U s u r p a t o r s besungen haben – oder das Nebeneinanderwohnen zweier Freunde, welche sich nie sehen[?]

Dass Beethoven hier in Bezug auf ein Klavierwerk von „besingen“ spricht und vor allem sprachliche Äußerungen in Musik setzen will, sei vehement unterstrichen und keineswegs nur am Rande bemerkt.

Das zweite Zitat stammt aus Friedrich August Kannes Essay „Über die musikalische Mahlerey“, der 1818 niedergeschrieben wurde⁸:

Er [der Künstler] muss also alle technische Fertigkeit besitzen, um mit seinem Gegenstande zu schalten und zu walten, [...] wie er ahnet, dass die ganze Kunstwelt wollen würde.

Hierin liegt der Unterscheidungspunct eines Naturalisten und eines Meisters. Jenen leitet Willkühr und Laune in Ermangelung des Wissens, dieser leitet d u r c h s e i n W i s s e n sein Genie. [...] hat also der Musiker die Gesetze der Melodie, und die ganz verschiedenen der Harmonie, der Metrik, überhaupt alles Technische sich ganz zu eigen gemacht, – weil wissenschaftliche anderweitige Bildung und Geschichtskennntniss vorausgesetzt werden – so hat er das N o t h w e n d i g e , aus dem er dann den gesetzgebenden Canon für seine Kunstproducte leicht ableiten kann.

[...] Dann kann er ohne Gefahr aus sich heraustreten (die ob- und subjective Vermischung) und sich mit dem darzustellenden Gegenstande vermählen, und sich darstellen, vor Furcht bebend, wie er den Wasserfall rauschen hört, und schnell die Maske vertauschen, und den Wasserfall selbst mahlen in seinem Stürzen, Rauschen und Donnern; denn derselbe ist freylich zu sehen durch das Auge, aber auch zu hören durch das Ohr. Eben so mahlt er das Entsetzen eines Wanderers im Meeressturm, und seine Angst, und lässt plötzlich mit Freyheit all die grässlichen Geisterstimmen des Orkans, und den Donner hören, der ihn eben zu fürchten macht, und mischt die ahnungsvollen Momente der Ruhe hinein, und beginnt wieder zu rasen (nämlich in seiner Instrumentenwelt) und lässt seinen Sänger aussprechen dazu die Töne seines schauervollen Entsetzens und seiner Menschenfurcht [...].

piano mit vorzüglicher Fertigkeit, Pünktlichkeit und meisterhaften Geschmack, und schrieb verschiedene geschmackvolle Sachen“.

⁷ Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe, Bd. 3: 1814–1816, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 134.

⁸ Friedrich August Kanne, Über die musikalische Mahlerey, in: Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat 2 (1818), Sp. 373–380, 385–391, 393ff., 401–405, hier Sp. 379, 385f.

Wer hätte dem Haydn die Worte verziehen, „er wolle eine Schöpfung schreiben,“ wenn er es nicht gethan hätte, nur leider fast mit eben so viel Kleinlichkeit als grossartiger Gesinnung?

Das friedvolle Nebeneinander von Nachahmungs- und Ausdrucksästhetik finden wir knapp 20 Jahre früher genauso wie auch noch knapp 20 Jahre später. Franz Horn meinte 1802 sowohl, dass die Musik Empfindungen „rein und bestimmt“ darstellen solle, als auch, dass „vor unsern Augen Sylphen, Salamander und Ondinen“⁹ entstünden, wenn die Musik es wolle. Und in Georg Wilhelm Friedrich Hegels erstmals 1835 erschienenen Vorlesungen über die Ästhetik (die allerdings bereits 1818 gehalten worden waren) können wir neben aller Verherrlichung des „rein musikalischen Bereichs der Töne“ auch folgende Sätze lesen¹⁰:

Hier [in der Sphäre der Empfindung] breitet sie [die Musik] sich dann zum Ausdruck aller *b e s o n d e r e n* Empfindungen aus, und alle Nuancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit, des Scherzes, der Laune, des Jauchzens und Jubelns der Seele, ebenso die Gradationen der Angst, Bekümmernis, Traurigkeit, Klage, des Kammers, des Schmerzes, der Sehnsucht usf. und endlich der Ehrfurcht, Anbetung, Liebe usf. werden zu der eigentümlichen Sphäre des musikalischen Ausdrucks.

Und kurz vorher hieß es, die Notwendigkeit der im nächsten Kapitel genau betrachteten „künstlerischen Behandlung“ des musikalischen Ausdrucks der Empfindung thematisierend¹¹:

Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischen Beseelung müsse empfunden werden.

Wenn der Musik nämlich „der geistige Inhalt und Ausdruck“ als „die eine Hauptseite aller Kunst“ abgehe, bleibe sie „leer, bedeutungslos“, und sei „noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen“¹².

⁹ Franz Horn, *Musikalische Fragmente*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1801/02), Sp. 401–408, 417–426, 433–437, 449–457, 785–791, 801–811, 817–831, 841–848, hier Sp. 417, 828.

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Bd. 2, Berlin und Weimar 1965, S. 272.

¹¹ Ebenda, S. 271f.

¹² Ebenda, S. 271.

Es geht also selbst bei Hegel vornehmlich um „Inhalt“ und keineswegs primär um eine „absolute“ oder „reine“ Musik. Und um diese Inhalte in Musik zu fassen, benötigte man laut übereinstimmender Aussage aller unserer Gewährsmänner die jeweils adäquaten musiksprachlichen Mittel, wie dies auch Joseph Haydn bewusst war. Dass Haydn tatsächlich eine solche Gesamtheit der musiksprachlichen Mittel im Sinne hatte, ist uns durch Albert Christoph Dies verbürgt: Haydns „Hauptzweck“ sei es gewesen,

das Herz auf mancherley Weise zu rühren; und endlich, wenn die Rührung längst vorbey ist, und der Verstand, selbst nach Jahrhunderten, das Kunstwerk kritisch zergliedern wollte, demselben reichen Stoff zur Befriedigung zu überliefern.¹³

Äußerungen von Haydn selbst bestätigen hier zudem, dass er über die mannigfaltigen traditionellen Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik von frühester Jugend an bestens Bescheid wusste. Dafür spricht schon seine Gleichsetzung von Kompositionslehre und Grammatik¹⁴:

Wenn ich etwas für schön hielt, so, daß das Gehör und das Herz nach meiner Meynung zufrieden seyn konnten, und ich eine solche Schönheit der trockenen Schulfüchsererey hätte aufopfern müssen, dann ließ ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen.

Haydns Wissen um das Prinzip der bedeutungstragenden musikalisch-rhetorischen Figuren entnehmen wir einer anderen Äußerung:

Ein paar Mahl nahm ich mir die Freyheit, zwar nicht das Ohr, aber doch die gewöhnlichen Regeln der Lehrbücher zu beleidigen, und unterschrieb die Stellen mit den Worten: con licenza.¹⁵

Und wahrscheinlich hat nicht nur Dies, sondern auch Haydn selbst dabei an die Parallelität zur sprachlichen Rhetorik gedacht, wie der folgende Kommentar vermuten lässt:

Haydn schien an Horazens Dichtkunst gedacht zu haben: Fingere – – – non exaudita – – / Continget, dabiturque licentia sumpta pudenter.¹⁶

¹³ Dies, S. 84.

¹⁴ Zit. ebenda.

¹⁵ Zit. ebenda, S. 59.

¹⁶ Ebenda, S. 60. Zitat: Horaz, De arte poetica, Vers 50f.

Ursächlich mit der rhetorischen Ausrichtung der Musik im Zusammenhang steht auch die Sicht der Sonatenhauptsatzform einschließlich der Frage nach einer „Inhaltlichkeit“ von Sonate und Symphonie. Bekanntlich wurde gerade der Sonatenhauptsatz, unter anderem von Johann Nicolaus Forkel¹⁷, Francesco Galeazzi¹⁸, Heinrich Christoph Koch¹⁹ und Anton Reicha, unter dem Aspekt von Rhetorik und Poetik gesehen: als am Aufbau einer Rede oder eines Dramas orientiertes *z w e i t e i l l i g e s* Musikstück, das laut Reicha aus der „Exposition der Vorgeschichte“ sowie aus der „Schürzung des Knotens“ (bzw. der „Intrige“) samt dessen „Auflösung“ bestand und dementsprechend Affekt- oder gar Handlungsfolgen wiedergab²⁰. In diesem Sinne sowie unter Einbeziehung der Mozart'schen semantischen Hinweise (durch die zahlreich

¹⁷ Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788, S. 50f.

¹⁸ Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-practici di musica*, Bd. 2, Rom 1796, S. 253ff. Hierzu siehe Siegfried Schmalzriedt, *Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethovenschen Sonatensätzen*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42 (1985), S. 37–66.

¹⁹ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 2. Theil, Leipzig 1787, S. 347f.; 3. Theil, Leipzig 1793, S. 57ff. Hierzu siehe u.a. Fred Ritzel, *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* (Neue musikgeschichtliche Forschungen 1), 2. Auflage, Wiesbaden 1969, insbesondere S. 233, 253ff.; Carl Dahlhaus, *Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978), S. 155–177, insbesondere S. 159f.; Hartmut Krones, *Beobachtungen zur Sonatenhauptsatzform im Streichquartettsschaffen einiger Zeitgenossen Joseph Haydns*, in: *HST VII/3–4* (1998), S. 328–343, *passim*, sowie den Beitrag von Reinhard Strohm im vorliegenden Band.

