

Manfred Hermann Schmid

Vokales und Instrumentales bei Joseph Haydn.
Bemerkungen zum Spätwerk

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. 193 – 214.

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.

Manfred Hermann Schmid

**Vokales und Instrumentales bei Joseph Haydn –
Bemerkungen zum Spätwerk**

Joseph Haydn ist als Instrumentalkomponist groß geworden – seit der Verbreitung seiner Opera 1 und 2 in Pariser Drucken und vermehrt seit dem Ansehen seiner Symphonien der Achtzigerjahre. Doch den Ruhm des Alters erwarb sich Haydn mit Vokalwerken, mit den Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“, als Chorwerke vorbereitet durch die großen Messen seit 1795. Diese Chorwerke sind der eigentliche Lebenstriumph, den Haydn in vollen Zügen genossen hat. Früher und später Erfolg. Beide unterscheiden sich aber nicht nur in den Gattungen, sondern auch dem Publikum. Die Quartette fanden die Bewunderung der Kenner. Diese Experten-Bewunderung dauert ungebrochen bis heute an. Dagegen gehörten die späten Vokalwerke einer breiten Hörerschaft. Doch die Resonanz dieser Werke verhallte im 19. Jahrhundert innerhalb von wenigen Jahrzehnten, nicht zuletzt, weil die Messen dem Verdikt des Cäcilianismus anheimfielen; selbst die Oratorien, vor allem die „Jahreszeiten“, mussten sich Kritik gefallen lassen. Die komplette Wiederentdeckung des vokalen Spätwerks blieb so dem 20. Jahrhundert vorbehalten. Was die Wissenschaft angeht, muss an die Arbeiten von Alfred Schnerich (1859–1944) erinnert werden¹.

Die Frage, ob er in der Hauptsache ein Instrumental- oder ein Vokalkomponist wäre, eine Frage, die im Falle Ludwig van Beethovens oder Giuseppe Verdis zu Recht gestellt werden darf, hätte Joseph Haydn vermutlich nicht gefallen. Die Betonung des rein Instrumentalen könnte sein Ansehen mindern. Den fundamentalen Wechsel in der ästhetischen Debatte hat Haydn zwar in Anfängen noch miterleben können, aber möglicherweise nicht goutiert. Joseph Haydn gehört wie sein Bruder Michael oder sein Freund und Kollege Wolfgang Amadeus Mozart zu jenen Komponisten, die in allen Gattungen zuhause sind. Folge ist, dass sie gattungsspezifische Techniken auch unspezifisch nutzen, so dass sich Gattungen in bestimmten Aspekten berühren können. Niemand würde

¹ Alfred Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung*, Wien u.a. 1922, 2. Auflage 1926 erweitert um einen „stilkritischen Anhang“ von Wilhelm Fischer.

ahnen, dass die „Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“, wäre nur die Vokalfassung überliefert, anfangs ein reines Orchesterstück gewesen sind.

Notenbeispiel 1:

V. I

Vc. e Bs., Org.

I

piano

II

scenza Vc. e Bs.

tranco

III

IV

sdruciolq

V

piano

tranco

Ky - ri - e - lei-son.

Tasto

Org. fortissimo

Joseph Haydn, „Harmoniemesse“, Kyrie, T. 1–20 in den Außenstimmen.

1. PARADOXIEN VOKALER DOPPELSCHICHTIGKEIT

Das „opus ultimum“, die „Harmoniemesse“ von 1802, beginnt mit einem Orchestervorspiel, bei dem unvermeidlich der zu erwartende Text im Hintergrund steht. Dieses „Kyrie eleison“ bleibt aber trotz deklamatorischer Gestik rätselhaft verborgen, um unerwartet auf einem verminderten Septakkord im Schlussabschnitt durchzubrechen. Überboten wird die Überraschung gleich von einer zweiten, dem solistischen „Kyrie“. Es setzt den eigentlichen Anfangsimpuls – kontrapostisch im Augenblick eines Schlusses. Innerhalb der späten Messen, die alle das „Kyrie eleison“ auf besondere Weise exponieren, bedeutet das eine Endstation an dramatischer Zuspitzung des Vokativs. Das „Kyrie eleison“ gewinnt diese Dramatik nicht nur, weil seine Worte noch innerhalb des Vorspiels hereinkommen, sondern auch, weil es quer zu diesem Vorspiel steht, das seine eigenen vokalen Bindungen hat.

Das Vorspiel umfasst 20 Takte, zusammengesetzt aus lauter Viertaktern, somit aus fünf Bausteinen (römische Ziffern in Notenbeispiel 1). Sie sind allesamt vokal geprägt, weil sie Atemzäsuren zulassen und typische Endungsfiguren aufweisen, die sich in der Zahl der Schluss-Silben unterscheiden. Die Endungsfolge im Viertaktabstand hat dabei, wenn man die Termini italienischer Verslehre aus der Leitgattung Oper gelten lässt, mit *Verso piano*, *Verso tronco* und *Verso sdrucchiolo* einen typischen Verlauf. Der stumpfe Schluss des *Tronco* signalisiert nach allen Erfahrungen das Ende eines Abschnitts, verbindet sich deshalb auch mit einer Binnenkadenz (T. 8), der dreitönige *Sdrucchiolo* garantiert die Fortführung, um in neuem Anlauf zur Kadenz definitiv dem *Verso tronco* Platz zu machen (T. 20). Anders gesagt: Das Formgerüst entspricht nach Regeln von Sprachvertonung dem einer vollständigen Strophe².

Zu den internen Einheiten, korrespondierend mit Versen, gehören obligatorisch charakteristische instrumentale Füllungen an den Zäsurstellen. Der *Verso piano* Takt 4 mit dem *Signum* einer bloßen Achtelpause kann darauf verzichten, weil des anschließenden Auftakts wegen der Fortgang nicht unterbrochen ist. Beim *Verso tronco* in Takt 8 hingegen bedarf es der großen Lücke wegen eines Antriebs quasi von außen, also in Hilfsstimmen neben der melodischen

² Carl Maria Brand bestritt hingegen eine Geschlossenheit in der Formbildung: „Die Thematik besteht aus einem Motivmosaik, das durch partielle Wiederkehr vor allem seines Leitgedankens eine gewisse Regelmäßigkeit des Gesamtablaufs garantiert, im übrigen aber keineswegs geschlossen ist“ (Die Messen von Joseph Haydn, Würzburg-Aumühle 1941, S. 470).

Führungslinie. Die Violine I, unterstützt von sämtlichen Streichern, wechselt nach der Eins in die höhere Oktave und damit von der Haupt- in eine Nebenstimme, bis sich zu den letzten drei Achteln Bläser einklinken und den melodischen Faden mit aufaktigem Gestus wieder aufnehmen, so dass sich in der ersten Geige bei Takt 8 gleich drei Funktionen unterscheiden lassen: Hauptstimme mit einem Schlussachtel, Nebenstimme mit zwei Füllachteln und erneute Hauptstimme mit drei Auftaktachteln. Typisch für Tronco-Zäsuren ist zudem der Einsatz des Hörnerpaars zusammen mit dem Schlusston auf der Eins von Takt 8 (Notenbeispiel 2).

