

Giuseppe Carpani

Haydn

Sein Leben

Residenz Verlag

Giuseppe Carpani
HAYDN

Giuseppe Carpani

Haydn
Sein Leben

*Aus dem Italienischen
und mit einem Vorwort
von Johanna Fürstauer*

Residenz Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

www.residenzverlag.at

© 2009 Residenz Verlag
im Niederösterreichischen Pressehaus
Druck- und Verlagsgesellschaft mbH
St. Pölten – Salzburg

Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten.
Keine unerlaubte Vervielfältigung!

ISBN ePub:
978-3-7017-4237-0

ISBN Printausgabe:
978-3-7017-3105-3

Geleitwort

Man kann sich Haydn als geselligen Mann vorstellen, mit einem großen Bekanntenkreis:

Künstler, interessierte Hocharistokraten, Jagdgenossen, Musiker, Bauern, Dienstpersonal, und natürlich auch die Frauen aus all diesen Kreisen. – Wie ich vermute, sprach er mit Jedem und Jeder in deren Sprachidiom. So gab es viele Menschen, die meinten, Haydn zu kennen, aber wie viele gesellige Menschen war er wohl eher verschlossen und schwer durchschaubar. – Die gängigen Biographien spiegeln das und bringen wenig Interessantes ans Tageslicht.

Carpani ist da eine Ausnahme; er war ein Fachkollege, mit dem Haydn gerne musizierte und dem er manches über sein Schaffen und über seine Ausdrucksweise erzählte. Es ist für mich völlig unbegreiflich, daß diese wichtige Arbeit bisher in deutscher Sprache nicht vorliegt. Keiner führt mich näher an Haydns Werke heran – von keinem habe ich so viel gelernt und erfahren; besonders für meine Arbeit als Interpret. Ich meine, das muß jeden Musiker und auch jeden Hörer interessieren.

Nikolaus Harnoncourt

Haydn-Betrachtungen

Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts war für Europa eine Zeit des gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs. Aus England kommend, überfluteten neue gesellschaftspolitische und wirtschaftliche Ideen den Kontinent. In Frankreich errichteten die Enzyklopädisten ihr neues Lehrgebäude der Wissenschaften, Voltaire predigte unablässig sein gesellschaftliches Credo: »Je aufgeklärter die Menschen sind, umso freier werden sie sein.« Vor allem aber war es Jean-Jacques Rousseau, der mit seinen Ideen von den Vorzügen des einfachen Lebens, seiner schwärmerischen Bewunderung für die Natur, wie auch mit seiner Ästhetik des Gefühls seine Zeitgenossen zu beeindrucken verstand. Von England und Frankreich ausgehend, verlor die bis dahin allgemein geltende feudalistisch-hierarchische Gesellschaftsordnung mehr und mehr an Boden. Ein ebenso aufgeklärtes wie selbstbewußtes Bürgertum prägte dem gesellschaftlichen Leben zunehmend seinen Stempel auf.

Eine wichtige Rolle bei dieser Entwicklung nahmen die sogenannten Hommes des Lettres ein, zu denen nicht nur Dichter und Literaten aller Art, sondern auch Philosophen, Juristen und die Angehörigen des neuen Berufsstandes der Journalisten gehörten. Wie es in der Zeit einer sich mit zunehmender Geschwindigkeit verändernden Gesellschaftsordnung nicht anders sein konnte, begegnen wir darunter auch so mancher obskuren Existenz, wie etwa dem »Grafen« Cagliostro, dem legendären Abenteurer und Frauen-verführer Casanova, dem »Wunderheiler« Mesmer oder Mozarts kongenialem Librettisten, Lorenzo da Ponte; als Sohn jüdischer Eltern geboren, konvertierte er zum Katholizismus, wurde zum Geistlichen ohne Amt, nahm den Namen seines Paten, eines italienischen Bischofs, an und mutierte in Wien zum angesehenen Hofdichter, der Mozarts beste

Opernlibretti schrieb, um wenig später, weitgehend verarmt, im kulturellen Niemandsland der Neuen Welt zu entschwinden.