²⁰ Anton Reicha, *Traité de haute composition musicale*, Bd. 2, Paris [1826], S. 296: „La première partie sert à l'exposition des idées inventées. La seconde partie se subdivise en deux SECTIONS dont la première sert au développem[en]t des idées, et la seconde à leur transposition.“ Ebenda, S. 298: „La première partie de cette coupe est l'exposition du morceau; La première section [de la deuxième partie] en est l'intrigue, ou le nœud; La seconde section en est le dénouement.“ Der „*Traité*“ (2 Bde., Paris 1824 und 1826) wurde von Carl Czerny als Band III und IV der (ausgewählten) Schriften Reichas 1832 in Wien zweisprachig (französisch / deutsch) herausgegeben: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition oder: ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesamte Instrumentierung, den höheren Tonsatz im doppelten Contrapunkt, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz im Kirchenstyl von A. Reicha, Lehrer der Composition an der königl. franz. Schule der Musik und Declamation, aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny*, Wien [1832], Erster Band, enthaltend den 1^{ten} 2^{ten} u. 3^{ten} Theil oder die Abhandlung von der praktischen Harmonie, Zweiter Band enthaltend den 4^{ten} Theil oder die Abhandlung von der Melodie.

verwendeten musikalisch-rhetorischen Figuren) analysierte bekanntlich Friedrich August Kanne 1821 sämtliche Mozart'sche Klaviersonaten²¹, welche Sichtweise von der Musikwissenschaft lange Zeit nahezu völlig missachtet und erst in jüngster Zeit breiter zur Kenntnis genommen wurde²².

Entsprechend dieser „inhaltlichen“ Ausrichtung besaß so manche (wenn nicht fast jede) „klassische“ Sonatenhauptsatzform auch nur ein (einziges) „Thema“ (gleichsam einen Grundgedanken mit einem nicht zuletzt „inhaltlich“ bestimmten Charakter), aus dem nun laut übereinstimmender Aussage der genannten (und anderer) Autoren wie bei einem Disput alle weiteren Elemente hervorgingen: Fortführungen, Dialoge, Reaktionen, Nebensätze, Argumente, Verneinungen, Bekräftigungen usw. Einerseits zeigt die Vielgestaltigkeit immer neuer Varianten des Grundeinfalls bzw. unterschiedlicher „Antworten“ auf dieses „Thema“, in welch hohem Maße etwa Joseph Haydn (wie auch Wolfgang Amadeus Mozart) diesen rhetorischen Prinzipien verbunden war, andererseits zeigt das Fehlen eines „zweiten Themas“, dass die genannten Autoren im Recht sind und nicht Adolf Bernhard Marx und ... und ... (ich könnte jetzt nahezu alle Verfasser von sogenannten „Formenlehren“ aufzählen).

Und unter diesen Aspekten frage ich mich, warum so viele Haydn-Forscher so gerne durch Griesinger oder Dies wiedergegebene Haydn'sche Äußerungen zur Untermauerung ihrer diversen Thesen heranziehen, bei der Nennung des Namens Giuseppe Carpani aber zusammenzucken. Die Antwort kann nur sein: „Weil nicht sein kann, was nicht sein darf.“ Hat Carpani doch berichtet, dass

²¹ Friedrich August Kanne, Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke mit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben, in: Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat 5 (1821), passim. Hiezu siehe Hartmut Krones, Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips, in: Musiktheorie 3 (1988), S. 117–140, hier S. 129. Allgemein zu Kannes Musikästhetik vgl. Ders., „denn jedes gute Tonstück ist ein Gedicht“. „Rhetorische Musikanalyse“ von Johann Mattheson bis Friedrich August Kanne, in: Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993, hrsg. von Gernot Gruber (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 5), Laaber 1996, S. 45–61.

²² Siehe etwa die Arbeiten in: Haydn and the Performance of Rhetoric, hrsg. von Tom Beghin und Sander M. Goldberg, Chicago und London 2007. Die hier versammelten Artikel vernachlässigen allerdings die semantische, durch die musikalisch-rhetorischen Figuren eingebrachte Seite der musikalischen Rhetorik völlig. Das-selbe gilt leider für den Rhetorik-Artikel von Elaine R. Sisman in: HLex, S. 634–639.

Haydn einigen Werken „eine Art Roman oder Programm“ („una specie di romanzo, ossia programma“) unterlegte und die Ausarbeitung der Gedanken und Schattierungen („le idee, i colori musicali“) auf dieses bezog²³. „Damit entzündete und leitete er gleichzeitig seine Phantasie auf ein gegebenes Ziel“ („Con ciò egli riscaldava insieme e dirigeva ad un dato scopo la sua immaginazione“). Dieses Ziel, das Programm, „verbarg er [zwar] wie ein Geheimnis“ („e lo nascondeva come un segreto“), hie und da hätte er jedoch den Schleier ein wenig gelüftet. – Wo ist hier ein nennenswerter Unterschied zu Reichas Sicht des Sonatenhauptsatzes als Summe von „Exposition der Vorgeschichte“, „Schürzung des Knotens“ (bzw. der „Intrige“) sowie von dessen „Auflösung“?

Reicha sagte im Prinzip genau dasselbe wie Carpani; da er dieses aber erst 1826 tat, bezog und bezieht man es meist nur auf seine Schüler Hector Berlioz und Franz Liszt. Die beiden haben das natürlich bestens verstanden und programmatische Werke sonder Zahl geschrieben. Doch der 1770 in Prag geborene Reicha war nicht nur ab 1789 (wie Ludwig van Beethoven) Student der Bonner Universität sowie (ebenfalls wie dieser) ab 1790 Mitglied der Bonner Kapelle des Kurfürsten Maximilian, sondern lebte von 1802 bis 1808 in Wien, nahm hier bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger sowie Antonio Salieri Kompositionsunterricht, pflegte mit Haydn einen regen Umgang und widmete ihm seine 1804 in Wien (und zwar sowohl mit französischem²⁴ als auch mit deutschem²⁵ Titelblatt) gedruckten „Trente six Fugues pour le Piano-Forté composées d'après un nouveau système“²⁶ par

²³ Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Mailand 1812, S. 69. Übersetzungen nach Arnold Schering, *Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1939, S. 9–27, hier S. 10f. Johanna Fürstauers Übersetzung des „romanzo“ mit „Rahmen“ kommt der Sachlage wohl kaum nahe. Giuseppe Carpani, *Haydn. Sein Leben. Aus dem Italienischen und mit einem Vorwort von Johanna Fürstauer*, St. Pölten und Salzburg 2009, S. 85.

²⁴ Verlagsangabe: „Au Magasin de l'Imprimerie chymique“ (= Chemische Druckerei, damals Alois Senefelder). Angezeigt wurde die französische Ausgabe in der „Wiener Zeitung“ vom 29. September 1804.

²⁵ Das deutsche Titelblatt (Wien, bei Tobias Haslinger, Nr. 49) lautet „30 Fugen für das Piano=Forté. Verfaßt nach einem neuen System von Anton Reicha“, obwohl auch hier – bei gleichen Druckplatten – sämtliche 36 Nummern versammelt sind.

²⁶ Das „neue System“ besteht laut Reichas Vorwort aus folgenden Elementen: a) Je eine Fuge (Nr. 20, 24 und 28) steht in den zusammengesetzten Taktarten 5/8-Takt, 7/4-Takt (4+3) sowie 8/8-Takt (6 [3+3]+2), wobei sich der Komponist auf deren Vorkommen in der Folklore sowohl europäischer als auch asiatischer Länder be ruft. Weiters stehen eine Fuge (Nr. 10) im 12/4-Takt (4x3) sowie eine (Nr. 30) in

Antoine Reicha avec sonnet à Joseph Haydn²⁷, die im Zuge ihrer Verarbeitungen bisweilen zwei oder drei linear geführte Stimmen gegen eine freie Begleitung stellen. Hat er dieses „sprechende“, dialogisierende System von Haydn übernommen, der ebenfalls immer wieder nicht streng durchgeführte Fugen schrieb?

Besonders auffällig ist aber auch, dass Reichas (sowohl einthematische als auch zweithematische) Fugen, die zum Teil Themen anderer Komponisten verwenden und darauf sogar im Titel hinweisen („No. 3. Thème de J. Haydn [aus dem 1. Satz des Streichquartetts f-Moll, Hob. III:35]“, „No. 5. Thème de J. S. Bach“, „No. 7. Thème de W. A. Mozart“, „No. 9. Thème de Dominico [sic] Scarlatti“, das Thema der No. 14 „est de Girolamo Frescobaldi“, beim Thema der No. 15 steht „il est de G. Fr. Haendel“), extrem chromatisch angelegt sind²⁸ und manchmal von vornherein, sehr oft (auch zusätzlich) in ihrem späteren Verlauf Melodie-Linien entstehen lassen, die de facto einen (bisweilen durch Zwischentöne kurz unterbrochenen) „Passus duriusculus“ darstellen. Das den Fugen (französisch sowie in deutscher Übersetzung) vorangestellte „sonnet à Joseph Haydn“ jedenfalls beteuert, dass Reicha, der schon als Kind „aux bords de la Moldau“ „jeglichem Bach lauschte“, von einem „Aar [...] zum Donaustrom“ weggerafft und dann „auf den blühenden Bord des stilleren Rheines“ niedergelassen worden sei, dort von Haydns „Schöpfung“ („Chöre der Engel“, „Hymnen am Schöpfungstag“) „durchs Chaos“ ein „Werd’!“ vernommen habe. Und es schließt:

einem Alla-Breve-Takt, dessen Halbe Noten (oft aber nur die jeweils 3. und 4. Note) immer wieder triolisch unterteilt sind. b) In der Fuge Nr. 13 verwendet Reicha auf der 2., 3., 4., 5. und 6. Stufe der Dur-Tonleiter (ohne weitere Vorzeichen) „relative Tonleitern“, die dann Dur- oder Moll-Charakter aufweisen, den alten Modi (Kirchentonarten) ähnlich sind und einige leittonlose Kadenzen hervorrufen. Zudem bildet er auch auf diesen Stufen der herkömmlichen („primitiven“) Dur-Tonleiter leittonlose Kadenzen. Insgesamt ergibt sich hier daher laut Reicha ein „gänzlich neuer und sentimentaler Charakter“. c) Durch dieses „quasi-modale“ System angeregt, sind auch in einigen Fugen die Themenbeantwortungen nicht auf 4., 5. oder 1. (=8.) Stufe postiert, sondern auf anderen (auch chromatischen) Stufen, wodurch weitere „Verstöße“ gegen die Lehrmeinung bzw. gegen die Lehrpläne vorprogrammiert waren.

