

Clemens Harasim

Anpassung durch Textierung und Neutextierung als unmissverständliche Hommage an den Komponisten Haydn – Aspekte kirchenmusikalischer Kontrafakturen

In: Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydn-tagungen. Hrsg. von Walter Reicher. – Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 12. Wien, Hollitzer Verlag 2020, S. 141 – 151.

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.

Anpassung durch Textierung und Neutextierung als unmissverständliche Hommage an den Komponisten Haydn - Aspekte kirchenmusikalischer Kontrafakturen¹

Einem bis heute oft postulierten allgemeinen Absinken des Niveaus geistlicher Musik nach 1800 auch in Süddeutschland und Österreich, das sich äußere in der Übernahme des „kirchenmusikalische[n] Leben[s]“ durch „Chorregenten zweifelhafter Kompetenz“² und das begründet sei durch die Folgen der Josephinischen Kirchenmusikreformen³, steht die umfangreiche Quellenlage von kirchenmusikalischen Kontrafakturen entgegen. Besonders technisch anspruchsvolle Musik und solche, die einen ästhetischen Gegenentwurf zu den Intensionen jener Kirchenmusikreformen bildete, namentlich die von Wolfgang Amadé Mozart und Joseph Haydn⁴, wurden in bis dahin ungeahntem Ausmaß Gegenstand der Parodie- und Bearbeitungspraxis. Der relativ hohe technische Anspruch an die Ausführenden wirkte dabei offensichtlich in keiner Weise abschreckend.

Das Phänomen der Parodie bzw. der kirchenmusikalischen Kontrafaktur, d.h. die Verwendung eigener oder fremder Kompositionen – seien sie nun weltlich oder geistlich – für kirchliche, vornehmlich liturgische Zwecke durch bloße Neutextierung und mehr oder weniger aufwendige Bearbeitung begründet die Parodieforschung unterschiedlich. Nicole Schwindt-Gross⁵ hat in ihrer bahnbrechenden Studie für die Zeit um 1800 vier

¹ Die Notenbeispiele zu diesem Beitrag sind unter www.haydnstiftung.at/EHB12/ abrufbar.

² Nicole Schwindt-Gross, Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens, in: *Die Musikforschung* 41. Jg. (1988), S. 22.

³ Siehe grundlegend Karl Gustav Fellerer, *Kirchenmusik und Aufklärung*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart, hrsg. von ders., Kassel u.a. 1976, S. 198–207; siehe auch Karlheinz Schlager, *Wege zur Restauration. Marginalien zur Kirchenmusik zwischen Augustinus und Thibaut*, in: *Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974*, hrsg. von Gerhard Schumacher, Kassel 1974, S. 9–24.

⁴ Den „Reformern“ galten bekanntlich selbst die Kirchenstücke Mozarts und Haydns als zu weltlich.

⁵ Nicole Schwindt-Gross, *Parodie um 1800*, S. 16–45.

mögliche Gründe, das Verfahren anzuwenden und einer Neukomposition vorzuziehen, herausgearbeitet⁶:

1. der Zwang zur Arbeitsökonomie;
2. die Suche nach einem Ausweg für kompositorisch wenig produktive Chorleiter;
3. das Bedürfnis der Bevölkerung in kleineren Orten, Musik hören zu können, zu der sonst nicht Gelegenheit war, und
4. der Wunsch, durch einen neuen Rahmen das jeweilige Stück weiter verbreiten zu können.

Wobei bei letzterem zu unterscheiden ist zwischen Eigen- und Fremdparodien: „Während es die Sorge der Komponisten war, ihre unterrepräsentierten Werke nicht der Vergangenheit zu überantworten, war das Hauptmotiv der Fremdparodien das Interesse der Bearbeiter an einer Verbreitung und ‚Verewigung‘ anerkannter Meisterwerke“⁷. Ob und inwieweit dies auf die vor allem nach 1800 nahezu explosionsartig zunehmende Anzahl von kirchenmusikalischen Bearbeitungen Haydnscher Werke zutrifft, wird im Folgenden – auch anhand markanter Beispiele – zu erörtern sein.