Notenbeispiel 2:

The musical score for Joseph Haydn's "Harmoniemesse", Kyrie, measures 7-12, is presented in two systems. The first system covers measures 7-9, and the second system covers measures 10-12. The instruments involved are Flute (Fl.), Horn (Hr.), Violin I (V. I.), and Violoncello/Double Bass/Organ (Vc. e Bs., Org.).

Measure 7: The Flute and Violin I have rests. The Horn and Violoncello/Double Bass/Organ play a half note G. The Flute and Violin I enter in measure 8.

Measure 8: The Flute and Violin I play a half note A. The Horn and Violoncello/Double Bass/Organ play a half note G. The Flute and Violin I enter in measure 9.

Measure 9: The Flute and Violin I play a half note B. The Horn and Violoncello/Double Bass/Organ play a half note A. The Flute and Violin I enter in measure 10.

Measure 10: The Flute and Violin I play a half note C. The Horn and Violoncello/Double Bass/Organ play a half note B. The Flute and Violin I enter in measure 11.

Measure 11: The Flute and Violin I play a half note D. The Horn and Violoncello/Double Bass/Organ play a half note C. The Flute and Violin I enter in measure 12.

Measure 12: The Flute and Violin I play a half note E. The Horn and Violoncello/Double Bass/Organ play a half note D. The Flute and Violin I enter in measure 13.

The bottom system includes figured bass notation for the organ part, with figures such as 6, 8, 6, 4, 5, 3, 8, 4, 2, 7, 8, 3, and Tasto p.

Joseph Haydn, „Harmoniemesse“, Kyrie, T. 7–12,
Flöte, Hörner, Violine I und Basso.

Zum instrumental ergänzten vokalen Formkonzept gehört auch ein Wechsel in der Deklamationsgeschwindigkeit. Denn mit dem neuen dreifachen Achtelaufakt von Takt 8 beschleunigt sich für

den dritten Viertakter das „Silbentempo“. Die einzelnen Verse eines denkbaren Quinario mit der Paarbildung Piano–Sdrucchiolo werden jetzt im Taktabstand absolviert, wobei den melodischen Wiederholungen (a+b, a+b) in einer vokalen Faktur auch textliche entsprechen würden. Der vierte Viertakter mit Auftakt zu Takt 13 stellt dann offenkundig Worte um. Er beginnt mit der Sdrucchiolo-Variante, an die unerwartet ein Tronco-Partikel angefügt wird, betont von einer harmonischen Wendung zur IV. Stufe Es-Dur (T. 14), die ein Ausholen zur Kadenz signalisiert, bevor das Piano-Segment den Baustein sequenzierend rundet und mit Berühren der VI. Stufe g-Moll zentripetale Kräfte provoziert. Die Wechseldominante, herausgehoben vom Fortissimo des vollen Orchesters³, holt sammelnd alle Bewegung zurück und setzt den alten Abtakt von Takt 1 wieder in Kraft. Vorbereitend war den drei Achtern durch Verlegung in den Bass ihr Anspruch auf melodische Führung genommen worden. Sie wechseln Takt 16 an der „klassischen“ Zäsurstelle des Viertakters in die Rolle der Füllstimme.

Der wiedergewonnene Abtakt von Takt 17 ist zusätzlich durch eine klangliche Variante geschärft. Denn die Wechseldominante erscheint in der Sonderform des verminderten Septakkords, was eine Ausdehnung auf volle zwei Takte mit sich bringt. Der charakteristische Ton „des“ wiederum erlaubt die chromatische Fortführung (Klarinette I), so dass zum krönenden Quartsextakkord Takt 19 im Aufwärtsschritt der Dur-Dreiklang aufleuchten kann. Damit ist im vierten Takt (T. 20) zur stumpfen Endung des fiktiven Textes der Tonika-Schluss garantiert.

Unüberhörbar hat das Vorspiel Haydns im Gleichmaß der Segmente, die an Verse erinnern, zudem in der Qualität der Absatzformeln und schließlich einer gestischen Innendynamik die interne Logik einer standardisierten Miniaturform, und zwar einer, die primär Merkmalen der Sprache ihre Konsistenz verdankt, insofern auch problemlos Sprache aufnehmen könnte, und zwar die regulären vier Verse einer vollständigen Strophe.

Nun gibt es im „Kyrie eleison“ allerdings keine Abfolge von Versen, ja keine Tronco- und keine Sdrucchiolo-Endungen, sondern bloße zwei Worte, wobei das „eleison“ wenigstens die Silbenfolge eines Verso piano anbietet. Man darf sich also fragen, wie es mit dem Text der Messe funktionieren soll, wenn das instrumentale Vorspiel, wie es sich gehört, wiederkehrt, und diesmal zusammen

³ Im Autograph steht ausdrücklich: „NB: Fortissimo“, vgl. ebenda, S. 476.

mit Text. Zuvor aber hatte sich der Chor schon eingeschaltet – justament an einer Stelle, bei der das Orchester rhythmisch keine Vorprägungen gibt, sondern sich neutral verhält und nur die Takteinheiten absteckt. Der Chor deklamiert so eigenständig für sich, präzisiert etwas am Satz, dessen Fortissimo eine neue Legitimation gewinnt, greift aber in den formalen Ablauf nicht ein. Das zeigt sich gerade auch an der Kadenz des letzten Viertakters Takt 17–20.

Strophendenen mit Tronco-Schlüssen sind der stereotype Platz für syntaktische Wechsel in der Führungsschicht. An ausdrücklich dieser Stelle beschreibt Joseph Riepel das Phänomen der „Takterstickung“⁴. Für ihn setzt es zwingend den Strophenschluss voraus. Joseph Haydn reagiert darauf, nur in einer totalen Umkehrung der Verhältnisse. Üblicherweise verdrängt das Laute das Leise, also das Orchester mit seinem Ritornelleinsatz den Solisten. Jetzt aber stellt sich der eine Solist gegen das gesamte Tutti⁵. Voraussetzung war immerhin ein Decrescendo während des verminderten Septakkords und das Piano zur Dominante. Zum syntaktischen Wechsel gehört, dass der Schlusstakt des letzten Vierers ersatzlos entfällt und der Fortgang zu Takt 1 des Vorspiels zurückspringt. Damit beginnen die 20 respektive 19 Takte wieder von vorn.

Der Verkürzungseffekt verschafft dem Sänger so etwas wie einen eigenen Auftritt. Es ist der letzte Schritt in einem rapiden Verdichtungsprozess. Denn Haydn präsentiert am Ende des Vorspiels in lakonischer Kürze, vergleichbar dem Introitus von Mozarts Requiem, die aufgefächerte Gesamtheit der Mitwirkenden: Orchester, Chor, Soli – das Orchester dabei in nur sechs Takten gestaffelt nach Streichern, Bläsern und Tutti einschließlich von Trompeten und Pauken. Den schließlich krönenden Effekt im Besetzungstausch stellt die Präsentation des Solisten dar.