²⁷ Die Sammlung entstand 1799–1802 in Paris sowie 1802–1804 in Wien. Vgl. Ludwig Finscher, Anton Reicha, in: MGG, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 13, 2005, Sp. 1454–1464 und 1466–1470, hier Sp. 1462.

²⁸ Vgl. ebenda, Sp. 1466. Zu Reichas engem Verhältnis zu Joseph Haydn siehe u.a. Clemens Harasim, Reicha, Anton, in: HLex, S. 611f.

Deine Zaub'rungen, H a y d n ! waren's. Dein Werd' scholl
 Hier dem reineren Ohr deines Geweihten!
 Im harmonischen Allklang
 Ward ich. Sieh! des Erschaff'nen Dank
 Bringen, Schöpfer! dir hier diese gestammelte
 Töne, die mich gelehrt deine Begeisterung.
 Nimm holdlächelnd die Weihung,
 Abendsonne! des Abendmonds!

Unabhängig von den satztechnisch-kompositorischen Parallelen zwischen Reicha's Fugen und Haydns Werken ist die Übereinstimmung der Reicha'schen „inhaltlichen“ Aussagen mit denen von Carpani verblüffend. Horst Walter hingegen, der immer wieder Dies und Griesinger als Zeugen bemüht, spricht (ähnlich wie andere Forscher) im Falle Carpanis nur von „ungesicherten Behauptungen“ und polemisiert (u.a.) gegen (in alphabetischer Reihenfolge) Sonja Gerlach, Frank E. Kirby, Hartmut Krones, Elaine Sisman und James Webster²⁹. Wieso sind Dies und Griesinger gesicherter? Und: Dass etliche Werke Haydns auf „romanzetti“ oder anderen Inhalten beruhen, ist uns bekanntlich auch durch Griesinger und Dies verbürgt, worauf schon Arnold Schering³⁰ anhand etlicher Beispiele hingewiesen hat, was aber auch der Autor für inhaltliche „Entschlüsselungen“ (bzw. Entschlüsselungsversuche) etwa des zweiten Satzes der (von Haydn selbst so überschriebenen) Symphonie „Le midi“³¹ (Hob. I:7) als „Unterredung zwischen Gott und einem leichtsinnigen Sünder“³² (andere Forscher glauben andere Sätze als

²⁹ Horst Walter, Über Haydns „charakteristische“ Sinfonien, in: Das symphonische Werk Joseph Haydns. Referate des internationalen musikwissenschaftlichen Symposions Eisenstadt, 13.–15. September 1995, hrsg. von Gerhard J. Winkler (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 103), Eisenstadt 2000, S. 65–78, hier S. 75, Anm. 61, sowie passim. Vgl. hingegen Helmut C. Jacobs, Carpani, Giuseppe, in: HLex, S. 142: „In der Tat ist Carpanis Biographie weitaus exakter und authentischer, als es noch in der Haydn-Forschung des 20. Jahrhunderts den Anschein hatte, zumal sie auch auf den Mitteilungen einiger der Schüler Haydns [auch Anton Reicha?; Anm. des Verfassers] sowie von Personen aus seinem privaten Umkreis basiert.“

³⁰ Schering, Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien, passim.

³¹ Zur Authentizität (bzw. Nicht-Authentizität) der Symphonie-Beinamen siehe zusammenfassend Horst Walter, Beinamen, in: HLex, S. 101ff.

³² Dies, S. 129. Siehe auch Griesinger, S. 117: „In einer seiner ältesten“ Symphonien ist gemäß Haydn „die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör giebt.“ Da beide Autoren von „leichtsinnig“ bzw. „Leichtsinn“ sprechen und diese Worte als Zitat Haydns ausweisen, ist durchaus die Urheberschaft Haydns anzunehmen. Die Vermutung, dass der zweite Satz von „Le midi“

diese „Unterredung“ dingfest machen zu können³³) sowie des zweiten Satzes der Symphonie „La chasse“ (Hob. I:73) als „Vertonung“ des Inhaltes der vier Strophen des Haydn'schen Liedes „Gegenliebe“ (Hob. XXVIa:16)³⁴ genützt hat.

Kommen wir zu unserem eigentlichen Hauptthema, das wir ja schon kurz berührt haben. Haydn besaß eine umfangreiche literarische Bibliothek, darunter (die) Werke von Gottfried August Bürger, Matthias Claudius, Christian Fürchtegott Gellert, Carlo Goldoni, Friedrich Hagedorn, Martial, Pietro Metastasio, Ovid, Karl Wilhelm Ramler, William Shakespeare, Torquato Tasso, Johann Heinrich Voß oder Christoph Martin Wieland, aber auch zahlreiche ästhetische Schriften dieser und anderer Autoren sowie Nachschlagewerke. Für seine Beschlagenheit auf den Gebieten der musikalischen Rhetorik spricht hingegen seine musiktheoretische Bibliothek, die Werke wie Johann Andreas Herbsts „Musica Poetica“, Johann Matthesons „Der Vollkommene Capellmeister“, Lorenz Christoph Mizlers „Musikalische Bibliothek“ (Bd. 2, 1740) oder Forkels „Musikalisch-kritische Bibliothek“ (Bd. 2) umfasst, Werke, die musikästhetische Fragen behandeln und im speziellen auch die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik hervorheben³⁵. Sowohl

die von Haydn erwähnte „Unterredung“ darstellt, hat schon Hermann Kretzschmar geäußert (Die Jugendsinfonien Joseph Haydns, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1908, S. 69–90, hier S. 85f.); sie wurde dann von Arnold Schering (Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien, S. 11) verworfen. Eine von mir erstmals – unter Berufung auf Kretzschmar – auf dem Wiener Wort-Ton-Kongress 1982 vorgelegte semantische Analyse des zweiten Satzes (eines „Recitativo“) von „Le midi“ gibt Kretzschmars Vermutung recht: Hartmut Krones, „Meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt“. Das „redende Prinzip“ in Joseph Haydns Instrumentalmusik, in: Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum. Dokumentation der 2. Arbeitstagung zur Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses im Europäischen Raum, 11. bis 13. November 1982, hrsg. von Dems., Wien und Köln 1989, S. 79–108, hier S. 90–95 bzw. S. 107, Anm. 59.

³³ Verwiesen sei hier nur auf folgende Publikationen: James Webster, Haydn's Farewell Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 1), Cambridge 1991, S. 235 (vgl. auch Websters Beitrag im vorliegenden Band); Landon I, S. 566; Sonja Gerlach, Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie, in: HST VII/1–2 (1996), S. 1–287, hier S. 142, Anm. 515; Elaine R. Sisman, Haydn's Theater Symphonies, in: Journal of the American Musicological Society 43 (1990), S. 292–352, hier S. 337f.

³⁴ Krones, „Meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt“, S. 98–101.

³⁵ Siehe Maria Hörwarthner, Joseph Haydns Bibliothek. Versuch einer literarhistorischen Rekonstruktion, in: Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit, hrsg. von Herbert Zeman (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 6), Eisenstadt 1976, S. 157–207, sowie Otto Erich Deutsch, Haydns Musikbücherei, in: Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968, hrsg. von Richard Baum und

Matthesons Schrift als auch insbesondere die „Gradus ad parnasum“ („in deutscher und lateinischer Sprache“) von Johann Joseph Fux las er bereits während seiner Kapellknabenzeit, sodass seine Begegnung mit der musikalischen Rhetorik von früher Jugend auf verbürgt ist³⁶. Dass bald danach vor allem die „sprechende“ Musik von Carl Philipp Emanuel Bach Haydns Anschauungen prägte, ist bekannt und durch seinen eigenen Ausspruch verbürgt³⁷:

[...] wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe; Emanuel Bach ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen.

Auch Dies weiß hievon zu berichten: „Sobald H a y d n' s musikalische Produkte durch den Stich bekannt wurden, bemerkte B a c h mit Vergnügen, daß er H a y d n unter seine Schüler zu zählen habe“, und machte „diesem selbst das schmeichelhafte Compliment: ‚er sey der einzige, der seine Schriften g a n z verstanden habe, und Gebrauch davon zu machen wisse.‘“³⁸

Da Haydn selbst die „Schönheit“ gegen die Grammatik ausspielt, so wollen wir dies an Hand der „Jahreszeiten“ hinterfragen, jenes Werkes, das wegen seiner allzu „realistischen“ „Mahlereyen“ bereits kurz nach seiner Uraufführung zum Gegenstand mannigfaltiger Kritik wurde. In der „Zeitung für die elegante Welt“ vom 31. Dezember 1801 wird allerdings zunächst festgestellt, dass „Die Jahreszeiten“ „unübertreffliche Schönheiten, herrlich und groß gearbeitete Partien und Tongemähle, ächten Kunstfleiß, besonders in den Chören“ besäßen, ehe einige Einwände gegen die musikalischen „Spielereien“ und hier insbesondere gegen den „Verfertiger des Textes“ folgen sowie auch Haydns eigene Kritik an der „Imitation eines Frosches“ bzw. an dem ihm „aufgedrungen[en] französischen Q-rk“³⁹ zitiert erscheint. Das „Journal des Luxus und der Moden“ vom August 1803 hingegen stellt, auf die Uraufführung zurückblickend, vor allem vorwurfsvoll fest, dass Haydn „die

Wolfgang Rehm, Kassel u.a. 1968, S. 220f., hier S. 220; hier wird „Der Vollkommene Capellmeister“ allerdings irrtümlich Johann David Heinichen zugeschrieben.