Auch Giuseppe Carpani, der 1752 – also knapp vier Jahre vor Mozart – im oberitalienischen Städtchen Vilalbese das Licht und wohl auch die Düsternis der Welt erblickte, erwartete eine vielseitige und oft wechselhafte Karriere. Nach seinen Studien am Jesuitenkolleg und später an der juristischen Fakultät von Mailand machte er sich bald einen Namen als Dichter und vielbeschäftigter Librettist. Er verfaßte seine Texte sowohl in der italienischen Hochsprache als auch im spezifischen Mailänder Idiom. 1780 wurde sein Libretto zur Oper *Gli antiquari in Palmira* ein so durchschlagender Erfolg, daß er danach mit Aufträgen zu Opernlibretti förmlich überschüttet wurde. Durch zahlreiche Übersetzungen aus dem französischen Repertoire unternahm er auch den Versuch einer Versöhnung zwischen dem italienischen und dem französischen Opernstil. Seine Leidenschaft gehörte der Musik nicht weniger als der Literatur. In Monza, der Sommerresidenz des österreichischen Erzherzogs Ferdinand, der damals Statthalter in Mailand war, wirkte Carpani an der Inszenierung zahlreicher Theaterstücke und vor allem Opern mit. Dabei erwiesen sich seine offenbar nicht unbeträchtlichen Kenntnisse der Musik als äußerst nutzbringend. Er muß selbst ein guter Pianist gewesen sein – gut genug, um während seiner späteren Bekanntschaft mit Joseph Haydn gemeinsam mit diesem vierhändig am Klavier zu musizieren. – Auch als Komponist trat er mehrmals in Erscheinung. Von 1792 bis 1796 war er Herausgeber der *Gazetta di Milano*, in der er sich vehement gegen die Französische Revolution und deren Folgen wandte. Als Mailand 1796 von französischen Truppen besetzt wurde, übersiedelte er nach Wien, kehrte aber nach dem Frieden von Campoformio nach Italien zurück und hatte mehrere Jahre lang das Amt eines Zensors und Theaterdirektors in Venedig inne, ehe er sich 1804 endgültig in Wien niederließ. Dort wurde er mit dem Titel eines Hofdichters ausgezeichnet. Über alle Wechselfälle der Politik hinweg hielt er dem Haus Habsburg die Treue, was so weit ging, daß er sich während des Wiener Kongresses als habsburgischer Geheimagent betätigte.

Seine besondere Liebe aber gehörte der Musik und dem Musikleben seiner Zeit, an dem er zeitlebens regen Anteil nahm. Seine Bekanntschaft mit dem von ihm hochverehrten Haydn veranlaßte ihn schließlich, ein Buch über dessen Leben und Kunst zu verfassen, das er *Le Haydine ovvero lettere*

sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn nannte und das 1812 in Mailand veröffentlicht wurde.

Le Haydine, Carpanis »Haydngeschichte«, unterscheidet sich in besonderer Weise von den beiden anderen wesentlichen zeitgenössischen Haydnbiographien. Sie ist zum einen ein literarisches Meisterwerk und enthält nicht nur Biographisches zum Leben und zur Musik des Meisters, sondern bietet darüber hinaus auch einen umfassenden Überblick über die musikästhetischen Strömungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Wie bei einem musikbegeisterten Italiener nicht anders zu erwarten, betrachtete Carpani die Melodie als das vorherrschende Element der Musik und gab ihr – darin mit Rousseau völlig einig – den Vorrang vor jeder Harmonik. Er verweist in seinem Buch immer wieder auf den Unterschied zwischen italienischer und »deutscher« Musik und stand dieser mehr oder weniger skeptisch gegenüber, weil durch die »harmonischen Exzesse« der Deutschen die Reinheit der Melodie getrübt worden sei, ein Vorwurf, von dem er auch Mozart nicht ausnahm.

Vieles von Carpanis musiktheoretischen Ansichten mag dem Leser heute unrichtig und oft sogar skurril erscheinen, doch zeichnet er damit immerhin ein deutliches Bild der Musikästhetik seiner Zeit. Wir erfahren daraus viel über das künstlerische Umfeld, in dem sich Haydns Spätstil entwickeln konnte, aber auch über die sich immer rascher wandelnde Weltsicht, in die dann der junge Beethoven hineinwachsen sollte.

Auch Bücher haben ihre Schicksale, und das von Carpanis *Le Haydine* mutet besonders seltsam an.

Im besetzten Wien ließ der französische Kulturbeauftragte und Generaldirektor der französischen Museen, Vivant Devon, für Haydn, der sich in Napoleons Frankreich besonderer Wertschätzung erfreute und als eine Zelebrität an der Académie française gefeiert worden war, in der Schottenkirche eine pompöse Trauerfeier veranstalten. Sie hinterließ, wegen der Anwesenheit zahlreicher französischer Militärs, sehr zum Verdruß der Wiener und sehr unpassend für einen so friedfertigen Menschen wie Haydn, einen durchaus martialischen Eindruck, gegen den sich selbst die ergreifenden Klänge des Mozart-Requiems nur schwer durchzusetzen vermochten. An dem Ereignis nahm auch ein junger Beamter der französischen Militär-Intendantur, Henri Beyle, teil. Jahre später sollte er unter seinem Künstlernamen Stendhal zu einem Stern am Pariser