Inzwischen hat sich in der Forschung die bereits bei Schwindt-Gross ange deutete Ansicht durchgesetzt, dass die drei erst genannten – pragmatisch motivierten – Gründe (Arbeitsökonomie, Kompensation des fehlenden eigenen kompositorischen Outputs sowie die Möglichkeit für die Landbevölkerung, Teile aus Opern und anderen anspruchsvollen Vokalwerken hören zu können) schon für die Zeit vor 1800 sowohl generell als auch bezogen auf Kontrafakturen von Haydn-Werken praktisch selten zutreffend waren: Parodien lassen ganz überwiegend einen solch hohen Aufwand an Bearbeitung und Neukontextualisierung erkennen, dass von Arbeitsökonomie kaum die Rede sein kann. Zudem fußte die Annahme, Bearbeitung sei weniger neuschaffend als Komposition, auf einem romantisch-individualistischen Komponistenbild⁸. Die zahlreichen Beispiele zeigen außerdem, dass bei Kontrafakturen selten Substantielles hinsichtlich des ursprünglichen technischen, instrumentatorischen und musikalischen Anspruchs verloren ging.

Wie selbstverständlich Joseph Haydn selbst das Parodieverfahren im eigentlichen Sinne – nämlich in der Wiederverwendung eines weltlichen

⁶ Ebenda, S. 34.

⁷ Ebenda, S. 35.

⁸ Siehe dazu grundlegend vor allem Friedhelm Krummacher, Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert, in: *Die Musikforschung* 32. Jg. (1979), S. 365–393.

Stückes als Kirchenstück durch Neutextierung – vor allem in seinem Frühwerk anwendete, ist im Grunde bereits umfassend untersucht worden⁹. Beispiele für autorisierte Kontrafakturen und Selbstzitate finden sich bei der Verwendung mehrerer Stücke aus der Festkantate „Applausus“ (Hob. XXIVa:6) sowie bei der Wiederverwendung der Arie „Se avete pietade o Numi“ aus der Oper „Armida“ (Hob. XXVIII:12) als Offertorium. Auch in späteren Jahren finden sich Selbstzitate, wie der berühmte Arienteil „Der thauende Morgen“ aus der „Schöpfung“ (Hob. XXI:2), der im „Qui tollis“ der unter anderem aufgrund dessen so genannten „Schöpfungsmesse“ (Hob. XXII:13) musikalisch auf- und sinnfällig, in musikalisch-textlich äußerst originellem Zusammenhang und besonders eindrucksvoll mit dem unmittelbar folgenden Einsatz des „miserere“ aufscheint¹⁰.

Bekanntlich ging sogar Georg August Griesinger in seiner Haydn-Biographie auf diese Passage ausführlich ein und erklärte sowohl die Absicht des Komponisten hinter diesem eindeutigen Selbstzitat als auch dessen Konsequenzen nach Erklären der Messe: „In der Messe [...] fiel [Haydn] bey dem: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, ein, daß die schwachen Sterblichen doch meistens nur gegen die Mäßigkeit und Keuschheit sündigten. Er setzte also die Worte: qui tollis peccata, peccata mundi, ganz nach der tändelnden Melodie der Worte in der Schöpfung: Der thauende Morgen, o wie ermuntert er! Damit aber dieser profane Gedanke nicht zu sehr hervorstäche, ließ er unmittelbar darauf in vollen Chören das Miserere! anstimmen. In der Abschrift, welche er der Kaiserin von dieser Messe machte, mußte er auf ihr Begehren die Stelle ändern“¹¹. Tatsächlich ist die Tilgung der Passage mit dem melodischen Zitat aus der „Schöpfung“ im Aufführungsmaterial der Hofkapelle dokumentiert; dort ist an entsprechender Stelle zur gleichen Begleitung eine andere Melodie komponiert. Auf diese letztgenannte Begebenheit wird später in anderem Zusammenhang noch einmal kurz einzugehen sein.

Das Benedictus der „Mariazeller Messe“ (Hob. XXII:8) hat ihre Vorlage in der Arie „Qualche volte non fa male“ aus „Il mondo della luna“ (Hob. XXVIII:7), wobei hier zudem im zweiten Teil kurz und dennoch deutlich hörbar der B-Teil des „Gott erhalte“ (Hob. XXVIa:43) anklingt¹².

⁹ Vor allem von Irmgard Becker-Glauch, Neue Forschungen zu Haydns Kirchenmusik, in: HST 2 (1970), S. 167–241.

¹⁰ Notenbeispiel 1: Passage aus dem Duett „Holde Gattin“ aus „Die Schöpfung“, T. 70–82, Edition Eulenburg 3250; Notenbeispiel 2: Passage aus dem Gloria der „Schöpfungsmesse“, T. 151–169, JHW XXIII/4, Henle-Verlag München 1967.

¹¹ Griesinger, S. 118.