³⁶ Griesinger, S. 10. Vgl. auch Dies, S. 39. Johann Philipp Kirnbergers „Schriften“ (wohl „Die Kunst des reinen Satzes“) fand Haydn hingegen laut Dies (ebenda) „zu ängstlich, zu drückend, zu viele unendlich kleine Fesseln für einen freyen Geist“.

³⁷ Zit. bei Griesinger, S. 13.

³⁸ Dies, S. 38.

³⁹ Sr., Die Jahreszeiten von Haydn, in: Leipzig, in: Zeitung für die elegante Welt 1 (1801), Sp. 1261ff., hier Sp. 1262f.

Gegenstände des Gesichtes“ nicht, „wie sie an sich sind, absolute Erscheinungen der physischen Natur“, hätten schildern sollen, sondern

nur im Eindrücke, den sie auf uns machen. Er muß sie in der Empfindung, welche sie in unserm Gemüthe hervorbringen, wie in einem Spiegel verschönt darstellen. Und nur in diesem Falle kann er sich mit einem Dichter vereinigen; sonst mag er lieber chaotische Sinfonien schreiben.⁴⁰

Diesem Rezensenten ist der Sinn für das „Charakteristische“ offensichtlich bereits abhanden gekommen.

Da besaß Friedrich August Kanne schon mehr Einfühlungsvermögen, wenngleich auch bei ihm Kritik laut wurde⁴¹:

Das Oratorium wuchs hauptsächlich erst unter den grossen Meistern „H a s s e , G r a u n , H ä n d e l , B a c h , N a u m a n n etc. empor zu dem blühenden Zweige, der durch mehrere neuere Tonsetzer, besonders aber durch H a y d n ' s Universalgenie in so hohem Grade veredelt wurde [...].

Wenn die Macht des Gefühls und die edle, hohe Einfalt in den Werken der erstgenannten Meister als prädominirend erscheint, so lässt sich bey ihnen auch ein gewisser Grad von Monotonie oft nicht wegläugnen, die in dem einseitigen Streben nach einer gewissen hergebrachten Form unfehlbar ihren ersten Ursprung hat.

Besonders dürfte die Recapitulatio, d. h. hier die ganz gleichartige Wiederholung des ersten Theiles in den meisten Tonstücken, ohne durch Verstärkung des Ausdrucks in neue rhetorische Figuren an Form und Farbenwechsel zu gewinnen, hier am meisten zu diesem Mangel Anlass gegeben haben.

H a y d n that einen grossen, kühnen Schritt, indem er nicht allein die Form der Melodien in hohem Grade veredelte, und ihr weit mehr phantastischen Schwung verliehe, sondern auch das ganze Orchester mit schöpferischem Erfindungsgeiste gleichsam umgestaltete, zum Theil nach der Art, wie der mit ihm gleichzeitig lebende grosse Heroe der Tonkunst, „M o z a r t“ durch seine gewaltige, kühne Combinations-Kraft im Gebiete der Oper siegreich gebothen hatte.

Die Schöpfung, die Jahreszeiten sind wohl die reichsten, mit dem grössten Fluge kühner Erfindung ausgestatteten Werke, welche

⁴⁰ Zit. nach Pohl III, S. 371.

⁴¹ Friedrich August Kanne, Das Ideal, in: Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat 5 (1821), Sp. 473ff., 481ff., 489–492, 497–500, 505ff., 516ff., 524ff., hier Sp. 505ff.

unlängbar auf einer Seite dem in dieser Gattung der Tonkunst nur denkbaren Ideale sich nähern, indess sie auf der andern Seite wegen allzugrosser Individualität sich vielleicht wieder davon entfernen.

Diese individuellen, charakteristischen Merkmale aber sind gerade das, was der mitlebenden Welt am meisten imponirte, und ihnen den hohen Ruf der Unübertrefflichkeit verschaffte. Sie sprechen sich deutlich aus, in der aus den Grenzen der Tonkunst schreitenden, musikalischen Mahlerey.

Der aus dieser entspringende und auf die Zeit so gewaltig wirkende, eigenthümliche Reitz ist nicht in den Gesetzen des Urschönen begründet, noch weniger mit dem Geiste der Tonkunst ganz vereinbar, weil er eigentlich derselben etwas zumuthet, was nicht in ihrer Gewalt liegt, die Versinnlichung solcher Gegenstände, die nicht auf dem Wege des Gehörs wahrzunehmen sind.

[...]

Der grosse Meister trieb seine Kraft musikalisch zu mahlen, ins Kleinliche und mischte die Farben hierzu mit der anscheinenden Gewissheit, als ob er in die Möglichkeit, der Wahrheit nahe zu kommen, gar keinen Zweifel setze.

Durch diess ward der blühende Zweig des Oratoriums mit einer zwar unendlich reichen Triebkraft in seinem Wachsthum befördert, aber theils wurde seine Richtung allzusehr nach Aussen strebend, und die Nähe des edlen Stammbaumes gleichsam in etwas verlassend erkannt, theils zeigte sich die Form der üppigen, strotzenden Blüten, wegen der oben bezeichneten Eigenthümlichkeit, in mancher Hinsicht zu sehr von der Urschönheit der höchsten Blüthe des Ideals abweichend.

Was die Farben betrifft, so offenbarte sich hier eben sowohl der schon genannte, grosse Erfindungsgeist, als auch zugleich eine allzu gewagte Mischung, die dem Streben des bildenden Geistes ganz analog war.

[...]

Zürnt nicht, edle Verehrer, des grossen, unsterblichen Meisters, denn der Verfasser ehrt eben so hoch, wie Ihr, die herrliche, t e c h n i - s c h e Vollendung, welche gerade diese Stellen charakterisirt.

Blicken wir nun auf einige Nummern der „Jahreszeiten“, um noch einmal Haydns Umgang mit der Rhetorik im Allgemeinen sowie mit den musikalisch-rhetorischen Figuren im Besonderen zu betrachten. Gleich die „Einleitung“, die laut Partitur „den Übergang vom Winter zum Frühling vorstellt“, ist ein besonders gutes Anschauungsmaterial. Zunächst ist festzustellen, dass Haydn sie in g-Moll verfasst hat, einer damals oft dem Tod oder ähnlich negativen Inhalten zugeordneten Tonart, in die er selbst etwa das „Consumatum est“ („Es ist vollbracht“) der „Sieben Worte“, das „Crucifixus“

der „Nelsonmesse“, das todtraurige Lied „Die Verlassene“, Hob. XXVIa:5, oder das Lied „The Wanderer“, Hob. XXVIa:32, stellte⁴². Die „richtige“ Wahl der Tonart gemäß der ihr innewohnenden „Charakteristik“ beziehungsweise gemäß ihrem semantischen Feld war nun – unter anderem laut Johann Nicolaus Forkel⁴³ – ein wesentlicher Teil der „musikalischen Grammatik“, der Grundlage für die darüberstehende musikalische Rhetorik; zudem war die Tonart in diesem Gebäude der musikalischen Rhetorik ein den „verba“ zugeordnetes Gestaltungsmittel, mit denen die Komponisten die vom Text vorgegebenen Inhalte (die „res“) adäquat wiederzugeben hatten⁴⁴.

Die langsame Einleitung (Largo) wird von der in ganzen Noten unisono abwärts geführten Linie g–f–es–d eröffnet (Notenbeispiel 1), wodurch Haydn bewusst jenen Ausschnitt aus der Tonarten-Skala wählt, der einen „negativen“ phrygischen Schluss aufweist, jene alte „clausula in mi“, die im Gebäude der Modalität primär zur Charakterisierung elegischer, tragischer oder ähnlicher Inhalte eingesetzt wurde⁴⁵. Den nun folgenden schnellen Hauptteil überschreibt

⁴² Allgemein zu diesem Aspekt siehe Hartmut Krones, Bemerkungen zur Tonarten-symbolik bei Joseph Haydn, in: Das symphonische Werk Joseph Haydns, S. 27–43, speziell zu g-Moll S. 33.

⁴³ Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, S. 35f. Zur „musikalischen Rhetorik“ zählte Forkel u.a. „Die Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Stücke, die man auch die ästhetische Anordnung nennen kann, nebst der Lehre von den Figuren.“ Diese Nennung der Figurenlehre wird von Elaine Sisman (Rhetorik, S. 634) bei der Erwähnung Forkels leider ebenso unterschlagen wie Forkels umfangreiche Darstellung der (bedeutungstragenden) Figuren selbst. (Zudem ist der erste Teil der Rhetorik, die inventio, zunächst die „Findung“ des Themas bzw. seiner inhaltlichen Grundlagen auf der Basis des Gebäudes der „loci topici“ und somit auch der bedeutungstragenden Figuren, ehe die bzw. eine „Erfindung“ benötigt wird.) Im Gegensatz hierzu siehe Hartmut Krones, Affektenlehre und Rhetorik, in: Das Mozart-Lexikon, hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brügge (Das Mozart-Handbuch 6), Laaber 2005, S. 30–36, sowie Ders., Traditionen der musikalischen Rhetorik, in: Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik, hrsg. von Thomas Hochradner und Günther Massenkeil (Das Mozart-Handbuch 4), Laaber 2006, S. 353–365.

⁴⁴ Vgl. Johann Mattheson, *Critica Musica* 2, Hamburg 1725, S. 312ff. Zu den rhetorischen Kategorien „res“ und „verba“ siehe u.a. Hartmut Krones, Musik und Rhetorik, in: MGG, 2. Ausgabe, Sachteil, Bd. 6, 1997, Sp. 814–852, hier Sp. 832, sowie Ders., Musik, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 5, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 2001, Sp. 1532–1567, hier Sp. 1550.

⁴⁵ Hierzu siehe Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974, S. 81–84, 253–262, sowie Ders., Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (Bärenreiter Studienbücher Musik 3), Kassel u.a. 1992, S. 182.

Notenbeispiel 1:

Joseph Haydn, *Die Jahreszeiten*, Nr. 1⁴⁶, T. 1–6, Streicher.