⁴ Joseph Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, Teil 1, Regensburg und Wien 1752, S. 42.

⁵ Riepel hat den Fall hypothetisch erörtert und praktisch verworfen: „[...] so könnten sich ja die Singstimme an dem forte [Tutti] rächen, und unter dessen letzten Tact eben auch zu schreyen anfangen“. Auf diesen Vorschlag des Schülers antwortet der Lehrer: „Nein. Das gehet wieder nicht an, denn die Singstimme ist viel zu schwach dazu, man würde sie kaum hören. Sie weiß besser als du, daß sie von dem forte oder Tutti abgesondert müsse seyn, um deutlich anfangen zu können“ (ebenda, S. 42f.). Zum Fall eines Singstimmen-Einsatzes im Schlusstakt eines Ritornells bei Mozart siehe Manfred Hermann Schmid, Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern (Mozart Studien 4) Tutzing 1994, S. 117f. („Idomeneo“, Nr. 11).

Notenbeispiel 3:

20

V.I

V.II

Va.

S

A

T

B

Vc. e Bs., Org.

fz *p*

fz *p*

fz *p*

Solo

Ky - ri - e e - lei - son,

Solo

Ky - ri - e e - lei - son,

Solo

Ky - ri - e e - lei - son,

Solo

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e,

Ky - ri - e e - lei - son,

1 5 3 7 4 8 3 6 5 6 6 4 5 3

fz *p*

Tasto

[illegible]

28

Hr.

V.I

V.II

Va.

S
Tutti
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

A
Tutti
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T
8
Tutti
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B
Tutti
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Vc. e Bs., Org.
8 7 - - - 8 7 - - -
4 - - - 3 - - -
2 - - - 2 - - -
f p f p f p

Joseph Haydn, „Harmoniemesse“, Kyrie, T. 20–30,
Solisten und Chor mit Streichern und Hörnern.

Seinen Auftritt nutzt dieser – um endlich die Frage der Textierung zu verfolgen – für einen spezifisch neuen Rhythmus. Es ist das erste Mal, dass der Deklamations-Rhythmus des „Kyrie eleison“ erklingt: mit der unverkennbaren Kyrie-Punktierung, die in die Viertelpause des Vorspiels drängt, dessen punktierter Auftakt nun als verkürztes „Kyrie“-Echo erscheint (Notenbeispiel 3).

Ein erster Schritt, Text zur Geltung zu bringen, liegt also darin, dem schon Gegebenen in motivischer Verdichtung etwas hinzuzufügen, doch ohne die formale Funktion im Taktgefüge zu verändern. Der geschlossene Viertakter wird dadurch bestätigt, dass nun seine zweite Hälfte eine Textierung erfährt. Dazu musste der Verso-piano-ähnliche Silbenüberhang des „eleison“ förmlich einladen. Es ist die einzige Stelle im ganzen Vorspiel, bei der man Text schon mithören konnte (für die vier Takte bleibt deshalb die

Textierung auch konstant erhalten: T. 84 bei der Reprise und T. 114 bei der Coda; jetzt aber im Forte und Chortutti). Sopran und Bass folgen Takt 22f. den instrumentalen Außenstimmen, Alt und Tenor orientieren sich punktuell an Violine II und Viola. Auffälligerweise bleiben aber vokaler und instrumentaler Anteil unterschieden. Die erste Violine verzichtet in Takt 22 auf das Durchhalten der Akzentnote und überlässt die Ausspinnung des melodischen Fadens dem Sopran – eine Differenzierung, die Haydn bei den Soli wichtig ist, während er bei der Chorbeteiligung Takt 86 und 116 darauf verzichten kann.

Der zweite, parallele Viertakter wiederholt die beiden Textierungsverfahren. Der vierstimmige Vokalsatz ist nur insofern verändert, als Haydn das „Kyrie eleison“ in ein „eleison, eleison“ verwandelt und deshalb mit den Silben ein Viertel früher beginnen muss, also mit dem Auftakt zu Takt 26. Zudem gehen instrumentale Vorgabe und Text bei der Schluss-Silbe auseinander. Die Piano-Endung des „eleison“ überformt den alten Tronco-Schluss, der aber im Einsatz der Hörner noch kenntlich bleibt. Haydn löst das Problem schlicht durch eine Appoggiatur. Deren zwei Töne werden aber neu motiviert: durch die vorbereitende Achtelrepetition der Streicher auf der Eins des Taktes zuvor (T. 26). Die Modifikationen am Schluss von Takt 27 machen die alten Füllachtel der Violine I überflüssig. Die Tonrepetition mit dem hohen b^2 meldet sich erst zum wichtigen Drei-Achtel-Auftakt. Mit ihm verdichtet sich der Satz nun in erstaunlicher Weise. Unter Aspekten des Vokalsatzes sind die drei Achtel typische Füllfigur. Wenn es um die Entwicklung des melodischen Fadens geht, beanspruchen sie jedoch als Auftakt zur folgenden Vorhaltsfigur den Vorrang. Insofern vertauschen sich andeutungsweise die Verhältnisse. Die Instrumente des Orchesters übernehmen die Führungsrolle, der neu eintretende Chor unterstreicht die Vorhaltsendung mit der beschleunigten Punktierungsformel des „Kyrie“ analog zu deren bisheriger Position im Anfangstakt eines Viertakters. Die beiden Schichten gehen erst wieder im nächsten Takt zum Abschluss der Zweitakteinheit zusammen, wenn sie sich im Ausformulieren der Endungsfigur treffen. Dazu nutzt Haydn, dass nach italienischer Praxis das „eleison“ auch viertönig deklamiert werden und folglich die Schlussposition eines Verso sdrucchiolo einnehmen kann.

Das Taktpaar wiederholt sich (T. 28f. | 30f.) – doch mit einer gravierenden Änderung bei der Fortsetzung (Notenbeispiel 4).

Notenbeispiel 4:

S
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T
8 Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Vc. e Bs., Org.
8 7 8 3
f p ff f

Joseph Haydn, „Harmoniemesse“, Kyrie, T. 30–34, Chor und Basso.

Die drei Achtel – schon vorher Führungsachtel und nicht sekundäre Füllachtel – werden in ihrer Leitfunktion durch demonstrative Beteiligung des Chores gestärkt. Haydn schwenkt dazu quasi verfrüht auf das „Christe eleison“ um, verkürzt den Vorhalt bei der „eleison“-Endung Takt 32 auf zwei Achtel – es sind jene zwei Achtel, die als Variante des Streichersatzes in Takt 26 entstanden waren – und belastete jede Silbe in regelmäßigem Wechsel mit einem eigenen Klang. Das Weiterspringen im Text wird zudem durch eine harmonische Brechung offenkundig. Der Satz wendet sich abrupt und in erneutem Fortissimo zur VI. Stufe g-Moll.