¹² Notenbeispiel 3: Beginn der Arie „Qualche volte non fa male“ aus „Il mondo della

Der 1809 von Breitkopf & Härtel als zweisprachige Motette „*Insanae et vanae curae* (Des Staubes eitle Sorgen)“ herausgegebene¹³ umtextierte Sturmchor „*Svanisce in un momento*“ aus dem Oratorium „*Il ritorno di Tobia*“ (Hob.XXI:1) kann wie viele andere Stücke als von Haydn gebilligt, jedoch nicht ausdrücklich autorisiert angesehen werden. Ebenso verhält es sich mit etlichen Stücken, die heute nur durch ihre Kontrafaktur und nicht mehr im Original erhalten sind. Bei den meisten handelt es sich um Propriumssätze, da Haydn selbst kaum solche komponierte.

Haydns 1767 entstandenes *Stabat mater* (Hob.XXbis.) mutiert durch Übersetzungen ins Deutsche und Bearbeitungen Johann Adam Hillers, Michael Christian Findeisens und Johann Friedrich Christmanns jeweils zur protestantischen Kirchenkantate¹⁴. Da Haydn ein Exemplar des Klavierauszugs der Hillerschen Bearbeitung besaß, kann zumindest diese Fassung zwar ebenfalls nicht als von ihm explizit autorisiert, aber ebenfalls als von ihm toleriert und bewilligt gelten. Aus der instrumentalen Karfreitagsmeditation „*Sieben Worte unseres Erlösers*“ (Hob.XX/1) für Orchester entsteht durch die Textierung Joseph Friebergs und durch den dadurch in Zugzwang geratenen Komponisten selbst ein oratorisches Werk. Aus dem Oratorium „*Die Schöpfung*“ wird durch die Bearbeitung Daniel Steibelts (1765–1823) und die Übersetzung Alexandre Vicomte Ségurs (1756–1805) für die französische Erstaufführung am 24. Dezember 1800 ein teilweise starke Kritik hervorrufer Torso seiner selbst, der gleichwohl für die Aufführung bei Erard gedruckt wurde und dessen Verbreitung zweifellos in Haydns Interesse gewesen sein dürfte¹⁵.

Schließlich wurden Einzelchöre und Arien aus den Oratorien und Messen Haydns verstärkt ab 1800 durch Bearbeitungen für Proprien, Gradualien, Motetten, Offertorien, Vespern und verschiedene andere Chöre, Duette und Arien mit liturgischer Funktion nutzbar gemacht. Anthony van Hoboken erwähnt im Werkverzeichnis etwa 150 Handschriften solcher Stücke

luna“, T. 1–21, JHW XXV/7^{III}, Henle-Verlag München 1982; Notenbeispiel 4: Beginn und Passage aus dem *Benedictus* der „*Mariazeller Messe*“, T. 1–27 und 93–99, JHW XXIII/2, Henle-Verlag München [1956].

¹³ Plattennummer: 1433. Bis heute im Nach- und Neudruck erhältlich.

¹⁴ Siehe dazu Marianne Helms und Fritz Stoltzfus (Hrsg.), JHW XXII/1, Vorwort, München 1993; und detailliert auch Clemens Harasim, Die deutschsprachigen Fassungen von Haydns „*Stabat mater*“, in: Haydn 2009. A Bicentenary Conference. Part II, *Studia Musicologica* 51, No. 3/4 (September 2010), S. 259–275.

¹⁵ Siehe dazu Michel Noiray, *Die Schöpfung à Paris en 1800: „von Steibelt castrirt“?*, in: *Musique, esthétique et société au xixe siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, hrsg. von Damien Colas, Florence Gétéreau und Malou Haine, Wavre 2007, S. 137–160, insbesondere das Kapitel „*La version de Ségur et Steibelt*“, S. 153–157.

meist anonymer Bearbeiter vor allem im süddeutschen und österreichischen Gebiet. Mehr als die Hälfte der Vorlagen hierfür bilden Arien und Chöre aus dem Oratorium „Die Schöpfung“. Die Arie „Mit Würd‘ und Hoheit“ war hierbei besonders beliebt: sie ist mit etwa 20 verschiedenen neuen Texten unterlegt worden. Es finden sich aber auch einzelne Nummern aus weltlichen und anderen geistlichen Stücken, bemerkenswerter Weise sogar eine stattliche Anzahl von Instrumentalwerken, wie Symphonie- und Streichquartettsätze. Dies wird im Folgenden noch auszuführen sein.