Literatenhimmel werden. Der empfindsame junge Mann, der ganz und gar ein Kind der Romantik war, verstrickte sich, hingerissen von der Musik des Verstorbenen wie von dem wenigen, was er über Haydns Person in Erfahrung bringen konnte, mehr und mehr in den Wunsch, ihm ein Buch zu widmen. Als 1812 Carpanis »Haydngeschichte« in seine Hände geriet, muß das für den literarischen Schwärmer wie eine Offenbarung gewesen sein, die er völlig für sich vereinnahmte. Er nahm das Buch und machte es kurz entschlossen zu seinem eigenen, indem er es weitgehend für sich adaptierte und unter dem Pseudonym Louis Auguste César Bombet in französischer Sprache veröffentlichte. Er übernahm darin selbst die Rolle des späten Haydn-Freundes, obwohl dies schon aus zeitlichen Gründen völlig absurd erscheinen mußte.

Nun war freilich die Vorstellung von geistigem Eigentum im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts längst nicht so ausgeprägt, wie dies heute der Fall ist, doch dieser mehr als dreiste literarische Beutezug erboste nicht nur Carpani selbst, der vehement auf seiner Urheberschaft beharrte und den obskuren Bombet eine »räuberische Ratte« nannte, sondern löste auch eine lange Kontroverse aus, durch die der schamlose Räuber förmlich in die Welt der Hommes des Lettres hineinkatapultiert wurde. Er begriff, daß Schreiben sein Schicksal sein würde, und weil er genug Eigenes zu sagen hatte, ließ sein späterer Ruhm die aus schwärmerischer Begeisterung erwachsene frühere Entgleisung bald vergessen.

Carpani verfaßte sein Werk in der damals sehr beliebten Form von Briefen an einen offenbar fiktiven Adressaten. Dadurch sollte dem Leser zum einen eine gewisse Intimität suggeriert werden, zum anderen bot sich durch diese lockere Schreibweise immer wieder die Möglichkeit zu Abschweifungen in alle möglichen künstlerischen Überlegungen. Wir erfahren aus dem Buch viel über die Arbeitsweise Haydns, aber auch zahlreicher anderer Komponisten. Manches davon mag in den Bereich der Anekdote gehören, doch im großen und ganzen scheint die Skepsis, die die Musikwissenschaft Carpani lange entgegengebracht hat, wohl unberechtigt. Bedauerlicherweise ist sein Werk im 19. Jahrhundert bald in Vergessenheit geraten; der Weg in den deutschen Sprachraum blieb ihm bis vor kurzem überhaupt versperrt. Die Forschung um die Person Joseph Haydns hielt sich eher an die *Biographischen Notizen* des Legationsrats Georg August Griesinger oder an die Darstellung des hannoveranischen Malers Albert Christoph Diez. Beide beziehen ihre Berichte zu Leben und Werk Joseph

Haydns, ebenso wie Carpani, aus persönlichen Gesprächen und Notizen Haydns, mit dem sie in dessen späten Jahren bekannt wurden. Durch den unterschiedlichen Blickpunkt aller drei Biographen ergibt sich ein sehr umfassendes zeitgenössisches Bild des Menschen wie des Musikers. Es ist dem Musikforscher und Dirigenten Nikolaus Harnoncourt zu danken, daß die Bedeutung von Carpanis *Haydine* heute wieder erkannt wird. Er bezeichnet das Werk als die »interessanteste und bedeutendste Biographie Haydns« und hat dadurch auch den Anstoß zur vorliegenden Übersetzung gegeben.

Für Harnoncourt stehen die Bedeutung und der Stellenwert der Musik Haydns außer Frage. Er war einer der ersten jener Interpreten, die mit dem Zerrbild vom biederem und altväterischen »Papa Haydn«, das auf dem Umweg über die Romantik des 19. Jahrhunderts in unsere Gegenwart geraten ist, durch ihre Interpretationen gründlich aufgeräumt haben. »Joseph Haydn gehört zu den ganz Großen«, versichert der einstige Pionier der Klangrede, »und er ist besonders experimentierfreudig. Das hat wahrscheinlich damit zu tun, daß er jahrzehntelang so isoliert war, daß er nicht in einem musikalischen Zentrum, in ständiger Konkurrenz mit anderen großen Komponisten gelebt hat. Haydn machte Sachen, die noch nie vorher gemacht worden sind; auf seine Erfindungen greifen dann die anderen Komponisten zurück.«