Der Überraschungseffekt kann mit dem „Paukenschlag“ der Symphonie Hob. I:94 konkurrieren. Denn es meldet sich unvermutet eine Textpassage, die in eine Wiederholung des Vorspiels schlechterdings nicht gehört: das „Christe eleison“, mit ihm das zweite Textsegment des Kyrie. Üblicherweise wird das „Christe“ eher solistisch exponiert und findet in der Mitte des Satzes seinen Platz. Diese Konvention wird auch noch zu ihrem Recht kommen, wenn das „Christe“ ein zweites Mal erklingt, nämlich 30 Takte später. Für jetzt, im Anfangsstadium von Takt 30f., war es Haydn wichtig, die leitenden drei Achtel als eines der zentralen Hauptmotive mit Silben zu erfüllen. Mit dem „Kyrie“ war ein ähnlich monumentales

Deklamieren nicht erreichbar gewesen⁶. Zudem bot es, sollte eine Wiederholung der Tonika-Kadenz vermieden werden, einen wirkungsvollen Anlass, die harmonischen Grenzen des Vorspiels zu sprengen. Eingefangen werden die Kräfte des Ausbruchs im Alternieren von Bläsern und Tutti durch die schlichte *fonte*-Sequenz, wie Riepel sie nennt, mit der die V. Stufe wieder ins Blickfeld gerät; bei ihr kommt die Bewegung nach der Mollvariante von Takt 35 in Form eines Halbschlusses Takt 38 kurz zur Ruhe (beim späteren „Christe“ T. 62–67 erscheinen übrigens die gleichen Stufen wieder, nur in umgekehrter Reihenfolge: V–VI statt VI–V). Der Chor kann danach, weil ein notengetreues Wiederholen des Vorspiels aufgegeben ist, frei seinen Text deklamieren. Eine Rückbindung an das Bisherige leisten allerdings die instrumentalen Motive, wobei der Zwei-Achtel-Gestus von Takt 26 und 32 für das „eleison“ mit jener Sechzehntelfigur kombiniert wird, die Takt 35ff. in den Bläsern als Variante des Drei-Achtel-Auftakts entstanden war.

Die drei Achtel als Kern motivischer Prozesse – man könnte sie geradezu „Christe“-Achtel nennen – haben unweigerlich noch weitere Konsequenzen im Satz. Sie verbinden sich in Takt 48, der in der Kombination von *Sdrucchiolo*-Punktierung und Fortführung dem überraschenden „Christe“-Takt entspricht, mit einem Viertelauftakt für „eleison“, wandeln sich Takt 64 und 67 zu einer Allerwelts-Füllformel im Bass, desgleichen Takt 73, diesmal in der Sechzehntelvariante der früheren Bläser von Takt 35, um in dieser Form vier Takte später wieder an die melodische Oberfläche zu geraten, weil sie von den Gesangssolisten aufgegriffen wird (T. 77ff.). Die Textierung gestaltet sich nun erstaunlich variabel. Dem Tenor genügt die Anfangssilbe von „eleison“. Sopran und Alt wollen auf das „Kyrie“ nicht verzichten und schaffen so eine ganz neue Form, in der die vorgezogenen Achtel mit der Sechzehntelfigur kombiniert werden. Zuletzt tragen die Auftaktachtel zwei Silben des „eleison“, mit der Folge, dass sich Betonung und Endungscharakter verändern: mit „e-lei-són“ wird das Wort gar *tronco*-fähig (T. 81, 83).

Die Silbenverschiebung kehrt nochmals bei den Kadenzvorgängen der Coda zurück. Vor allem aber erweist sich hier der Nutzen der verlängerten Form. Während Flöte und Oboen die ursprünglichen drei Achtel artikulieren (T. 121), setzen Trompeten und Hörner

⁶ Carl Maria Brand stand *ratlos* vor Haydns Textfolge. Er hielt das zweite „Christe“ für einen Irrtum und empfahl gar den Austausch mit einer „Kyrie“-Textierung (Die Messen von Joseph Haydn, S. 477, vgl. unten Anm. 22).

samt bezeichnender Balkung noch vorher an, um die große Lücke, die der Tronco-Schluss von „elei-són“ hinterlässt, rechtzeitig zu schließen. Die Streicher steuern unterdessen eine triolierte Variante der Sechzehntelfigur bei. Funktional scheinen die im Satz so wichtigen Elemente bei ihrer ersten und einfachsten Aufgabe angekommen, Textzäsuren zu überbrücken und dem Chor zur Seite zu stehen. Aber in gewisser Weise haben sich die Verhältnisse verkehrt. Es ist der Chor, der assistiert, und zwar den entfesselten Instrumenten, denen der entscheidende Gestus allein gehört: Takt 122 mit der Punktierung zum Sforzato in Höhung des solistischen Kyriemotivs und seinem Oktavsprung (T. 20, vgl. auch die instrumentale Variante erstmals T. 68); das Wort ließe sich sogar einsetzen. Das Orchester verheißt ein triumphales „Kyrie“, der Chor ergänzt ein „eleison“.

*

Haydn begann sein Kyrie in Gedanken an den Ordinariumstext, aber kaum in Rücksicht auf konkrete Deklamation. Seine musikalischen Einfälle binden sich nicht an bestimmte Worte, sondern eher an einen generellen Sprachgestus. Haydn operiert mit Bausteinen und Gestalten, die sprachgeprägt sind, und zwar durch die Wirkungskraft eines historischen Prozesses, den Haydn anzunehmen weiß. Musik hat sich bei den Klassikern gewissermaßen versprachlicht. Das ist Grundvoraussetzung für jene spätere „Idee der absoluten Musik“, der Carl Dahlhaus ein eindruckliches Buch gewidmet hat⁷. Vorausgehen musste dieser Verselbständigung musikalischer Prozesse jedoch erst ein Aufsaugen von Sprache. Die Musik hatte in einer jahrhundertelangen Bindung an das Wort und Auseinandersetzung mit dem Wort von dieser Sprache gelernt. Ab einem gewissen Punkt machen die Töne sich aber von ihrer alten Wegweiserin frei.

Im Haydn'schen Kyrie schlagen sich Elemente sprachlich geprägten Denkens primär im Formaufbau nieder. Die Motive sortieren sich nach Regeln von Versvertonung, wobei die deklamatorische Attitüde besonders an den Endungsstellen zur Geltung kommt. Sie sind die sensiblen Punkte von Sprachdarstellung schlechthin. Dabei kommt es Haydn darauf an, eine beziehungsreiche Vielfalt an Wendungen zu generieren und selbst innerhalb zweitöniger Standardformeln nach dem Muster des dominierenden Verso piano

⁷ Carl Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, Kassel u.a. 1978.

noch für Abwechslung und variative Binnenkorrespondenzen zu sorgen. Das kann er umso leichter, als er an konkrete Worte zunächst nicht gebunden war. Die Komplikationen im vierten Viertakter, wo eine Art motivischer Arbeit auf der Ebene von Deklaminationsvarianten einsetzt – hilfsweise mag man von Textwiederholungen und -umstellungen sprechen – sind möglich, weil auf realen Text gar keine Rücksicht zu nehmen war. Eine naive Textierung ist hier nicht mehr ohne weiteres vorstellbar. Vielmehr haben sich Gestalten verfestigt und verselbständigt: zu einer instrumentalen Struktur bloßer Sprach ä h n l i c h k e i t . Es scheint mir bezeichnend, dass Haydn auf diesen Viertakter, wenn es um konkrete Textierung geht, notengetreu nicht mehr zurückkommt, sondern ihn permanent abwandelt: so mit dem überraschenden „Christe eleison“. Die pseudosprachliche Faktur war zwar rein instrumental möglich, vokal aber nur bedingt zu realisieren.