Etwa zeitgleich mit dem Siegeszug des Oratoriums „Die Schöpfung“ in Form ihrer Rezeption in ganz Europa ab dem Jahr 1800 wurden Teile daraus zum Gegenstand von Bearbeitungen und Kontrafakturen. Dies schlägt sich gelegentlich auch in der Instrumentalmusik nieder: Genannt seien die Streichquintette op. 8 von Antonin Wranitzky (1761–1820) aus dem Jahr 1801¹⁶, in denen Motive aus der „Schöpfung“ zitiert und verarbeitet werden; zudem die Variationen über „Der thauende Morgen“ von Joseph Huglmann (1768–1839)¹⁷ und die drei nach Motiven des Oratoriums komponierten Violinsonaten op. 14 von Joseph Woelfl (1773–1812)¹⁸, schließlich das „Rondo aus der Schöpfung fürs Clavier variiert“ von Sigismund Neukomm (1778–1858)¹⁹. Hauptsächlich jedoch handelt es sich bei der „bearbeitenden Rezeption“ des Oratoriums um Kontrafakturen für den kirchlich-liturgischen Gebrauch. Das Geistliche Oratorium wird somit gewissermaßen zum Steinbruch für liturgische Kirchenmusik.

Zum einen geschah dies in Form der schon erwähnten Proprien und Vespergesänge. In den meisten dieser Gesänge ist eine textliche Nähe von Neutextierung und Vorlage zu beobachten. Manche Chöre und Arien scheinen sogar eine entsprechende lateinische Textunterlegung fast zwingend zu erfordern. So ist die Grundlage eines mal als Offertorium²⁰, mal als Introitus²¹ und mal als Graduale²² bezeichneten „In principio creavit“ das den Beginn des Oratoriums bildende Rezitativ mit Chor „Im Anfange schuf Gott“. Ein „Cantate Dominum“ aus Klosterneuburg hat den Chor Nr. 10 „Stimmt an die Saiten“, ein „Benedicta et venerabilis“ aus Maria Taferl die Arie Nr. 24 „Mit Würd‘ und Hoheit angetan“ zur Vorlage. Der

¹⁶ In Stimmen von Johann André mit der Plattennummer 1626 erstmals veröffentlicht.

¹⁷ Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, A-Wn Mus.Hs. 12806.

¹⁸ Zuerst gedruckt bei Breitkopf & Härtel im Jahr 1801.

¹⁹ Wienbibliothek im Rathaus, A-Wst MHC-4951.

²⁰ Veszprémi Érseki Könyvtár (Bischöfliche Bibliothek Veszprém), H-VE Grad. 115.

²¹ Als Teil einer „Schöpfungsmesse“ im Prämonstratenser Stift Aigen-Schlägl, A-SCH 561.

²² In Eisenstadt, Domarchiv, A-Ed B 106; sowie in Győr, Székesegyházi Kottatár, H-Gk AMC, Grad. 4.

Chor Nr. 28 „Vollendet ist das große Werk“ wurde in Wien mit dem Text „Creator lucis optime“ versehen, die anschließende Fuge „Alles lobe seinen Namen“ mit „Omnis terra te adoret“ in Tulln neu textiert. Doch gibt es auch Beispiele, in denen ein textlicher Zusammenhang von Vorlage und Kontrafaktur nicht unmittelbar erkennbar ist: Aus dem Liebesduett „Holde Gattin“ (Nr. 32) wurde ein „Nunc dimittis“, das in Maria Taferl überliefert ist.

Zum anderen sind Teile der „Schöpfung“ in Kontrafaktur für liturgische Zwecke in Form von Werken überliefert, die einen eigenen Gattungszweig bilden und meist auch so betitelt sind: die sogenannten Schöpfungsmessen. Alle Ordinariumsteile bestehen hierbei aus neuteextierten, teilweise gekürzten und kleinorchestrierten Solo- und Chorstücken des Oratoriums. Karl Schnürl²³ untersuchte im Jahr 1962 den ihm damals bekannten Werkkorpus von vier solcher Messzyklen und stellte dabei fest, dass diese in der Auswahl der parodierten Sätze nur geringfügig voneinander abweichen, was die Schlussfolgerung nahelegte, alle vier hätten eine gemeinsame Vorlage. Diese „Urschrift“, so vermutete Schnürl, könnte eine nachgewiesene, damals aber noch unbekannte Schöpfungsmesse von Václav Vávra (1765–1844) gewesen sein. Jener Vávra war außerdem durch eine „Missa Solem“ über „Die Jahreszeiten“ (Hob.XXI:3) von Haydn in Erscheinung getreten. Eine auf 1804 datierte Handschrift ist im Stift Kremsmünster überliefert²⁴. Der in Kremsmünster wirkende Vávra muss dort auf Mathias Pernsteiner (1775–1836) getroffen sein, der im Kloster vier Jahre Schulgehilfe war. Pernsteiner wiederum ist der Verfasser einer „Schöpfungsmesse in C“, von der Abschriften dort²⁵ und an weiteren Orten Österreichs überliefert sind. Weitere Schöpfungsmessen anonymer Bearbeiter sind in Tulln und aus Sierning bekannt²⁶. Inzwischen haben es Schöpfungsmessen von Herculan Wieser (1775–1839) aus Tegernsee („Deutsche Messe Nr. 2 aus Haydns Schöpfung“) und dem Komponisten des „Stille Nacht“, Franz Xaver Gruber (1787–1863) (Deutsche Schöpfungsmesse in C „Vor deinen Thron, o Herr und Gott“), vor allem aber die Messe von Luigi Gatti (1740–1817) zu einiger Bekanntheit gebracht. Insgesamt sind heute durch die Überlie-