Haydn wohl bewusst nicht „Allegro“ (lustig), sondern „Vivace“, welche Bezeichnung zwar dieselbe Tempo-Kategorie vertritt, aber eben „lebhaft“ bedeutet, was angesichts des in Tönen des g-Moll-Dreiklanges (g–b–g–d) hochschnellenden Hauptthemas auch eine adäquate(re) Charakterisierung des Geschehens darstellt. Die Zerlegung, die sofort von den Bässen gleichsam steigernd imitiert wird, gipfelt zunächst in dem durch eine Exclamatio erreichten „es“, ehe die Linie zum „fis“ absteigt und so zum ersten Mal einen verminderten Septakkord andeutet, der (wegen seiner „ungewissen“ Weiterführung) als „dubitatio“⁴⁷ und somit als spezielle „Katachresis“ ein traditionelles Symbol für schmerzhaften Zweifel war⁴⁸

⁴⁶ Die Nummern entsprechen der Haydn-Gesamtausgabe: Joseph Haydn, *Die Jahreszeiten*. Oratorium (1799–1801). Text von Gottfried van Swieten, hrsg. von Armin Raab (JHW XXVIII/4), München 2007.

⁴⁷ Vor allem Friedrich August Kanne nannte diesen Akkord so. Kanne, Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke, insbesondere Sp. 153. Zum semantischen Feld des verminderten Septakkordes siehe vor allem Hartmut Krones, Mozart gibt uns selbst die Antworten. Zur Musiksprache der „Zauberflöte“, in: Österreichische Musikzeitschrift 46 (1991), S. 24–33, hier S. 30, sowie Richard Böhm, Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 3), Wien u.a. 2006, S. 165–170.

⁴⁸ Zu den musikalisch-rhetorischen Figuren und ihren Bedeutungsfeldern siehe insbesondere Hartmut Krones und Robert Schollum, Vokale und allgemeine Aufführungspraxis, Wien und Köln 1983, S. 37–63; Dietrich Bartel, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985, 5. Auflage 2007; Krones, Musik und Rhetorik,

und noch von Arnold Schönberg als musikalisches Sinnbild für Negatives, insbesondere für „Heimatlosigkeit“⁴⁹ gesehen wurde (Notenbeispiel 2).

Notenbeispiel 2:

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 1, T. 7–12, Streicher.

Der folgende Aufstieg vom „fis“ zum „c“ (mit Achtelnoten) wird von Suspiratio-Pausen seufzerhaft durchfurcht, die sich beim Abstieg zu Viertelnoten verbreitern und in D-Dur-Reperkussionen münden, die mit dem alten Symbol des „tremere“ wohl das „Zittern“ vor dem noch nicht überwundenen Winter, vielleicht aber auch das Zittern in der noch herrschenden Kälte „malen“. Auch die Erstreckung des Aufstiegs fis–c könnte „inhaltlich“ begründet sein, war die verminderte Quinte als alte „quinta deficiens“ doch sehr oft Sinnbild für etwas „Fehlendes“⁵⁰ (hier wohl des Frühlings), mit welcher Bedeutung Haydn sie gerade in den „Jahreszeiten“ oft einsetzte. So wird im Rezitativ-Teil dieser ersten Nummer dreimal durch ostentativ „unübliche“ Wendungen zur verminderten Quinte auf das „Fehlen“ des Frühlings aufmerksam gemacht: wenn Lucas in Takt 224f. auf den noch vorhandenen Schnee mit der querständig zum zuvor berührten „d“ erklingenden Wendung

insbesondere Sp. 826–832, sowie Ders., Musikalische Figurenlehre, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Sp. 1567–1590.

⁴⁹ Arnold Schönberg, Harmonielehre, Leipzig und Wien 1911, insbesondere S. 217, 284, 430f.

⁵⁰ Siehe Hartmut Krones, Ludwig van Beethoven. Sein Werk – sein Leben (Musikportraits 4), Wien 1999, S. 47, 83–86, sowie Ders., Traditionen der musikalischen Rhetorik, S. 362.

g–b–des weist, in Takt 235f. im Adagio-Zwischenspiel beim Aufstieg d–es–f–g–as (Oboe) vor dem Einsatz Hannes, die dann selbst den durch die „lauen Winde sanft gelockten“ Frühlingsboten mit der (sicherheitshalber ausgeschriebenen) dissonanten „Total-Appoggiatur“ „ces“ anspricht, die ebenfalls durch eine unübliche, eine „quinta deficiens“ umspannende (f–g–as–ces) Stimmführung (die zugleich eine Katachresis darstellt) erreicht wird.

Notenbeispiel 3:

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 1, T. 13–18, Streicher.

Der zweite Themenanstieg (T. 12ff.) erscheint sofort deutlich geschärft (Notenbeispiel 3). Die (kleine) Eröffnungsterz g–b wird emphatisch (als Epizeuxis) wiederholt und dann in beide Richtungen zum Tritonus f–h gedehnt, der hier wahrscheinlich sowohl als „diabolus in musica“ als auch als Saltus duriusculus den „teuflischen“ Winter charakterisiert⁵¹, ehe auch die Exclamatio als variierte (und besonders emphatische) Epizeuxis erklingt: zunächst als große Sext f–d, danach als kleine Dezim f–as; im Bass (Violoncello und Fagott) hören wir Takt 15ff. weitere Varianten, darunter ebenfalls den Tritonus. Danach (T. 17ff.) entsprechen

⁵¹ Der Tritonus ist allerdings bisweilen auch – wie in Mozarts „Zauberflöte“ – Sinnbild für etwas „Normsprengendes“, natürliche Grenzen Überschreitendes. Siehe Hartmut Krones, Mozart gibt uns selbst die Antworten, S. 31f. Bei Haydn wird er etwa in Hannes Rezitativ Nr. 7 bei den Worten „[und füllt] die Luft [mit feuchten Dünsten an]“ oder im Einleitungs-Rezitativ des Sommers in diesem Sinne eingesetzt, wenn Lucas „[rückt] heran [das sanfte Morgenlicht]“ singt, während das von Simon (Nr. 1, T. 210f.) angesprochene „gräßliche“ Geheul sicher „teuflisch“, vielleicht aber auch hier „normsprengend“ ist.

Abstieg und Aufstieg der ersten Violine (um eine Quarte nach oben versetzt) dem Geschehen der Takte 7 bis 9, doch wird der folgende seufzerdurchzogene Aufstieg erneut als variierte Epizeuxis wiederholt und durchschreitet dabei zweimal verminderte („defizitäre“) Rahmen-Intervalle (h–c–d–es sowie fis–g–as–b). In erster Violine, Viola und Pauke schließt sich Takt 21f. das „tremere“ an und wird in zweiter Violine, Fagott und Bässen vom nun legato gespielten, sich langsam leicht variiert höherschraubenden Aufstieg kontrapunktiert, dessen Anfangstöne den „flehentlich“ hochsteigenden Passus duriusculus b–h–c–cis(–d) bilden sowie im Verband mit den in der ersten Violine folgenden seufzerdurchwobenen und gleichsam „zitternd“ punktierten c-Moll- und g-Moll-Aufstiegen die Angst vor der Unbill des Winters weiter realistisch „ausmalen“.

Notenbeispiel 4:

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 1, T. 30–34, Streicher.

Takt 32 landet das Geschehen in F-Dur, welche Tonart sich bald als Dominante von B-Dur entpuppen wird, zunächst aber nach b-Moll weist, wie das mehrmals sforzato gespielte „ges“ sowie der (Ungewissheit signalisierende) verminderte Septakkord a–c–es–ges dokumentieren (Notenbeispiel 4). Dennoch ist das „ges“ auch der „neapolitanische“ Ton von F-Dur und bringt somit einen Hinweis auf den Tod, auf tödliche Gefahren oder auf eine „tödliche“ Betrübnis bzw. Todessehnsucht ein, den sowohl der neapolitanische Sextakkord als auch ganz allgemein die neapolitanische Sphäre – nicht zuletzt in ihrer Eigenschaft als Katachresis bzw. doppelte (chromatische) Pathopoiia – (auch) bei Joseph Haydn⁵²

⁵² So etwa in dem Lied „Die Verlassene“, Hob. XXVIa:5, wenn die Worte „[der] Ungetreue“ eine Art „Betrübtsein bis zum Tod“ erkennen lassen.

oder Wolfgang Amadeus Mozart⁵³ symbolisierten und vor allem für Ludwig van Beethoven⁵⁴ und Franz Schubert⁵⁵ flächendeckend untersucht wurden. Und innerhalb des verminderten Septakkordes erklingen auf- und abwärtsgerichtete „Tiratae“ mit dem Rahmenintervall der verminderten Quinte, die aber gleichzeitig Figuren vom Typ der „fuga alio nempe sensu“ darstellen⁵⁶ und bereits hier den ersten Satz des Textes in Musik „übersetzen“: „Seht, wie der strenge Winter flieht.“

Notenbeispiel 5:

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 1, T. 35–40, Streicher.

Aufführungspraktisch von Interesse ist ab Takt 37, dass Haydn die schnellen abwärtsführenden Figuren einmal mit vier Sechzehntelnoten ausschreibt und dann als eine Achtelnote mit Vorschlag samt zwei Sechzehntelnoten (Notenbeispiel 5). Hier begegnen wir einem für die Musik jener Zeit typischen Falle, bei denen der Vorschlag (der mit kleiner, meist durchgestrichener Note geschrieben ist) vor einer daktylisch rhythmisierten Notenfolge (auch gemäß den Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts) kurz (als „unveränderlich

⁵³ Siehe Hartmut Krones, „Luise“ verstehen. Zu einem „Drama per musica“ in 20 Takten (KV 520), in: Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, hrsg. von Joachim Brügge u.a., Tutzing 2004, S. 241–259, hier S. 252f., 254f.

⁵⁴ Michaela Bálint, Die Bedeutung des Neapolitanischen Sextakkordes im Vokalwerk von Ludwig van Beethoven, Diplomarbeit Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien 1990, passim.