Anders gesagt: Haydns Musik spricht, aber sie spricht keinen konkreten Text. Es ist ein Sprechen „als ob“, um auf eine Formulierung von Thrasybulos Georgiades zurückzukommen⁸. Andererseits spricht sie auch wirklich, nämlich wenn Text als Erklingendes hinzukommt, in diesem Fall als „Kyrie eleison“ und „Christe eleison“. Dabei ist Haydns Einfallsreichtum schier unbegrenzt, seinen wirklichen Text mit dem „vorausgehenden“ imaginären zu versöhnen. Allerdings handelt es sich ja auch nicht um zeitlich nachträgliches Kontrafazieren. Die Realisierbarkeit des wirklichen Textes steht bei der musikalischen Erfindung immer wenigstens im Hintergrund. Denn der Ausgleich zwischen beiden Ebenen, jener des „Als ob“ und dieser des „So heißt es“, gehörte zu den ständigen Aufgaben des Komponisten Haydn während des Schöpfungsprozesses für sein Werk.

Natürlich kann diese Art von Darstellung nicht mehr als eine Hilfskonstruktion sein. Aber sie ist vielleicht nützlich für ein Verständnis der Komplexität von Haydns Satztechnik. In seinem vokal-spätwerk existieren zwei Sprachebenen. Eine interne und eine externe. Die interne steuert stumm Erfindung und Gliederung. Die externe tritt nach den Notwendigkeiten des geforderten Textes hinzu. Im einen Fall geht es um anonyme Sprachmuster,

⁸ Thrasybulos Georgiades, Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe (Verständliche Wissenschaft 50), Berlin u.a. 1954, S. 80. Vgl. Wolfgang Osthoff, Das „Sprechende“ in Beethovens Instrumentalmusik, in: Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München 1987, S. 11–40, hier S. 13.

im anderen Fall um konkrete Worte. Die beiden Ebenen können divergieren, sie können geradezu zu einer Verdopplung führen, die sich in konkurrierenden Führungsschichten äußert, wie beobachtet an Baustein 3, dem dritten Viertakter. Und die beiden Ebenen können konvergieren – dann immer im Zeichen des erklingenden Textes. Die potentielle Mehrschichtigkeit ist in jedem Fall die Konsequenz eines autonom instrumentalen Denkens, das Sprache freilich zu importieren in der Lage ist. Die Technik kann dazu verführen, von Paradoxien vokaler Doppelschichtigkeit zu sprechen, und zwar als Signum instrumentalen Baus. Paradoxien, weil die Vervielfachung eines sprachlichen Konzepts eine genuin sprachliche Bindung traditioneller Vertonungspraxis letztlich wieder aufhebt.

2. SYNTAKTISCHE ANTINOMIEN VOKALEN UND INSTRUMENTALEN BAUS

Vokaler Bau hat zu respektieren, dass der Mensch atmen muss. Daraus entsteht von selbst ein Fortgang, der regelmäßig durch Zäsuren gegliedert ist. Die musikalischen Einheiten erreichen analog sprachlichen Sätzen ein erkennbares Ende. Instrumentaler Bau kann das imitieren und lässt sich häufig genug darauf ein – das gehörte eben zu den Merkmalen des Vorspiels der „Harmoniemesse“. Er kann auf die typischen Zäsuren aber auch verzichten. Die syntaktischen Einheiten sind dann völlig anders verkettet als im additiv vokalen Bau. Das Phänomen stellt bekanntlich die Syntax- und Formenlehre, soweit sie auf sprachanalogen Mustern beruhen, vor beträchtliche Probleme⁹.

⁹ Sie wurden erstmals konsequent von Thrasybulos Georgiades beschrieben (Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, in: Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951, S. 76–98). Man wird den Thesen von Georgiades leichter folgen, wenn man sich auf einen weiten historischen Horizont einlässt. Vokal- und Instrumentalmusik hatten generell unterschiedliche Vorgaben und Ziele. Der Instrumentalist möchte am liebsten unaufhörlich spielen, ein Kontinuum herstellen, in dem der Hörer sich aufgehoben findet. Das äußert sich an Bordunphänomenen, an der im Mittelalter noch geläufigen Praxis der Permanenzatmung bei Bläsern, am Bestreben der Organisten, Pausen zu vermeiden und dort, wo Intavolierungsvorlagen sie vorsehen, kurzerhand zu füllen. Der Sänger dagegen muss atmen. Er kann nicht anders als nach Punkt und Komma gliedern wie gesprochene Sprache. In der Entwicklung von Mehrstimmigkeit führt die Differenz zu extrem verschiedenen Bautechniken bzw. syntaktischen Verfahren. Vokalmusik orientiert sich an Kadenzen. Sie sind das musikalische Äquivalent für Interpunktion. Instrumentalmusik drängt über Zäsuren hinweg. Die Antinomien sind unverkennbar. Instrumentalmusik strömt und „rauscht“, wie Musiktheoretiker bis ins 18. Jahrhundert hinein gelegentlich sagen, um all das auszusondern, was sich ihren sprachanalogen Beschreibungen von Musik

Der Kopfsatz des Streichquartetts op. 74 Nr. 1 beginnt in Nachbildung vokaler Muster in Legato-Thematik mit endungsorientierten Taktgruppen samt Anschluss-Auftakt oder Füllfigur (T. 6, 10). Doch sowie der isolierte und dem Allegro vorangestellte Zweitakter als neuer Eckstein der Konstruktion im Thema selbst verankert wird (T. 17f.), und zwar am „Strophenende“ mit seinem stumpfen Schluss, kippt der Verlauf und geht auf eine zäsurlose Folge über, die unter Ausschaltung von Endungsfiguren bis ans Ende des Satzes reicht und nicht einmal vor dem Seitenthema Halt macht, das motivisch deshalb auch auf das Hauptthema zurückkommt. Doch die alte Zäsurstelle wird jetzt in Takt 34 unter Dominantspannung gesetzt und melodisch durch Chromatik auch noch auf ein rastloses „Voran“ verpflichtet.

Hier sind die verschiedenen Bautechniken eines instrumentalen Satzes hintereinander wirksam. Im Extremfall können die beiden Prinzipien aber auch kombiniert werden und gleichzeitig Gültigkeit beanspruchen beziehungsweise miteinander korrespondieren. Damit rechnet Haydn bei der „Paukenmesse“, wo sich die Besonderheiten der syntaktischen Struktur auch noch mit einer spezifischen Textbotschaft verbinden.