²³ Karl Schnürl, Haydns „Schöpfung“ als Messe, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 25. Festschrift für Erich Schenk, Graz u.a. 1962, S. 463–474.

²⁴ Benediktinerstift Kremsmünster, Musikarchiv, A-KR A 42/121.

²⁵ Ebenda, A-KR B 12/313.

²⁶ Siehe Karl Schnürl, Haydns „Schöpfung“ als Messe, S. 465f. In neuerer Zeit sind Messen von August Smeligh in Bratislava, außerdem anonym in Brünn, zwei Messen in Prag, eine davon mit deutschem, die andere mit tschechischem Text und eine weitere in Wien bekannt geworden.

ferung etwas mehr als ein Dutzend derartige Schöpfungsmessen – etwa die Hälfte davon von anonymen Bearbeitern – bekannt. Die drei letztgenannten Messen unterscheiden sich von der wohl Urschöpfungsmesse von Václav Vávra und auch untereinander im Hinblick auf die Auswahl der Vorlagen erheblich, sodass zumindest diese mit Sicherheit unabhängig voneinander entstanden sein müssen. Wohl kaum sind diese Bearbeitungen „aus einer Not heraus“ entstanden; sie bilden hingegen einen bedeutenden Teil der Rezeption des Oratoriums und sind darüber hinaus als eindeutige Hommage zu verstehen.

Die seinerzeit wohl populärste Schöpfungsmesse des Salzburger Hofkapellmeisters Luigi Gatti verdient eine etwas eingehendere vergleichende Betrachtung. Auf die im Oratorium verwendeten Harmonie-Instrumente Oboen, Klarinetten und obligate Fagotte sowie Posaunen wurde verzichtet, das Instrumentarium besteht somit aus Flöten, Hörnern, Trompeten, Pauken und Streichern. Die Tonarten der Vorlage werden weitgehend beibehalten, lediglich ein Mal transponiert Gatti im Zuge des Parodieverfahrens, nämlich am Anfang, indem er den Schlusschor „Singt dem Herrn“ (Nr. 34) von B-Dur ins strahlende A-Dur für das Kyrie versetzt.

Aus dem Chor Nr. 13 „Die Himmel erzählen“, der in der Vierergruppe der Vávra-Pernsteiner-Messen für das Credo verwendet wurde, bestreitet Gatti weite Teile des Gloria²⁷.

Dabei ist bemerkenswert, wie der traditionell meist im piano oder solistisch besetzte Teil „Laudamus te“ hier dem Solistentrio zugewiesen ist, bevor beim „Glorificamus te“ wieder der Gesamtchor im forte einsetzt²⁸.

Während sich beim Beginn des Gloria Gestus, Charakter und Besetzung der Musik organisch mit dem lateinischen Text verbinden, zeigt das „Et incarnatus“ im Credo der selben Messe, zu welch reizvollen, jedoch auch regelrecht heiklen musikalischen Momenten eine strikte Kontrafaktur führen konnte. Für diesen Abschnitt wählte Gatti das entrückte und fast sphärisch anmutende Vorspiel zum Rezitativ Nr. 12 „In vollem Glanze“²⁹.

Wird die geheimnisvolle Stimmung der Menschwerdung durch die Textierung des Instrumentalteils mit „Et incarnatus“ noch faszinierend deutlich

²⁷ Notenbeispiel 5: Beginn des Chores „Die Himmel erzählen“ aus „Die Schöpfung“, T. 1–92, Edition Eulenburg 3250).