Im Gegensatz zu Carpani, der in dieser Hinsicht ganz und gar als Italiener des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts geurteilt hat, ist Harnoncourt von der hohen Qualität auch der Haydnschen Opern überzeugt. Für ihn ist Haydns *Armida* »ein unbestreitbares Meisterwerk. Auch *L' Anima del Filosofo* ist ein ganz großer Wurf, da behilft man sich heute noch mit der Ausrede, die Oper sei nicht komplett, was aber nicht stimmt. *L' isola disabitata* ist ein unglaublich starkes Stück, eine erste durchkomponierte Oper, in der es keine Seccorezitative gibt. Grandios finde ich auch Haydns frühe Buffe, wie *L' Infedeltà delusa* oder *Il Mondo della luna*. Jedesmal, wenn etwas Witziges gewollt wird, denke ich sofort an Haydns komische Opern. ... Aber ich kenne auch keine Haydn-Symphonie, die nicht irgendwo einen Witz hat. Und zwar Witz nicht nur im Sinne von geistvoll, sondern auch von komisch. Bei Haydn lauert in jeder Symphonie irgendwo ein Schalk. Je pathetischer ein Stück anfängt, desto sicherer kann man sein, daß es irgendwann ins Gegenteil umschlägt. Haydn hatte für die Vermittlung von Emotionen eine derartig reichhaltige Palette an

kompositorischen Mitteln zur Verfügung wie kein Komponist vor ihm. Routine gibt es bei ihm nicht. Man hat den Eindruck, er habe nach jedem Werk sofort vergessen, was er gerade gemacht hat. Haydn hat sich als Komponist immer wieder selbst vernichtet. Das empfinde ich als unheimlich modern.«

Haydn war zweifellos der innovativste Komponist seiner Zeit. Das hing in erster Linie mit seiner speziellen Lebenssituation zusammen. Er empfand sich zunächst in gewisser Weise als Autodidakt der Musik und hatte dann während seiner langen Berufskarriere als Esterházy'scher Kapellmeister die Möglichkeit, mit dem ihm zur Verfügung stehenden Orchester und dem dazu gehörigen Sängensemble nach Belieben zu experimentieren, Wirkungen zu erproben und neue Ausdrucksformen zu finden. Die Musik verdankt ihm das Streichquartett in seiner heutigen Form in der Besetzung von zwei Violinen, Viola und Violoncello, das in der Kammermusik die absolute Vorherrschaft erlangte. Haydn hat den Typus des Streichquartetts, der noch heute das Kernstück der Kammermusik bildet, nicht nur gleichsam erfunden, sondern auch zu einem ersten Höhepunkt geführt. Selbst Mozart war sich der Bedeutung Haydns auf diesem Gebiet voll bewußt, als er bekannte: »Von ihm habe ich gelernt, wie man Quartette schreiben muß.«

Zwar hat Carpani maßlos übertrieben, als er behauptete: »Wie Minerva (!) dem Haupt des Zeus, so entsprang die Instrumentalmusik, schön und bereits vollkommen fertig, dem Gehirn eines einzigen Menschen.« Die Instrumentalmusik als solche gab es natürlich schon längst, doch hat Carpani hier wohl auch eher die »klassische« viersätzigige Symphonie gemeint, die Haydn zwar nicht erfunden, der er aber doch weitgehend ihre endgültige Form gegeben hat. Die Veränderungen, die von der Barockmusik zur sogenannten »Vorklassik« führten, betrafen vor allem die größer besetzte Instrumentalmusik. Durch die Einbeziehung eines gestisch-körperlichen Elements, das als Menuett und Trio zwischen den zweiten und den Finalsatz eingeschoben wurde, konnte der Abwechslungsreichtum und damit der Unterhaltungswert der Symphonie gesteigert werden. Der Sonatenform folgend, standen Haupt- und Nebenthema einander kontrastierend gegenüber und wurden in der Durchführung, bereichert durch eine vielfältige Motivik, miteinander verwoben. Hinzu kam die Einbeziehung der Dynamik als Bestandteil der Komposition sowie eine gewisse Vereinfachung des zu diesem Zeitpunkt auch für die Instrumentalmusik noch geltenden rhetorischen Prinzips. Auch der

Bläusersatz bekam eine größere Selbständigkeit, die Pauke wurde nicht mehr nur als Baß-Stimme der Trompeten, sondern auch als eigene Instrumentalstimme geführt, anstelle der Oboen vermittelten Klarinetten und Bassethörner einen romantisierenden Klang.