Die ersten 49 Takte des Gloria bis hin zur Zäsurmarke des „Gratias“ folgen strikt dem vokalen Prinzip geschlossener Einheiten mit ausgeprägten Endungsfiguren und Deklamationspausen. Der musikalische Satz ist ganz auf diesen Gliederungsmechanismus eingerichtet, der in abgezirkelten Einheiten von vier Takten unter Wechsel von Tutti- und Teilchor (T. 1, 13) sowie solistischen Instrumentengruppen (T. 9) für schrittweise Vergrößerung sorgt. Die Technik ständigen Besetzungswechsels gewinnt noch an Bedeutung, wenn ab Takt 29 Orchester und Chor sich gegenseitig ergänzen, weil die Viertakt-Bausteine jeweils von den Instrumenten eröffnet und den Singstimmen beschlossen werden. Dabei kündigt sich Takt 40 eine Verdichtung an, weil das Orchester den Schlusspunkt des „Adoramus te“ negiert und verfrüht einen Wechsel der Satzstruktur herbeiführt, ohne freilich in die syntaktische Ordnung einzugreifen. Doch dass ein bis dahin abzählbar übersichtliches Gefüge in Bewegung gerät, zeigt sich an einer Preisgabe der geradtaktigen

nicht fügt. Die aufblühende deutsche Musiktheorie ist in diesem Punkt regelrecht sprachhörig. Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch, so viel auch von ihnen zu lernen ist, lassen genuin instrumentale Techniken einfach unkommentiert. Sie verschreiben sich ganz einer Syntax in Analogie zu Sprache. Folge ist das schöne und schon ältere, aber leicht irreführende Wort von der „Klangrede“.

Gliederung: das abschließende „Glorificamus te“ Takt 45–49 ist auf fünf Takte gedehnt.

Mit der traditionellen Formzäsur vor der dritten „Strophe“ des Gloria spitzen sich die Verhältnisse aber erst richtig zu. Die „Verspätung“ mit Dehnung auf fünf Takte wird im Chor gleich wieder eingeholt, weil der Bass in Eröffnung des „Gratias“ den zunächst als Schluss-Stelle geplanten Takt 49 zum Eröffnungstakt einer neuen Zweiergliederung macht, bestätigt vom Einsatz des übrigen Chors Takt 51. Die neue und verschobene Ordnung reicht dann bis ans Ende des „Gratias“ mit der Kadenz von Takt 62. Gleichzeitig führen die Instrumente jedoch die frühere Gliederung fort, weil sie auf die Schlussfunktion von Takt 49 setzen und über einen Auftakt den Folgetakt zum neuen Startpunkt machen. Eine Weile laufen so zwei konkurrierende Zweiergruppierungen nebeneinander, bis die Instrumente Takt 57 umschwenken, um sich dem Chor anzupassen.

Die besondere Pointe der Satzspaltung liegt darin, dass sich in Takt 49 die üblichen Verhältnisse verkehren. Sonst ist es bei einem stumpfen Schluss Sache der ritornellgewohnten Instrumente, den Fortgang zu beschleunigen. Aktuell fällt sich der Chor jedoch selbst „ins Wort“. Das erinnert an die Sondersituation von Takt 20 im Kyrie der „Harmoniemesse“. Die Verhältnisse komplizieren sich aber weiter: durch das unbeirrte Festhalten der Instrumente am alten Fortgang.

Die Verkehrung mit dem Vokalsatz in Orchesterfunktion wiederholt sich Takt 70. Das reguläre Ritornell nach Takt 62 hatte die viertaktige Gliederung des „gloriam tuam“ fortgesetzt und es darauf angelegt, dessen Kadenz nachvollziehend zu bekräftigen. Im achten Takt, bei der Kadenz von Takt 70, wird der Schlusstakt in klassischer Manier der „Takterstickung“ durch das Neueinsetzen der Oberstimmen des Chores hinfällig. Diesmal springt das Orchester von Anfang an komplett auf die neue Gliederung und deren Zweitaktigkeit um, die bis zum erneuten Schluss von Takt 87 Gültigkeit behält. Beim anschließenden Ritornell, diesmal auf sechs Takte verkürzt, wiederholt sich der Überraschungseffekt. Abermals setzt der Chor frei und ohne Rücksicht auf das Orchester ein, um innerhalb der „Domine“-„Strophe“ auch noch den christologischen Teil des „Domine Fili“ im Unzeitgemäßen göttlicher Botschaft zu eröffnen.

Nach diesem „Jesu Christe“-Achtakter (T. 93–100), der mit seiner Sequenz die Rückkehr zur Grundtonart vorbereitet, ist der syntak-

tische Fortgang – zentrales Ereignis im Satz – für einen Augenblick unterbrochen. Haydn lässt eine längere Passage aus dem ersten Teil repressenartig wiederkehren (T. 101–112 = T. 28–39), doch mit einem Takt Verspätung. Was in Takt 28 Bekräftigung eines Schlusstaktes war, steht in Takt 101 frei für sich. Die Zweitaktordnung kommt erst im Folgetakt wieder in Gang.

Dass der eine Takt 101 eine Sonderrolle in der Satzkonstruktion hat, zeigt sich nach dem langen A-Dur-Intermezzo bei der Rückkehr von Grundtonart, Taktart und Tempo in Takt 196. Nach dem „Jesu Christe“ folgt ein Ritornell im Rückgriff auf Takt 49. Der Satz scheint jetzt „begradigt“, weil die frühere Doppelung herausgenommen ist. Umso heftiger ist der Gegenschlag an der Kadenzstelle Takt 225. Das Orchester verdoppelt sich in seinen Funktionen. Das „Kleinritornell“ von Takt 220 wird durch ein „Großritornell“ Takt 225 überholt, mit dem sich schlagartig das Tempo beschleunigt und eine zweite Reprise beginnt (T. 225–243 = T. 101–119).

Der ganze Satz scheint wie gebannt immer in diese drei Achtelnoten zu münden, deren Eintreten auch noch von Trompeten und Pauken markiert ist. Im Blick auf den Text erscheinen die drei Akkordstöße an prominenten Stellen: zur Einleitung der Preisungen von Gottvater als „Deus omnipotens“, bei der Namensnennung „Jesu Christe“ und zur Eröffnung der abschließenden Doxologie beim Verweis auf den Heiligen Geist mit „Cum Sancto Spiritu“ (T. 28, 101, 225). Haydn schafft mit dem Rhythmus-Motiv plakativ ein trinitarisches Signal, das den gesamten Gloria-Satz verklammert. Die Botschaft im Großformalen verdichtet sich gleichzeitig im Motiv selbst, dessen Dreizahl repetierter Akkorde spätestens beim letzten Mal für sich zu sprechen beginnt. Das Motiv durchdringt zudem vielfältig den Satz (T. 38, 64, 68, 220) und erscheint profiliert auch dadurch, dass es in Gegenposition zu den omnipräsenten drei Achteln Auftakt tritt¹⁰.