²⁸ Notenbeispiel 6: Beginn des Gloria der „Schöpfungsmesse“ von Luigi Gatti, T. 1–108, Carus 27053, Stuttgart [2007].

²⁹ Notenbeispiel 7: Beginn des Rezitativs „In vollem Glanze“ aus „Die Schöpfung“, T. 1–22, Edition Eulenburg 3250.

eingefangen, so ist es doch bildmusikalisch zumindest als sehr gewagt anzusehen, wenn am Kulminationspunkt und der größten Prachtentfaltung im erlösenden Dur das „Crucifixus“ gesungen wird³⁰.

Das Entstehen der Kontrafakturen in Form dieser Schöpfungsmessen lässt sich kaum mit einem – im Nachklang der Josephinischen Kirchenmusikreformen – vermeintlichen Mangel an neuer praktikabler Kirchenmusik erklären. Die meist anspruchsvollen Bearbeitungen und Kontrafakturen sind vor allem deutlicher Ausdruck der Verehrung Haydns und seiner Musik. In den meisten Fällen lassen sie sich ohne weiteres als Hommage-Kompositionen *par excellence* charakterisieren.

Dies trifft in ebensolchem Maße zu auf den 1810 bei Breitkopf & Härtel gedruckten Chorzyklus „Der Versöhnungstod“ von J. A. Schulze³¹. Dessen sechs Einzelnummern stellen Textierungen – in Form von Dichtungen des Erfurter Diakonus der Kaufmannskirche, Lehrer am dortigen Schullehrerseminar bzw. Professor des evangelischen Ratsgymnasiums, Johann Paul Hopfensack (1771–1811)³² – von langsamen Sätzen aus Symphonien und eines Streichquartetts dar. Eine Reminiszenz an die „Sieben Worte unseres Erlösers am Kreuze“ und ihr „Schicksal“ ist offensichtlich. Der Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung³³, der das Stück

³⁰ Notenbeispiel 8: Aus dem Credo der „Schöpfungsmesse“ von Luigi Gatti, T. 89–117, Carus 27053, Stuttgart [2007].

³¹ Bis heute ist einigermaßen rätselhaft, wer sich unter dem Namen des Bearbeiters verbirgt. Beim u.a. von Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 615, als Autor benannten Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) handelt es sich wohl um eine Fehlzuschreibung. Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Band 6, Stuttgart 1838, S. 276, verzeichnet hingegen den Leipziger Thomasschüler und späteren Musikdirektor Christian Johann Philipp Schulz (1773–1827) als Urheber des Zyklus.

Der Titel der Originalausgabe lautet: „Der Versöhnungstod | Cantate. | für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters | aus Sechs Adagio's | von | Joseph Haydn. | arrangirt | von | J. A. Schulze. | Der deutsche Text ist vom Professor Hopfensack. | Partitur. | Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig.“

³² Siehe Constantin Beyer (Hrsg.), *Neue Chronik von Erfurt oder Erzählung alles dessen, was sich vom Jahr 1736 bis zum Jahr 1815 in Erfurt Denkwürdiges ereignete*, Erfurt [1821], S. 468f. Zur mittlerweile weitgehend geklärten Autorschaft Hopfensacks siehe auch Kathleen J. Lamkin, *Haydn's Heritage and Reception in the Moravian Communities in North America*, in: Joseph Haydn & die „neue Welt“. Musik- und kulturgeschichtliche Perspektiven. Bericht über das Symposium vom 13. bis 15. September 2011 in Eisenstadt, hrsg. von Walter Reicher unter Mitarbeit von Wolfgang Fuhrmann, (EHB 11) Wien 2019, S. 113–158, speziell S. 132, Anm. 41.

³³ AmZ 12 (1810), Sp. 481–485.