Haydn übernahm all diese Bausteine und formte daraus die Symphonie der »Wiener Klassik«, wie wir sie heute kennen. Er war sich der Originalität seines Schaffens durchaus bewußt: »Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und mich quälen. So mußte ich originell werden, ich konnte als Chef eines Orchesters mit diesem Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, was ihn schwächt, ich konnte verbessern, zusetzen, wegnehmen und wagen ...« Die Möglichkeiten, die sich ihm dadurch boten, machten Haydn zu einem Meister der Orchestrierung und waren mit ein Grund, daß er zu seiner Zeit, weit über den begrenzten Raum des Esterházy'schen Imperiums hinaus, in den damaligen Weltstädten der Musik wie London, Paris und Wien als unbestrittener Meister der Instrumentalmusik gefeiert wurde.

Vieles von dem, was Carpani über die Arbeitsweise des Komponisten zu berichten weiß, wurde lange Zeit als »unglaublich« abgelehnt und in den Bereich des Fabulösen verwiesen. So wurde der Umstand, daß sich Haydn, seinen eigenen Aussagen zufolge, vor der Komposition eines Instrumentalwerks auf seinen Spaziergängen kleine Geschichten ausdachte, an denen er seine musikalische Phantasie entzünden und weiter entwickeln konnte, von der Musikwissenschaft lange als reine Erfindung bezeichnet, als ein Scherz, den sich der witzige Haydn mit seinem neugierigen Besucher geleistet habe. Tatsächlich war es schon lange vor Haydn durchaus üblich, literarische Handlungsvorlagen oder auch visuelle Eindrücke als Inspirationsquellen der Komposition zu verwenden. Dabei ging es den Komponisten vor allem um die den inspirierenden Werken innewohnende Spannung, um das Gegeneinander rhetorischer Prinzipien, die auf die Instrumentalmusik übertragen wurden.

Ausgehend von der textierten Musik der um 1600 als *Dramma per musica* entstandenen Oper wurde im Verlauf weniger Jahrzehnte ihr gesamtes Affektrepertoire auf die Instrumentalmusik übertragen. Mit der Erfindung des Basses als Gegenstimme begannen die Komponisten alle jene musikalischen Formen und Floskeln, die in der Oper bestimmte Affekte ausdrückten, in die Instrumentalmusik einzubeziehen, und erzeugten so beim Hörer Assoziationen zur ursprünglichen Textsituation.

Dadurch wurde eine imaginäre Verbindung zwischen einem unterschwellig wahrgenommenen Textbezug und seiner rein instrumentalen Darstellung hergestellt.

Gelegentlich bekannten sich die Komponisten sogar ausdrücklich zu derartigen Inspirationsquellen, wie etwa Biber in seinen *Rosenkranzsonaten* oder Vivaldi in den *Vier Jahreszeiten*, deren Originalpartitur der Komponist jene Sonette voranstellte, die ihn dazu inspiriert hatten. Oft war es für die ausführenden Musiker wie auch die Hörer eine intellektuelle Herausforderung, zu verstehen, was der Komponist in Tönen sagen wollte. Von Tartini z. B. wissen wir, daß er bestimmte Sonette von Petrarca als Inspirationsquellen benutzte und ein besonderes Vergnügen darin fand, seinen Hörern damit Rätsel aufzugeben. Selbst in Beethovens Sonaten wurden von aufmerksamen Zeitgenossen noch literarische Vorlagen, z. B. von Shakespeare oder Ariost, wahrgenommen, doch reagierte der Komponist auf Entschlüsselungsversuche seiner Umgebung zumeist eher unwirsch.

Von Carpani bekommen wir eine Vielzahl von interessanten Hinweisen zu Haydns Kompositionsarbeit. »Die Musik dieses großen Komponisten ist ein wahres Arsenal an rhetorischen Waffen«, schreibt er und berichtet ausführlich, wie Haydn, der weitgehend ein musikalischer Autodidakt war, seine schöpferische Phantasie bereicherte, indem er u. a. die originellsten Volkslieder verschiedener Nationen erforschte und sich aus diesen Folklore-Elementen eine melodische Vorratskammer schuf, auf die er bei passenden Gelegenheiten zurückgreifen konnte. »Er legte sich auch eine Sammlung von musikalischen Motiven zu, die je nach seiner Gemütslage heiter oder melancholisch sein konnten und manchmal auch Zorn und Unmut ausdrückten. Später verwendete er diese Sammlung unterschiedlicher Affektmotive, wie er sie gerade brauchte.« Von Händel wird in diesem Zusammenhang ganz Ähnliches berichtet.