⁵⁵ Böhm, Symbolik und Rhetorik, S. 97–132.

⁵⁶ Vgl. Gottfried Scholz, Haydns Oratorien. Ein musikalischer Werkführer, München 2008, S. 93.

kurzer Vorschlag⁵⁷) auszuführen ist. Wie unlängst an Hand von Werken, deren Autograph erhalten ist, gezeigt werden konnte, hat Haydn solche Vier-Noten-Gruppen dann, wenn sie gleichmäßig (also mit „langem Vorschlag“) auszuführen wären, als vier gleiche Hauptnoten ausgeschrieben, während er bei einer Schreibung wie hier (also mit kleiner Vorschlagsnote) offensichtlich einen kurzen Vorschlag meint⁵⁷. Das immer wieder vorgebrachte Argument, die Komponisten würden (obwohl sie eine „lange“, gleichmäßige Ausführung wünschen) einen Vorschlag schreiben, wenn die Vorschlagsnote eine Dissonanz darstellt, und vier gleiche Notenwerte bei einem konsonanten Verhältnis, ist hier einmal mehr hinfällig: Das Vorschlags-„es“ der ersten Violine Takt 37 ist zwar eine Dissonanz, das Vorschlags-„f“ Takt 39 aber eine Konsonanz, während die Hauptnote „es“ eine Dissonanz darstellt. Vielleicht wollte Haydn hier durch die verschiedenen „Fugae“ die Ungleichmäßigkeit des „Übergangs“ vom Winter zum Frühling darstellen.

Notenbeispiel 6:

The musical score for Joseph Haydn's *Die Jahreszeiten*, Nr. 1, T. 41–46, Streicher, consists of five staves. The top staff is for Violin I (V. I), followed by Violin II (V. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Kontrabaß (Kb.). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features complex chromatic patterns and dynamic markings like 'fz' (forzando). The score shows a series of chords and melodic lines that are highly chromatic and expressive.

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 1, T. 41–46, Streicher.

Die bisher schon einmal eingebrachte Chromatik findet einen ersten Gipfelpunkt in den Takten 40 bis 43, wo zweite Violine und zweite Klarinette (d–cis–c–h–b–a) einerseits, erste Violine und erste Klarinette (g–fis–f–e–es–d) andererseits imitatorisch durch Figuren bereicherte chromatische Quartfälle intonieren und somit besonders ausgeprägte, „starke“ Schmerzfiguren vom Typ des Passus

⁵⁷ Hartmut Krones, Wie notiert Haydn welche Vorschläge?, Referat beim Wiener Symposium „Joseph Haydn – Quellenforschung und Aufführungspraxis“, 22.–24. Juni 2009, Druck i.V.

duriusculus einbringen (Notenbeispiel 6). Parallel dazu bedient sich auch der Bass (b–a–as–g–ges–f) dieser Figur, ehe er mit dem „Passus“ einer verminderten Quarte aufwärts fortfährt (d–es–e–f–ges). Dessen Endnote „ges“ bleibt sodann unter der „tremere“-Realistik der ersten Violine liegen, um im Verein mit den schließlich eingebrachten Tönen „des“, „e“ und „b“ mittels des besonders dissonanten übermäßigen Quintsextakkordes⁵⁸ in den Quartsextakkord von B-Dur zu führen. Diesem folgt der Dominantseptakkord auf „f“, der aber nicht nach B-Dur leitet, sondern in die VI. Stufe, also nach g-Moll, und somit eine heute (leider) Trugschluss genannte Harmonie-Folge intoniert, die zu Haydns Zeit noch „inganno“ genannt wurde und dementsprechend „Betrug“ bzw. „Täuschung“ versinnbildlichte⁵⁹. Offensichtlich basierte die Freude über den abgezogenen Winter noch auf einer solchen, und auch den Frühlings- bzw. Vogelrufen der Takte 55–62 schließen sich wieder chromatische Führungen (e–f – ges–f) und Querstände („cis“ gegen „c“, „e“ gegen „es“ sowie „g“ gegen „ges“) an.

Notenbeispiel 7:

The musical score for Joseph Haydn's *Die Jahreszeiten*, Nr. 1, T. 95–99, features five staves: Posaune (Pos.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), and Bass (Bs.). The Posaune part begins with a key signature change to B-flat major and a 2-measure rest. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *f* and *sf*. The Viola and Bass parts also have a key signature change to B-flat major and a 2-measure rest. The score is in 2/4 time.

Joseph Haydn, *Die Jahreszeiten*, Nr. 1, T. 95–99,
Streicher und Posaunen.

⁵⁸ Vgl. Ders., „Luise“ verstehen, S. 253, sowie Ders., „Ein Accumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck“. Zu Schuberts „schauerlichen“ Werken der Jahre 1817–1828, in: Österreichische Musikzeitschrift 52 (1997), S. 32–40, hier S. 36, 39.

⁵⁹ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M. 1802, Sp. 778f. Zum semantischen Feld des Trugschlusses siehe Hartmut Krones, *Rhetorik und rhetorische Symbolik*, S. 129, sowie Böhm, *Symbolik und Rhetorik*, S. 133–147.

Einem „tremere“-Abschnitt (T. 71f.) folgen Takt 74f. erneut Querstände und dann nach dem Dominantseptakkord auf „f“ Takt 76 eine durch Bass-Exclamatio samt sforzato unterstrichene Wendung nach b-Moll, in welcher Tonart nun dramatische Exclamatio-Imitationen über Des-Dur in den „Gräberton“⁶⁰ As-Dur führen, der zudem in „neapolitanischem“ Verhältnis zur Tonika „g“ steht, die nach dramatischen, synkopendurchzogenen und von chromatischen Schritten im Bass (ces–b) geschärften Fortführungen auch erreicht wird (allerdings als kurzzeitiges G-Dur). Auffallend sind hier (Notenbeispiel 7) aber auch die zahlreichen verminderten Quinten in der ersten Violine (T. 95ff.), die sowohl als Rahmentöne der „Tiratae“ (d–as aufwärts) als auch als „Saltus duriusculi“ (as–d, b–e, c–fis abwärts) fungieren.

Notenbeispiel 8:

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 1, T. 113–117, Streicher.

Mit diesen aus der Figurenlehre gewonnenen Materialien arbeitet Haydn nun variativ (später würde man sagen: „durchführungshaft“) weiter. Die Takte 100 bis 103 stellen das Geschehen der Takte 32 bis 35 um einen Ton nach oben (auf das „g“, wodurch der verminderte Septakkord nun h–d–f–as lautet), dann wird der „phrygische“ Abstieg der Eröffnung (hier T. 106 zunächst c–b–as–g) samt Varianten seiner Umkehrung (T. 112f. zunächst g–a–h–c

⁶⁰ Christian Friedrich Daniel Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst [1784], hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, S. 378.

bzw. h-c-d-es) eingebracht, die sich allerdings schnell zu einem weiten Passus duriusculus verdichten (T. 114ff.: g-as-a-b-h-c-cis-d). Dazu erklingen „tremere“-Reperkussionen sowie „Tiratae“ vom Umfang der verminderten Quinte (Notenbeispiel 8) und leiten Takt 120f. in eine Reprise des Hauptthemas. Ihm folgt nun aber nicht seine intervallische Erweiterung, vielmehr wird die doppelte „tremere“-Reperkussion auf der Dominante D-Dur Takt 128 in d-Moll wiederholt, ehe die „Passus duriusculus“-Imitation der Takte 40 bis 43 eine Variation bzw. Steigerung durch das Einbeziehen einer vierten Stimme (Viola: T. 129ff. bzw. als Quartfall T. 132ff.) sowie eine fortspinnende Erweiterung (T. 134–137) erfährt (Notenbeispiel 9).

Notenbeispiel 9:

The musical score for strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Kontrabaß) from Joseph Haydn's *Die Jahreszeiten*, Nr. 1, T. 130–134. The score is written for five staves. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'fz' (forzando). The staves are labeled V. I, V. II, Va., Vc., and Kb. The score shows a complex arrangement of notes and rests across the five staves, with some measures containing multiple notes and others containing rests.

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 1, T. 130–134, Streicher.

Aus „tremere“-Reperkussionen und „phrygischem“ Abstieg gestaltet Haydn nun weitere Verarbeitungen, und zahlreiche sforzati scheinen den Kampf zwischen Winter und Frühling nachzuzeichnen, dessen Dramatik durch eine gewaltsame (durch die enharmonische Umdeutung von „fis“ zu „ges“ erreichte) Modulation vom verminderten („g-Moll“-)Septakkord (fis-a-c-es) zum Dominantseptakkord (as-c-es-ges) von Des-Dur (T. 148) gesteigert wird und somit wieder auf „B-Tonarten“ angesiedelt ist. Erneut führt der „phrygische“ Abstieg weiter, und genauso gewaltsam, wie Haydn nach Des-Dur gelangte, kehrt er wieder zurück: Aus dem Dominantseptakkord es-g-b-des wird durch die chromatische Erhöhung

des „des“ zum „d“ sowie durch die „phrygische“ Abwärtsführung des „es“ zum „d“ Takt 160 g-Moll erreicht. „Wilde“ Akkordzerlegungen und weitere Fortspinnungen des Einleitungs-„Abstiegs“ folgen (ab T. 165), zu „tremere“-Reperkussionen erklingen hochsteigende Aufstiegsvarianten (T. 171–174) sowie aufsteigende seufzerdurchgezogene Skalen (T. 175f.) und wiederholen das Geschehen der Takte 21 bis 28 (Notenbeispiel 10).

Notenbeispiel 10:

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 1, T. 167–172, Streicher.