Das vielleicht Erstaunlichste aber ist, dass die großen C-Dur- und Trompetenstellen syntaktisch alle verschieden im Satzgefüge verankert sind. Wenn die Repetitionen zum ersten Mal auftreten, unterstreichen sie eine letzte Silbe und – trotz ihrer Ankündigungsrolle – den Abschluss eines Bausegments (T. 28). Bei der Wiederkehr

¹⁰ Auch sonst bevorzugt Haydn eine trinitarische Lesung des Gloria – ganz im Gegensatz zu Mozart, der mit Vorliebe den „Domine Deus“-Abschnitt isoliert, um die untrennbare Zweiheit von Vater und Sohn zu thematisieren. Vgl. Manfred Hermann Schmid, Vater und Sohn. Das Gloria im Zeichen des „Domine Deus“ bei Mozart und Michael Haydn, in: Mozart Studien 18 (2009), S. 49–72.

sind sie jedoch freigestellt, von Silbenbindung ebenso gelöst wie von Abgrenzungsaufgaben in Bezug auf „Fertigteile“. Die Repetitionsformel steht wie exterritorial für sich (T. 101). Am Ende schließlich hat die Formel Eröffnungscharakter. Anders könnte sie die interne Verschränkung nicht leisten. Die neue syntaktische Rolle provoziert sogar für einen Moment den Umschlag auf eine andere Gliederungstechnik, bei der die regelmäßig wiederkehrenden ♪ ♫-Stellen einen instrumentalen Bau gegenläufiger Zweitaktigkeit jeweils eröffnend etablieren könnten, in den die Chorteile versetzt einmontiert scheinen. Auf längere Sicht gilt aber doch die alte vokale Gliederung. Aber es wird erlebbar, dass eine längst bekannte Passage bei ihrer Wiederholung sich merkwürdig verändert präsentiert.

Die Komplikationen hängen allesamt damit zusammen, dass Haydn vokale und instrumentale Anteile gegeneinander ausspielt. Als letzte Steigerung kann er sowohl das Vokale als auch das Instrumentale noch in sich brechen, wenn der Chor Takt 49 und das Orchester Takt 225 einen Verkürzungseffekt – und mit ihm eine Taktgruppen-Verschiebung – gegeneinander selbst durchsetzen. Doppelschichtigkeit wird bei Haydn zuletzt ein Simultan-Merkmal auf verschiedenen Ebenen des Satzverlaufes – eine Krönung des Prinzips von Gleichzeitigkeit aller Mehrstimmigkeit.

3. FORSCHUNGSGESCHICHTE UND HISTORISCHE ORTSBESTIMMUNG

Es ist heute allgemeine Praxis, den späten Messen Haydns eine „vollkommene Synthese von Vokal- und Instrumentalmusik“ zu attestieren, um eine Formulierung von Jens Peter Larsen aus dem Jahr 1980 aufzugreifen, der vernünftigerweise nicht zu widersprechen ist¹¹. Wie Heterogenes vereinigt wird, demonstriert eine Studie Friedhelm Krummachers von 1988, in der die Korrespondenzen von Motiv- und Formbildung vorbildlich klargelegt sind¹². Zum Kyrie der „Harmoniemesse“ lautet die Zusammenfassung

¹¹ Jens Peter Larsen, in: Ders. und Georg Feder, Haydn, (Franz) Joseph, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians Bd. 8, London und New York 1980, S. 328–407, hier S. 358: „Perhaps the completest synthesis of vocal and instrumental music is found in the four masses of 1796–9“.

¹² Friedhelm Krummacher, Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen, in: Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift für Carl Dahlhaus, hrsg. von Hermann Danuser u.a., Laaber 1988, S. 455–481.

entsprechend: „Wieder ist es der instrumentale Satz, der einerseits den motivischen Vorrat bereithält, in den andererseits der Vokalpart dann eingebaut wird“¹³. Die oben vorgetragene Interpretation geht hier noch einen Schritt weiter, wenn sie als Voraussetzung annimmt, dass bereits jener „instrumentale Satz“ von einem Sprachgestus lebt. Grundsätzliches in dieser Frage haben bereits Dénes Bartha im Blick auf Strophen- und Reinhard Strohm im Blick auf Versbau diskutiert¹⁴.

Die Frage latenter Doppelschichtigkeit und gar Doppeltextierung, wie sie bei der „Harmoniemesse“ eine Rolle spielt, ist allerdings, soweit ich sehe, in der Haydn-Literatur nicht verhandelt worden, auch nicht in der jüngsten Dissertation zu den Messen von Peter Ickstadt aus dem Jahr 2009, trotz des Untertitels „Zu Form und Verhältnis von Text und Musik“¹⁵. Die letzte große Arbeit von Belang zum Thema ist die schon mehrfach zitierte gewichtige Berliner Dissertation von Carl Maria Brand, abgeschlossen 1938 und gedruckt 1941. Brand befand sich jedoch in einem unauflösbaren Zwiespalt. Einerseits suchte er in Fortsetzung des 1922 erschienenen Haydn-Buchs von Alfred Schnerich eine Ehrenrettung der Gattung Orchestermesse, andererseits wollte er in seinem apologetischen Bestreben der Kritik des Cäcilianismus keine neue Nahrung geben. Insofern schreckte er vor Wilhelm Fischers lapidarem, allerdings auch übermäßig zugespitztem Urteil von 1926 zurück, Haydns große Messen seien die Fortsetzung seiner zwölf letzten Sinfonien mit anderen Mitteln¹⁶.

¹³ Ebenda, S. 466; vgl. zuvor zum Kyrie der Theresienmesse: „Symphonisch aber ist in einer Architektur, die kaum vom Text vorgezeichnet ist, die Konzentration des Materials, dessen Entfaltung sich der vokalen und instrumentalen Mittel gleichermaßen bedient“ (S. 464).

¹⁴ Dénes Bartha, Das Quatrain-Modell in Mozarts Perioden- und Liedform-Strukturen, in: Mozart-Jahrbuch 1978/79, Salzburg 1979, S. 30–44; Reinhard Strohm, Merkmale italienischer Versintonung in Mozarts Klavierkonzerten, in: Colloquium „Mozart und Italien“, hrsg. von Friedrich Lippmann (Analecta musicologica 18), Köln 1978, S. 219–236.

¹⁵ Peter Ickstadt, Die Messen Joseph Haydns. Zu Form und Verhältnis von Text und Musik (Musikwissenschaftliche Publikationen 31), Hildesheim u.a. 2009.

¹⁶ Wilhelm Fischer im Stilkritischen Anhang zu Schnerich, Joseph Haydn und seine Sendung, S. 257: „[...] erschienen in rascher Folge seine großen Hochämter, die alle Merkmale seiner letzten großen Symphonien zeigen, denen sie sich chronologisch anschließen“. Wie weit man die Überspitzung treiben kann, zeigt eine Studie von Martin Chusid, die Haydns Messen nach einzelnen „vocal symphonies“ gliedert (Some Observations on Liturgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses, in:

Brand rettete sich lieber in das Verlegenheitswort des „supplieren- den Orchesters“ und formulierte anlässlich der Paukenmesse: „Niemals aber geht nun das Orchester eigene Wege, sondern es verhält sich auch hier stets supplierend“¹⁷. Dieses „Supplierende“ wollte Brand allerdings vom „Akzessorischen“ – einem Ausdruck Guido Adlers, um bloße colla-parte-Faktur zu beschreiben – unterschieden wissen¹⁸, doch ohne echte Kriterien zu benennen. Daß „Haydns Deklamation wie stets mustergültig“¹⁹ sei, gehört zwar unvermeidlich zur Apologie, zielt aber nicht auf den kritischen Punkt.