Haydn verwendete in seinen Symphonien immer stark dialoghafte Elemente. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Symphonie Nr. 22 mit dem Beinamen *Der Philosoph*. Der Wechsel von schnellen, gleichsam geschwätzigen Passagen zu betont getragenen läßt durchaus die Vorstellung eines lebhaft fragenden Studenten und der nachdenklichen Antworten des Philosophen zu. Die meisten der sogenannten Namenssymphonien bekamen diese Namen wie *Die Uhr*, *Der Bär*, *Mit dem Paukenschlag*, die *Feuersymphonie* und Ähnliches, allerdings nicht vom Komponisten selbst,

sondern diese Bezeichnungen entstanden im Lauf der Zeit durch die Konzertveranstalter oder das Publikum, um bestimmte Eigenheiten der Komposition hervorzuheben.

Haydns programmatische Kompositionsweise war also längst nicht so ungewöhnlich oder gar unwahrscheinlich, wie man dies lange angenommen hatte. Die fatale Unterscheidung zwischen »Programm Musik« und »Absoluter Musik« war zu Haydns Lebzeiten noch nicht vorhanden, sie war vielmehr ein Produkt der radikal veränderten Musikästhetik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Heute sprechen wir von Programm Musik, wenn ein Komponist eine bestimmte Situation, einen außermusikalischen Ablauf mit musikalischen Mitteln wiedergeben will, wie dies etwa bei den Sinfonischen Dichtungen von Dvořák, Smetana oder Richard Strauss der Fall ist. Diesen außermusikalischen Programmen wurde eine »absolute« Musik gegenübergestellt, die durch ausschließlich reine Klänge, durch die kunstvolle und abwechslungsreiche Aufeinanderfolge von Tönen auf den Hörer wirken sollte. Das 17. und 18. Jahrhundert kannte diese Unterscheidung nicht. Schon ein Zeitgenosse Bachs riet als Musiktheoretiker: »Der Komponist soll sich eine Szene mit einer bestimmten Situation vorstellen und danach die Affekte und die Rhetorik des Stücks einteilen.«

Carpani betont ausdrücklich, daß viele Komponisten zwar ähnliche Methoden wie Haydn verwendeten, jedoch: »Der Unterschied zwischen Haydn und jenen Komponisten liegt darin, daß Haydn nicht vorgab, die Musik etwas sagen zu lassen, was sie nicht ausdrücken kann. Er bediente sich vielmehr dieser außermusikalischen Formen, um seine Phantasie zu beflügeln, ihren Verlauf zu regeln und ihr Glut und Farbe zu geben.«

Haydn wurde, zumindest in der zweiten Hälfte seines langen Lebens, als international hochgeehrter Meister und Vollender der Instrumentalmusik gefeiert. Seine Symphonien zogen sowohl in Paris als auch in London das Publikum magisch an, seine Streichquartette wurden von unzähligen Berufsmusikern und Dilettanten gespielt. Sie bildeten gleichsam das Rückgrat kammermusikalischer Betätigung. Doch etwa zwanzig Jahre nach seinem Tod geriet seine Instrumentalmusik ins Abseits der Publikumsgunst. Die Hochromantik hatte für den Meister des instrumentalen Witzes wenig übrig, er galt als verzopft und langweilig, eben antiquiert, gehörte für die nachfolgenden Generationen in die Zeit der Rokoko zöpfe und entsprach mit seiner sozialen Angepaßtheit und seiner standesgemäßen Lebensweise, die

gesellschaftliche Autoritäten nicht in Frage stellte, nicht den Vorstellungen vom »romantischen« Künstler. So schrieb Robert Schumann 1831 in einer Rezension: »Man kann nichts Neues mehr von ihm erfahren. Er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der gerne und achtungsvoll empfangen wird. Tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht.«

Haydns Symphonien standen im späteren 19. Jahrhundert kaum auf den Konzertprogrammen. Erst um die Wende zum 20. Jahrhundert wurden einige von ihnen, wie die späten Londoner Symphonien, wieder öfter aufgeführt, allerdings meist als Vorspann zu irgendeiner gewichtigeren »großen« Symphonie, ähnlich wie dies heute bei Popkonzerten mit dem »Vorglühen« durch weniger bekannte Gruppen geschieht. Während die Streichquartette Haydns schon relativ früh wieder zum Standardrepertoire zahlreicher Kammermusikensembles gehörten und auch durch private Musikliebhaber eine weite Verbreitung fanden, kam es erst in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer wirklichen Renaissance der Haydn-Symphonien im öffentlichen Konzertbetrieb. Eine der unmittelbaren Ursachen lag in den Bestrebungen der sogenannten »Originalklangbewegung«, durch die die Musizierpraktiken der Haydn-Zeit weitgehend wieder entschlüsselt werden konnten. So bewirkte u. a. die Verwendung von Darmsaiten bei den Streichern sowie von alten oder nachgebauten Blasinstrumenten eine wesentlich bessere Klangbalance, und die von Haydn oft gewünschte unterschiedliche Artikulation der Instrumentalstimmen einen größeren Ausdrucksreichtum, was sich als sehr hilfreich für die Wiedererschließung des ursprünglichen Klangbildes erwies. Einen großen Anteil an der gegenwärtigen Haydn-Renaissance haben die Aufnahmemöglichkeiten der modernen Tonträger-technik, durch die ein breites musikinteressiertes Publikum auch außerhalb der Konzertsäle in die Lage versetzt wird, Haydns Werke in adäquater Qualität hören zu können.