„für Bethäuser und Concertsäle“³⁴ empfiehlt, nimmt selbst Rekurs auf das Passionsoratorium: „Unser grosser Künstler gab selbst das Beyspiel, indem er aus den sieben Adagios, die er über die letzten Worte des Erlösers componirt hatte, späterhin Singstimmen zog und ihnen deutsche Texte unterlegen liess“³⁵. Freilich aber lag es näher, ein zwar instrumentales, aber doch liturgisches Kirchenstück wie die „Sieben Worte unseres Erlösers am Kreuze“ mit einem geistlichen Text zu versehen, als Sätze aus den Londoner und Pariser Symphonien durch geistliche Dichtung anzureichern und somit für den Gebrauch als Kirchenkantate einzurichten. Insofern ist jene Verfahrensweise in noch größerem Maße Ausdruck der Wertschätzung von Haydns Musik, der man – so lässt sich im Übrigen daraus zweifellos schließen – per se eine sakrale Wirkung zuschrieb. Im „Versöhnungstod“ besteht die Instrumentation ungeachtet der jeweiligen originalen Disposition aus Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern, drei Posaunen und Streichern. Den Nummern 1 und 4 ist jeweils eine offenbar neu komponierte Einleitung vorangestellt. Zwischen den Nummern sind textierte Choräle mit Orgel und drei Posaunen geschaltet, die wohl von der Gemeinde zu singen waren. Die Kontrafakturen sind sämtlich um einige Takte länger als die Vorlagen, entweder, weil die Hauptthemen als instrumentales Vorspiel vorangestellt werden oder ganze Abschnitte wiederholt werden.

Die einzelnen Nummern haben folgende Sätze zur Vorlage:

- | | | |
|---|------------------------|--|
| 1 | „Wahrheit und Güte“ | Largo aus Symphonie Nr. 93 |
| 2 | „Stiller Jesu“ | Adagio aus Symphonie Nr. 87 |
| 3 | „Dein Erbarmen“ | Adagio aus Symphonie Nr. 98 |
| 4 | „Voll Lieb und Treue“ | Largo aus Symphonie Nr. 80 |
| 5 | „Kinder meines Vaters“ | Adagio Cantabile aus Symphonie Nr. 99 |
| 6 | „Sohn Gottes“ | Largo assai aus Streichquartett op. 74 Nr. 3 |

Zum ersten Chor kommentierte die AmZ: „Möchten wir eines dieser an sich so schönen Adagios hier wegwünschen, so wäre es das erste, da nämlich, wo [...] der Gesang eintritt. Diese abgebrochenen, mit so vielen kurzen Suspiren (wie man sich ausdrückt) getrennten Sätze sind wenig geeignet, gesungen zu werden, und haben über dieses etwas, das in das Launige fällt, was sich denn wenig für die heiligen Worte, die darunter liegen, ge-

³⁴ Ebenda, Sp. 481.

³⁵ Ebenda.

ziemet“³⁶. Gleichwohl kann man den Einsätzen des Soloinstruments und der Solostimme einen besonderen Reiz nicht absprechen³⁷.

Besonders ist auf den Chor „Dein Erbarmen“ (Nr. 3) hinzuweisen, der aus dem berühmten Adagio der („Londoner“) Symphonie Nr. 98 gewonnen wird, in dessen Thema das „Gott save the King“ wiederum unüberhörbar ist. Bemerkenswert sind die Setzung der Worte „sanftes Joch“ auf die markante Seufzerfigur, das Wort „Sünde“ auf den dissonanten Vorhalt sowie „bitterer Reue Schmerzen“ unter das musikalische Kreuzessymbol³⁸.

Als ein letztes Beispiel einer Hommage-Komposition, zwar nicht im eigentlichen Sinne einer Kontrafaktur, so doch eingebettet in eine Kirchenmusik, soll das Agnus Dei aus der „Franziskus-Messe“ (MH 826) Johann Michael Haydns erwähnt werden. Hier nämlich verneigt sich der eigene Bruder musikalisch vor dem Erfinder des Streichquartetts. Und dies nicht, indem er markante Motive aus Streichquartetten zitiert, sondern indem er die Gattung an sich an unerwarteter Stelle zitiert bzw. ausstellt. Das geschieht durch die sich vielfach wiederholende Unterbrechung eines vollen, fast schon pompös zu nennenden Chor- und Orchestersatzes durch ein klassisches, solistisch besetztes Streichquartett³⁹.

Die „Franziskus-Messe“ ist zum Namenstag des Kaisers Franz I. im Auftrag seiner Gattin Marie-Therese im Jahr 1803 entstanden. Der Komposition voraus gingen genaueste Instruktionen der Auftraggeberin hinsichtlich Dauer, Besetzung einzelner Passagen und sogar formaler Besonderheiten⁴⁰. Die im August des Jahres fertiggestellte Messe ist wohl das präch-

³⁶ Ebenda, Sp. 482.

³⁷ Notenbeispiel 9a: Beginn des zweiten Satzes der Symphonie Nr. 93, T. 1–43, Joseph Haydn: Symphonien Nr. 93–98 für Orchester, Philharmonia-Taschenpartituren Band Nr. 11, PH599; Notenbeispiel 9b: Beginn des ersten Satzes des „Versöhnungstod“, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1810], Platten-Nr. 614.