Im Konfliktfall kehrt Brand die Verhältnisse glatt um. Er bemerkt zwar treffend, „daß Ideenassoziationen in den Instrumenten nicht notwendig frei von rhythmischen und metrischen Elementen gedachter Worte und Sätze sein müssen, im Gegenteil, sehr oft kann man gerade in rein instrumentalen Partien das Vorauswirken (oder Nachwirken) der Wortgebarung erkennen“²⁰, doch wenn er es am Kyrie der „Harmoniemesse“ zeigen will, ergänzt er einfach Haydns spätere Textierung²¹ und negiert im klassischen Zirkelschluss einer Selbstbestätigung nicht nur das Faktum, dass in Takt 1 und 5 kein „Kyrie“-Rhythmus zu finden ist, sondern vor allem auch das Auseinanderstreben von Orchester und Chor beim dritten Viertakter. Bezeichnend ist in der Folge sein Kommentar zum verfrühten „Christe eleison“ und dem späteren Wiederaufgreifen an formal richtiger Stelle. Er hielt es für einen Irrtum Haydns und empfahl den Austausch mit einer „Kyrie“-Textierung²². Für Carl Maria Band ist, weil es nicht anders sein darf, das Vorspiel der

Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday, hrsg. von H.C. Robbins Landon, London 1970, S. 125–135).

¹⁷ Brand, Die Messen von Joseph Haydn, S. 234.

¹⁸ Ebenda, S. 63, 235.

¹⁹ Ebenda, S. 158.

²⁰ Ebenda, S. 473. Vielsagend und bezeichnend für eine Scheu, dem Thema zu begegnen, ist die einleitende Bemerkung: „Ohne uns näher hierzu äußern zu können“.

²¹ Vgl. ebenda Brands Notenbeispiel, S. 474.

²² „Es ist das erstemal, daß Haydn – jedenfalls versehentlich – zweimal Christe eleison als räumlich voneinander getrennte Gruppen setzte. Für die liturgische Aufführung ist daher dringend zu empfehlen, beim zweitenmal doch lieber ‚Kyrie eleison‘ singen zu lassen, da offenbar diese Textworte auch der musikalischen Phraseologie zum Vorwurf gedient haben dürften“ (ebenda, S. 477); die Vorbehalte gegenüber dem „Christe“ haben sogar noch ein Echo bei Friedhelm Krummacher (Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen, S. 466: „kaum aus der Substanz des Satzes heraus verständlich“). Es scheint aber eher, dass die Worte gerade d a r a u s („aus der Substanz“ des musikalischen Satzes) hervorgehen.

„Harmoniemesse“ allein und ausschließlich aus den zwei Worten „Kyrie eleison“ geboren. Damit ist zwar alles in guter Ordnung, aber letztlich nichts erklärt.

*

Haydns Technik hat Voraussetzungen, die weit in die Geschichte zurückreichen. Denn eine zweifache Orientierung war bereits geboten, um nur einen, aber aktuell referierten Fall zu erwähnen, als um 1100 mit der Ausdifferenzierung von Nachfolgesprachen des Lateinischen neue Formmodelle entstanden – unter Konflikt alter Bindungen und neuer Wortbetonungen, was Endungen angeht²³. Die latente Doppelung, rein sprachlich aus einem Dauerkonflikt geläufig, wenn die Orthographie gegenüber der Phonetik beharrende Züge konserviert, diese latente Doppelung entwickelt bei Haydn allerdings im Ausgleich instrumentaler und vokaler Faktoren ungeahnte Dimensionen. Solche Dimensionen hat der produktive Konflikt wohl nur an wenigen Orten angenommen. Die Haydn'sche Satzkonzeption in ihrer Mehrschichtigkeit bleibt ein räumlich eng begrenztes Phänomen. Vergleichbares gibt es möglicherweise nur im Umkreis Wiens und auch dort nur für wenige Jahre. Wäre da nicht die gewaltige künstlerische Kraft – Giuseppe Carpani brachte es auf den Punkt: „Se Haydn non avesse scritto che per la chiesa, la sua rinomanza sarebbe nondimeno grandissima“²⁴ –, man müsste unter der Perspektive statistischer Musikgeschichtsschreibung von einer quantité négligeable sprechen. Oder von einem halb verschütteten Findling als Störenfried in den aufgeworfenen Sanddünen des großen Geschichtspanoramas. Den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts zu Sprache und Musik, und nicht allein denen, die Richard Wagner programmatisch formulieren sollte, entsprach Haydns Verfahren in keiner Weise. Dazu ist es einerseits artifiziell, andererseits verdächtig wenig wortgläubig. Zwar s p r a c h gebunden, aber nicht w o r t gebunden und insofern – trotz der hübschen Bildchen in den „Jahreszeiten“ – nur

²³ Andreas Haug, Lateinischer Vers und melodische Syntax um 1100, Vortrag beim Symposium „Sprachen und musikalische Gattungen“, Tübingen 17.–18. September 2009 im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung.

²⁴ Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Mailand 1812, 2. Auflage Padua 1823, S. 163 (Ende von Brief IX); vgl. die etwas flache deutsche Übersetzung von Johanna Fürstauer (Giuseppe Carpani, Haydn. Sein Leben, St. Pölten und Salzburg 2009, S. 154): „Hätte Haydn nur Kirchenmusik geschrieben, wäre sein Ruf nichtsdestoweniger groß“.

marginal interessiert am Hauptphänomen der Sprache, ihrer semantischen Dimension. Das mag einer der Gründe sein, warum Joseph Haydn nur wenige Jahre nach seinem Tod so rasch und gründlich an Ansehen verlor. Für die Herablassung des 19. Jahrhunderts ist kaum ein Zeugnis so sprechend wie Hans von Bülow's Bemerkung zum ersten Satz der Zweiten Symphonie von Gustav Mahler. Gegen sie wäre selbst Wagners „Tristan“ harmlos wie „eine Haydnsche Symphonie“²⁵. Es fehlt, möchte man hinzufügen, eben das „Bedeutend sein Wollende“, das ohne Semantik nicht zu haben ist. Haydn toleriert sie wohl, die Bedeutungsebene der Sprache, und er kann vielfältig produktiv mit ihr umgehen, wie die Trinitäts-Botschaft im Gloria der „Paukenmesse“ zeigt, aber er braucht sie nicht notwendigerweise. Sein umfassendes Vertrauen in die musikalische Autonomie, in die Selbstreferenz musikalischer Bauelemente, mag aber wiederum erklären, warum er im 20. Jahrhundert so überraschend modern geworden ist.

²⁵ Gustav Mahler. Briefe 1879–1911, hrsg. von Alma Mahler, Wien u.a. 1924, S. 97f.; vgl. Wolfgang Schreiber, Gustav Mahler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1971, S. 61.