Haydns Ruhm unter seinen Zeitgenossen wurde nicht zuletzt durch seine beiden vokalen Spätwerke, *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*, begründet. Mit ihnen war Haydn seit den Tagen ihrer Uraufführung bis in unsere unmittelbare Gegenwart ununterbrochen im Konzertleben präsent. Er – und in gewisser Weise auch sein Textdichter van Swieten – haben vor allem bei der *Schöpfung* genau den Ton getroffen, der die geistigen Strömungen der Zeit, Aufklärung und Romantik, miteinander verband. Die *Schöpfung* ist weder ein Oratorium in der katholisch-italienischen noch in der lutherischen

Tradition. Haydn war zweifellos von den Händelschen Oratorien, vor allem vom *Messias*, beeinflusst, zumal das ursprüngliche Textbuch für Händel verfaßt worden war. So folgt Haydn in seiner Einteilung des Werks dem Vorbild des *Messias*: Auf zwei Teile, in denen die einzelnen Phasen der Schöpfung als Aktion dargestellt werden, folgt, gleichsam als Resümee, ein dritter Teil, der als Lobpreis des Menschenpaares auf die göttlichen Schöpfungstaten und als Schilderung ihres »paradiesischen« Glücks angelegt ist. (In Händels *Messias* wird in den beiden ersten Teilen das Leben des Messias und die dadurch bewirkte Evangelisierung der Völker dargestellt, der dritte Teil zeigt – als Resultat – die Überwindung des Todes.) Carpani hebt in seiner Eloge der *Schöpfung* vor allem den Umstand hervor, daß es Haydn in diesem Werk gelungen sei, italienische Melodik und deutsche Harmonik zu vereinen und miteinander auszusöhnen.

Beide Werke – sowohl die *Schöpfung* als auch die *Jahreszeiten* – markieren durch ihren deskriptiven Stil gleichsam den Übergang von der Klangrede zur Klangmalerei, wobei die Prinzipien der ersteren zwar noch weitgehend beibehalten wurden, aber bei passenden Anlässen oft durch Lautmalereien und »Klangbilder« überlagert werden. Hinzu kam zwischen der ersten und der zweiten öffentlichen Aufführung um 1805 eine Veränderung der Klangidee; so wurde der noch aus dem Barock übernommene reiche Bläusersatz durch die »klassische« einfache Bläserbesetzung abgelöst. Der alte Haydn hat diese Veränderungen, die sich unter seinen Augen vollzogen, voll mitgetragen.

Es scheint, daß die *Jahreszeiten* Haydn ungleich mehr Mühen bereiteten als die *Schöpfung*. Die Ursache mag zum Teil in van Swietens sprödem Text zu suchen sein. Auf Haydn, der das Landleben aus eigener Anschauung kannte, müssen die vom Stadtmenschen van Swieten entworfenen Genrebilder einigermaßen befremdlich gewirkt haben. Laut Griesinger beklagte er sich zuweilen über den unpoetischen Text. So meinte er, er sei zwar sein ganzes Leben hindurch fleißig gewesen, doch wäre es ihm nicht eingefallen, den Fleiß in Noten zu setzen. Am wirkungsvollsten zeigt er sich in den *Jahreszeiten* an den Stellen, wo er sich selbst und seinen Einfällen überlassen bleibt: beim Sonnenaufgang, der brütenden Hitze des Sommers, dem Gewittersturm und der lastenden Einsamkeit des winterlichen Wanderers. –

Der Komponist war sich der Unterschiedlichkeit beider Werke durchaus bewußt. Zu Carpani soll er auf dessen Komplimente geantwortet haben:

»Der Unterschied liegt darin: In der *Schöpfung* singen die Engel, in den *Jahreszeiten* die Bauern.« Folgerichtig präsentieren sich die Arien in der *Schöpfung* mit kunstvoll beeindruckenden Koloraturen, während die *Jahreszeiten* einen eher liedhaften, »deutschen« Ton anschlagen.