³⁸ Notenbeispiel 10a: Beginn des zweiten Satzes der Symphonie Nr. 98, T. 1–37, Joseph Haydn: Symphonien Nr. 93–98 für Orchester, Philharmonia-Taschenpartituren Band Nr. 11, PH599; Notenbeispiel 10b: Beginn des dritten Satzes des „Versöhnungstod“, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1810], Platten-Nr. 614.

³⁹ Notenbeispiel 11: Beginn des Agnus Dei der „Franziskus-Messe“ von Johann Michael Haydn, T. 1–56, Carus 50329, Stuttgart [1995].

⁴⁰ Johann Michael Haydn teilte dies Werigand Rettensteiner in einem Brief vom 7. April 1803 mit: „Nun die Vorschrift: das Ganze soll beyläufig von der nämlichen Dauer seyn, wie vor 2 Jahren [bei der Komposition der Theresienmesse zum Namenstag der Kaiserin selbst]. Die Messe soll, wie damals, kleine Solo's haben; davon soll das et incarnatus vierstimmig seyn, und nur vom Violoncell und Violon begleitet werden. Benedictus wird ein Duett für Sopran und Baß; am Ende Chor. [...] Das Ganze soll zwei Fugen haben.

tigste und vielfältigste Werk Johann Michael Haydns. In seinen Salzburger Messen verwendete Haydn keine Bratschen, da sich dort der Streichersatz traditionell (auch bei Hinzutreten von Holz- und Blechbläsern) lediglich auf das Kirchentrio beschränkte. Die Komplettierung zum vierstimmigen Satz entgegen der Tradition ist somit vor allem vor dem Hintergrund der Streichquartetteinlagen im Agnus Dei zu begreifen.

Mit Sicherheit verstand man damals diese kaum anders als Zitate zu hörenden Quartetteinlagen im letzten Satz des Ordinariums im Sinne des Komponisten. Wahrscheinlich war Vielen auch die Tatsache bewusst, dass es sich beim Namen des Widmungsträgers Franz nicht nur um den des Kaisers, sondern auch um den ersten Vornamen des Bruders, den anerkannten Erfinder des Streichquartetts, Franz Joseph Haydn, handelte. Die somit überdeutliche und gleichwohl augenzwinkernde Hommage an dieser Stelle und im Rahmen der Aufführung mit der Anwesenheit der Kaiserin scheint vor dem Hintergrund der oben bereits erwähnten Erfahrungen Joseph Haydns zwei Jahre zuvor umso bemerkenswerter, originell und fast schon etwas verwegen: Hatte damals doch der Bruder den Teil des Agnus Dei im Gloria seiner „Schöpfungsmesse“ im Manuskript, das der Kaiserin nach der Aufführung zugesandt wurde, die zitierte Melodie des Duetts „Der thauende Morgen“ aus der „Schöpfung“ abändern müssen, da, so ist zu unterstellen, der Kaiserin das Zitat als zu weltlich in einem Sakralwerk missfiel. Nun zitierte der Bruder (wiederum in einem Stück mit dem Text „agnus dei“) ein Streichquartett, eine Gattung also, die in viel höherem Maße als eine weltliche galt als das Oratorium. Mit diesem „Gattungszitat“ scheint also zudem der Wille Johann Michael Haydns erkennbar, dem Bruder subtil etwas Genugtuung widerfahren zu lassen; denn wie die ausführliche Schilderung der Episode aus dem Jahre 1801 bei Griesinger zeigt⁴¹, war der kaiserliche Eingriff in die Werkautonomie seiner „Schöpfungsmesse“ im Jahre 1801 für Joseph Haydn doch zumindest ein Ärgernis. Die äußerst geistreiche kompositorische Antwort des Bruders zwei Jahre später mag mit Sicherheit von ihm goutiert worden sein.

Diese Beispiele und Ausführungen sollten zeigen, dass kirchenmusikalische Kontrafakturen von Werken Haydns in nicht geringem Maße Ehrbezeugungen für den Komponisten und sein Schaffen darstellen und somit – mehr oder weniger versteckt – Hommage-Charakter haben.

Dieses alles ist wörtlich aus dem Briefe abgeschrieben.“ Zitiert nach Charles H. Sherman, Vorwort zur Ausgabe Johann Michael Haydn, *Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici*, Stuttgart [1995], S. V.

⁴¹ Siehe oben, vor allem Griesinger, S. 118.