Einige akzentuierte Kadenzakkorde sowie eine extreme Katabasis (T. 181ff.) schließen sich an und führen in einen mit überraschend („schockartig“⁶¹) eintretendem Fortissimo-Schlag anhebenden Abschnitt, der acht bzw. neun Takte (T. 185–193) den verminderten Septakkord h–d–f–as auskostet, der hier als geradezu „brutale“ Katachresis fungiert. In seinem Rahmen erklingen „Tiratae“ bzw. „Fugae“ (wieder im Umfang der verminderten Quinte) und schließlich auch Reperkussionen, bis nach dem letzten Orchesterschlag (T. 193) der Vokalbass (Simon) mit dem Rezi-tativ einsetzt: „Seht, wie der strenge Winter flieht, zum fernen Pole zieht er hin.“

⁶¹ James Webster nennt solche Texturen „gestural shock“. James Webster, *The „Creation“, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime*, in: *Haydn and His World*, hrsg. von Elaine R. Sisman, Princeton 1997, S. 57–102, hier S. 70.

Notenbeispiel 11:

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 1, T. 204–208.

Auch hier bedient sich Joseph Haydn des in der instrumentalen Einleitung aus der Topik der musikalisch-rhetorischen Figuren gewonnenen motivischen Materials: Eine „Exclamatio“ fordert zum „sehen“ auf, nach dem Wort „flieht“ erklingen „Tiratae“ (bzw. „Fugae [alio nempe sensu]“), der „ferne“ Pol erhält eine extreme Exclamatio (kleine Dezime) sowie dann einen abwärts zerlegten verminderten Septakkord (es–c–a–fis). Nach einem von Seufzerpausen und chromatischen Schritten durchzogenen (aufwärtsführenden) Zwischenspiel wird der „Ruf“ des Winters durch eine ungetrübte Zerlegung des „Hoffnung“⁶² signalisierenden B-Dur-Dreiklangs (T. 204) nachgeahmt, während die dem Winter folgenden „wildem Stürme“ den verminderten Septakkord (h–d–f–as), aber auch sowohl auf- (h–c–cis–d–es–e–f) als auch absteigende (as–g–fis–f–e–es–d) „Passus duriusculi“ mit der Erstreckung

⁶² Schubart, Ideen zu einer Ästhetik, S. 377.

einer verminderten Quinte (!) auf den Plan rufen (Notenbeispiel 11). Der Tritonus für das „gräßlich Geheul“ wurde bereits erwähnt, das Geheul selber ruft nach zweimaligem Anlauf (h–c, dann h–c–des) einen weiten „Passus“ im Umfang der verminderten Septim (T. 214–217: h–c–des–d–es–e–f–fis–g–as) und dann einen weiteren „Passus“ einer verminderten Quarte hervor, welche beiden Intervalle ja auch im Vorspiel wesentliche Funktionen eingenommen haben.

Nun folgt wieder eine breit ausladende (T. 219ff.) Katabasis (die wohl schon auf den gleich angesprochenen schmelzenden Schnee weist), aus der sich Figuren schälen, die in das ebenfalls mit einer Exclamatio anhebende Rezitativ des Lucas überleiten, dessen verminderte Quinte (bei „Schnee“) auch schon erwähnt wurde. Zweimalige Katabasis-Führungen zeichnen nun die Schneeschmelze nach⁶³, ehe in dem nun als „Adagio“ folgenden Rezitativ der Hanne die Oboe in dem „Ton der Liebe, der Andacht“ Es-Dur⁶⁴ und mit eröffnender Exclamatio gleichsam den Frühling einziehen lässt; auch hier sollte – gemäß demselben Argument wie oben – der geschriebene Vorschlag nicht gleichmäßig, sondern (geschmackvoll) kurz ausgeführt werden. Erneut versinnbildlicht die verminderte Quinte etwas (noch) Fehlendes, nämlich (siehe oben) den (mit gleichsam „hoher“ Oktave verherrlichten) Frühlingsboten, dessen baldige Ankunft aber die Modulation in „positives“ D-Dur vermuten lässt, welche Tonart schließlich das bis zum Schluss in dissonanten (allerdings rudimentären) verminderten Septakkorden präsente g-Moll hinter sich lässt. Trotzdem: Noch ist der Frühling nicht da, wie der folgende „Chor des Landvolks“ („Komm, holder Lenz“) durch baldige g-Moll-Eintrübungen (T. 21: „aus ihrem Todesschlaf“) sowie in seinem dramatischen, c-Moll und g-Moll einbringenden Männerchor-Abschnitt („Frohlocket ja nicht allzufrüh“) zeigt.

Es ist hier nicht der Raum vorhanden, um alle Nummern der „Jahreszeiten“ in gleicher akribischer Weise zu analysieren, doch sollen noch einige besonders ostentativ angewandte, mit Hilfe

⁶³ Laut Dies (S. 180) war Haydn allerdings gegen die ihm von dem Librettisten Gottfried van Swieten gleichsam verordneten „vielen mahlerischen Darstellungen, oder Nachäffungen“ überaus „verdrießlich“. Hiezu siehe jüngst Hartmut Krones, Viel Empfindung, Romanzo, Coax und besoffene Fuge. Inhalt und „Bedeutung“ in Haydns Musiksprache, in: Österreichische Musikzeitschrift 64 (2009), H. 3–4, S. 49–59, hier S. 53f.

⁶⁴ Schubart, Ideen zu einer Ästhetik, S. 377.

musikalisch-rhetorischer Figuren durchführter „Mahlereyen“ aufgezeigt werden, insbesondere solche, die ebenfalls durch Mittel variativer bzw. motivischer Arbeit bereichert bzw. unterstützt werden. So singt Haydn in dem „Freudenlied, mit abwechselndem Chore der Jugend“ (Nr. 5b) nach dem Betrachten der „lieblichen Gefilde“ sowie unterschiedlicher Tiere dem „ewigen Gott“ zwar ein prächtiges Danklied, doch schimmert aus „tremere“-Reperkussionen des Orchesters (insbesondere T. 206ff.) doch auch etwas Furcht vor dem „mächtigen Gott“. Vor allem scheinen bei den vorsichtigen Anrufen „gütiger Gott“ Zweifel aufzutauchen, ob sich Gott tatsächlich erbarmen wird (immerhin hatte Haydn vermutlich einen unehelichen Sohn): Hanne drückt diese Worte Takt 212 durch den etwas „zweifelnden“ (und mit verminderter Quinte angesungenen) verminderten Dreiklang aus, und wenn sie der Chor-Sopran alleine vorträgt (T. 269–272), stellt sich durch die Vorhaltsbildungen zweimal (T. 270 e–g–b–des, T. 272 fis–a–c–es) sogar ein verminderter Septakkord ein, dessen Aussage gleich danach durch einen in Alt (b–h–c–cis–d–es) und Bass (g–as–a–b–h–c–des) aufsteigenden, eine Quarte bzw. verminderte Quinte durchmessenden „Passus duriusculus“ (Notenbeispiel 12) Unterstützung findet (T. 273–278).

Notenbeispiel 12:

S
e - wi - ger Gott, mäch -

A
Eh - re, Lob und Preis sei

T
wi - ger Gott, mäch - ti - ger Gott,

B
e - wi - ger Gott, mäch - ti - ger Gott, mäch - ti - ger

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 5b, T. 273ff., Chor.

Auch das mit ostentativ schöner Melodieführung sowohl gespielte als auch gesungene Terzett „Von deinem Segensmahle hast du gelabet uns“ (T. 189–196), das nur positive Zuversicht zu verströmen scheint, weist bei „[gela-]bet“ im Bass einen aufsteigenden

(„flehenden“) „Passus“ (d-es-e-f) sowie zwischen den Außenstimmen eine verminderte Quinte (e-b) auf und lässt durch den folgenden Vorhalts-Quartsextakkord eine weitere Dissonanz (die Quarte f-b) erklingen, die (erst) dann ihre Auflösung erfährt; das heißt, dass zwischen den Außenstimmen zwei Dissonanzen hintereinander zu hören waren. Zur folgenden Männerchor-Anrufung „mächtiger Gott“ leitet in der zweiten Violine erneut ein „Passus“ (f-e-es-d), die Anrufung selbst ist wieder von deutlichem „Zittern“ geprägt. Sogar die Worte „ist des Schöpfers Hauch“, die wegen der Gewissheit der Anwesenheit Gottes in den menschlichen Gefühlen in eine „bestätigende“ Kadenz I-IV-V-I gekleidet sind⁶⁵, werden angesichts des Erschauerns vor der Allmacht Gottes von „zitternden“ Tonwiederholungen der Violine eingeleitet.

Notenbeispiel 13:

Joseph Haydn, *Die Jahreszeiten*, Nr. 6a, T. 1–4, Streicher.

Die Einleitung des Sommers, die „die Morgendämmerung vorstellt“ (Notenbeispiel 13), exponiert sodann den sich sukzessive entwickelnden aufsteigenden „Passus“, als wenn eine flehentliche Bitte um das Aufgehen der Sonne (bzw. um schönes Wetter) ausgesprochen würde: [c-]d-es-e-f-[es-d-es-f-]fis-g. Die sforzati könnten ein plötzliches, kurzzeitiges Hervorblinzeln der Sonne hinter den Wolken darstellen, wie auch die knappen sforzato-

⁶⁵ Zur Kadenz als Symbol für „Festes“, „Unabwendbares“ siehe Erich Schenk, Über Tonsymbolik in Beethovens „Fidelio“, in: Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 270 / Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 11), Wien u.a. 1970, S. 223–252, hier S. 239ff.

Einwürfe der Bläser vielleicht eher auf ein solches weisen und nicht „klagende Eulenrufe“⁶⁶ nachahmen. Und die Tatsache, dass die „träge Nacht“ nur „mit lahmen Schritten“ vor dem Morgenlicht zurückweicht, führt Takt 11f. zu einem dreifachen, in erster Violine (g–ges–f), zweiter Violine (es–d–des–c–ces–b) sowie Viola samt Bässen (c–h–b–a–as–g) erklingenden Passus duriusculus (Notenbeispiel 14), der zweimal sogar als chromatischer Quartfall in die Szene tritt.

Notenbeispiel 14:

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 6a, T. 10–13, Lukas und Streicher.

Auf diesem uns schon so oft begegnenden chromatischen Quartfall basieren übrigens sowohl das Fugenthema („Erschüttert wankt die Erde bis in des Meeres Grund“, T. 73ff., c–h–b–a–as–g) als auch das von ihm grundierte Ende (T. 144ff., Bass) des Gewitter-Chores (Nr. 10b), ehe dieser „Passus“ in der ersten Violine (T. 153ff.) auch das Nachspiel dieser Nummer initiiert. – Als aufsteigendes schmerzhaftes Flehen begegnet uns die chromatische Quarte hingegen zum Beispiel in der Arie Nr. 18b des Lucas, „Hier steht der Wand’rer nun“, wo sie gleich nach dem (die ungewisse Zukunft toposhaft versinnbildlichenden) verminderten Septakkord (Notenbeispiel 15) bei den Worten „verwirrt und [zweifelhaft]“ (T. 7) im Bass erklingt (T. 8ff.: h–c–cis–d–dis–e).

⁶⁶ Karl Geiringer, Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik, Mainz 1959, S. 337.

Notenbeispiel 15:

The musical score for Lukas and strings is shown. The Lukas part is in soprano clef with lyrics: "steht der Wand'-rer nun ver - wirrt und zwei - fel-haft, wo -". The string parts (V. I, V. II, Va., Bs.) are in various clefs and include a piano (p) marking. The key signature is one sharp (F#).

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 18b, T. 5–9, Lukas und Streicher.

Später (T. 40–44) drückt Haydn in als Hyperbaton aufsteigender (also doppelter) Form die Angst beim Waten durch den Schnee („und waten durch den tiefen Schnee“) in der Singstimme zweimal durch diesen „Passus duriusculus“ aus (Notenbeispiel 16): e–f–fis–g–gis–a sowie gleich danach fis–g–gis–a–ais–h; die beiden Violinen intonieren dazu ab Takt 39 dieselben chromatisch aufsteigenden, hier gleichsam ziellos „umherirrenden“ Linien, doch ist hier durch das vorgeschaltete „dis“ die verminderte Quinte das Rahmenintervall (dis–e–f–fis–g–gis–a). – In seiner absteigenden Form durchzieht der „Passus“ hingegen die „umherirrenden“ Violine-Figuren der Takte 15 bis 19: e–dis / d–cis / cis–d–h–c (–c–h / h–b / b–a). Dass Haydn auch den verminderten Septakkord gleichsam auf Schritt und Tritt einsetzt, wenn es um Unsicherheit oder Zweifel geht, sei nur kurz vermerkt, ein Aufzählen auch nur der wichtigsten Beispiele würde den Rahmen dieser Arbeit deutlich sprengen.

In unserem Zusammenhang sei noch erwähnt, dass das Zitat der „Paukenschlag“-Symphonie in der Arie des Simon eine bewusste Entscheidung Haydns gegen die von Gottfried van Swieten gewünschte „recht populäre“ (und wohl auch betont „schöne“) Opernarie⁶⁷ darstellte, eine Entscheidung für eine „charakteristische“ Melodie, die zudem – ebenso wie das Hauptthema dieser Arie – zwei Zerlegungen von grundfunktionalen Akkorden nebeneinanderstellt und somit der Forderung nach thematischer Einheit

⁶⁷ Dies, S. 181. Vgl. Krones, Viel Empfindung, S. 56.

im Sinne der rhetorischen Formsicht nachkommt: hier I-V⁷-I, dort I-IV-I.

Notenbeispiel 16:

Fl. I. *p*

Ob. I.

Fag.

VI. I. *legato*

VI. II. *legato*

Va.

Lukas
8 an, und wa - tet durch den tie - fen Schnee, und

Bs. *legato*

Joseph Haydn, Die Jahreszeiten, Nr. 18b, T. 38–42.

Nach diesen Analysen sollte der Befund eindeutig sein: Joseph Haydn hat auch die selbstverständliche, bis zu einem gewissen Grad musikalisch autonome „motivische Arbeit“ sowohl aus den musikalisch-rhetorischen Figuren als auch aus anderen rhetorisch „sprechenden“ Kunstmitteln entwickelt, um den Inhalt der Worte zu unterstreichen bzw. in bestimmter Form auszudeuten, fallweise aber auch, um das allzu offenkundig „Schöne“ einer melodischen Linie zu hinterfragen bzw. durch „Charakteristisches“, inhaltlich Aufgeladenes zu ersetzen. Ein Autor wie Friedrich August Kanne verstand das als Weiterführung von Prinzipien des früheren 18. Jahrhunderts, andere Autoren sahen hingegen vor allem die vielen Malereien sowie (fallweise) das unhinterfragte Schöne. Dabei befanden viele sogar die von Haydn selbst inkriminierten Malereien

als schön, und sogar ein Musikologe wie Karl Geiringer hat diese äußerst positiv gesehen⁶⁸:

Manches, worüber sich Haydn am bittersten beklagte, wie der unpoetische Text des „Heisa, hopsasa, es lebe der Wein“ und die Zumutung, das Quaken der Frösche zu vertonen, gereicht der Partitur durchaus nicht zur Unehre. Hier steht der unbekümmert naive Musikant Haydn im Gegensatz zum reflektierenden Ästheten Haydn, und wir können van Swieten nur dankbar sein, daß er sich lieber an den ersteren hielt.

Darüber nachzudenken würde allerdings einen eigenen Beitrag erfordern.

Doch auch das „Schöne“ in Haydns Werken wurde und wird sehr oft angesprochen, nicht zuletzt in zahlreichen Huldigungsgedichten. In einem derselben, „Auf das Gedächtniss Joseph Hayd'ns“, lautete es 1819⁶⁹:

Er ist dahin, der Sänger süßer Lieder,
Der mit der Töne Zauberey
Das Leben uns versüsste und verschönte [...].

Wenige Wochen später konnte man in derselben Zeitung Ähnliches lesen⁷⁰:

Du mahl'st das All im Liebreitz deiner Lieder
Durch die des Weltbeschauers Lächeln schwebet!
Bald sinkst du zu der blum'gen Wiese nieder,
Bald wieder sich dein Geist zu Sonnen hebet;
Denn alles ward in dir zu Melodien,
Nach deren Wohllaut Wald und Felsen ziehen!

Fallweise wurden Haydns Melodien aber auch den „nur schönen“ Erzeugnissen entgegengestellt, wie etwa in einem in dem Beitrag „Spanisches Ehrendenkmal. Unserem unvergesslichen J o s . H a y d n geweiht“ veröffentlichten Gedicht⁷¹:

⁶⁸ Geiringer, Joseph Haydn, S. 336.

⁶⁹ Christian Friedrich Michaelis, Auf das Gedächtniss Joseph Hayd'ns, in: Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat 3 (1819), Sp. 450f., hier Sp. 450.

⁷⁰ [Anonym], Haydn, ebenda, Sp. 554f., hier Sp. 554.

⁷¹ [Anonym], Spanisches Ehrendenkmal. Unserem unvergesslichen J o s . H a y d n geweiht, in: Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat 1 (1817), Sp. 153ff., hier Sp. 155. Das Gedicht stammt von Tomás de Yriarte.

Viel eher wird der Beyfall sich verlieren
 Der schönsten Töne, die die Herzen rühren,
 Als D e i n e so erles'nen Melodien
 Durch Ausdruck, Kraft und edlen Styl
 Bewundernswerth, sich dem Gefühl
 Der Welt und ihrer Dankbarkeit entziehen. –
 Umringen gleich D i c h in den neuern Zeiten
 So manche Meister hochgeehrt:
 Muss doch vorherrschend D e i n e r Muse Werth
 Weithin und glänzend Deutschlands Ruhm verkünden.

Hier in M a d r i d , o Hoher, herrschet D e i n e
 Musik im still sich übenden Vereine [...].

Alles dies bewirkte offensichtlich, dass, wie es 1810 über Joseph Haydn heißt, „die junge Schöne sowohl, als der bei Partituren grau gewordene Kontrapunktist [...] seine Werke mit Vergnügen“⁷² hörten. Denn Haydn beherrschte sowohl die „Künsteleyen [...] aus dem gothischen Zeitalter“⁷³ als auch alle „modernen“ Schreibarten, sodass seine Instrumentalkompositionen für einen wesentlich jüngeren Autor wie Ernst Theodor Amadeus Hoffmann sogar einen „romantischen Geist“⁷⁴ atmeten. Und so wollen wir mit jenem schon einmal erwähnten verherrlichenden Gedicht aus dem Jahre 1819 schließen, das auch die „Jahreszeiten“ als Sinnbild für das Leben sieht und Haydn schließlich zur Verklärung aufsteigen lässt⁷⁵:

Und als des Lebens Jahreszeiten alle
 Du nun gekostet, rafftest du dich auf,
 Und sangest mit der Weltposaunen Schalle
 Des Jahreswechsels ew'gen Himmels-Lauf!
 Dein Lebens-Sommer war dahin geflogen,
 Du stand'st in deines Winters stürmischen Wogen;
 Da rief's herab: „Dich wollen Sonnen hören!“
 Und Haydn sahn' wir sich als Ton verklären.

⁷² [Ignaz Ferdinand Arnold], Galerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Ihre kurzen Biografieen, kâarakterisirende Anekdoten und ästhetische Darstellung ihrer Werke, 1. Theil, Erfurt 1810, S. 108.

⁷³ Ludwig Anton Leopold Siebigk, Museum deutscher Gelehrten und Künstler, Bd. 2: Joseph Haydn, Breslau 1801, S. 14. Haydn besaß diese Schrift selbst.

⁷⁴ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Beethovens Symphonie (in Cmoll). Nr. V, Op. 67, in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 15, hrsg. von Eduard Grisebach, Leipzig o.J., S. 11.

⁷⁵ [Anonym], Haydn, Sp. 555.