Dort, wo sich Carpani mit der italienischen Vokalmusik Haydns beschäftigt, dürfen wir seinem Urteil längst nicht immer trauen. Das gilt vor allem von seiner Einschätzung der Opern Haydns, aber auch für einige der geistlichen Werke. So läßt er bei *Il Ritorno di Tobia*, dem dritten großen Oratorium Haydns, das um die Mitte der siebziger Jahre entstanden war, zwar die gelungene »Italianità« und die Großartigkeit der Chöre gelten, meint aber doch, das Werk sei vollkommen veraltet. Am Beispiel adäquater heutiger Aufführungen können wir aber erkennen, daß der von Giovanni Gastone Boccherini nach dem alttestamentlichen Buch Tobias verfaßte Text von Haydn auf eine außerordentlich dramatische Weise vertont wurde. Das Werk ist zweiteilig angelegt, wie es der italienischen Oratorientradition entspricht. Haydn verwendet anstelle der üblichen Secco-Rezitative über weite Strecken *Accompagnati*, die vom ganzen Orchester begleitet werden. Die umfangreichen und sehr virtuosen Arien, die er seinen Sängern auf den Leib geschrieben hatte, stellen für heutige Sänger eine schwer zu bewältigende Herausforderung dar. Für eine weitere Aufführung im Jahr 1784 führte er darüber hinaus zwei weitere große Chöre ein, um der Abfolge Rezitativ-Arie mehr Abwechslung zu verleihen.

Carpanis Ausführungen zu Haydns Kirchenmusik, und im besonderen seinen Messen, kommen zwar streckenweise eher einer Verteidigungsrede gleich, er lobt die Melodiosität, tadelt aber gleichzeitig ihre vermeintliche Heiterkeit, die »des erhabenen Sujets nicht angemessen« sei. Seine sehr »gelehrt« wirkenden Argumente zu diesem Thema können wir heute kaum nachvollziehen, doch waren Haydns Messen schon zu dessen Lebzeiten und auch später häufig der Anlaß zu innerkirchlichen Querelen. Dies ging so weit, daß der Wiener Erzbischof Sigiswald von Hohenwarth tatsächlich erwogen hatte, sie wegen ihrer vermeintlichen Weltlichkeit aus dem Stephansdom zu verbannen. Derartige Überlegungen hatten mit dem geistigen Kampf zu tun, mit dem die katholische Kirche sich gegen die zunehmende Kirchenfeindlichkeit der Aufklärung und ihrer Folgeerscheinungen zu wehren hatte.

Ursprünglich war die Unterscheidung zwischen weltlicher und geistlicher Musik dem Barock und damit weitgehend dem 18. Jahrhundert

etwas Wesensfremdes. Im Gegenteil, die Kirchen waren der Uraufführungsort für alle Arten von neuester Musik, hier hatte das Volk Gelegenheit, beim sonntäglichen Gottesdienst nicht nur die neuesten Meßkompositionen, sondern auch virtuose Motetten im italienischen Stil sowie Kirchensonaten und -konzerte zu hören, die so mit der gottesdienstlichen Handlung verwoben wurden, daß sie gleichzeitig der geistlichen Erbauung wie dem kunstbewußten Entzücken dienten. Die in der Komposition verwendeten affektiven Motive konnten, wie schon Bach in seinen Parodiekantaten bewiesen hatte, sowohl der weltlichen als auch der geistlichen Sphäre zugeordnet werden. An dieser Einstellung konnten auch die wiederholten Versuche der Päpste, das musikalische Gepränge im Gottesdienst zurückzudrängen, wenig ändern. Doch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und vor allem im Zusammenhang mit den Josefinischen Reformen änderte sich die offizielle Einstellung zur Kirchenmusik mehr und mehr. Es ist bezeichnend, daß Haydn in dieser Zeit kaum Meßkompositionen schuf. Seine großen Messen sind vorher und nachher entstanden, und oft genug mußte er sie gegen den Unverstand seiner klerikalen Zeitgenossen verteidigen.

Im beginnenden 19. Jahrhundert mit seinen Strömungen des Jansenismus und später vor allem des sogenannten Cäcilianismus kam es dann zu einer Rückbesinnung auf die strengen Formen des Palästrinastils. Haydns Messen wie die seiner Zeitgenossen wurden auf weite Strecken aus dem Kirchenraum verbannt. Die Angriffe auf Haydns – und natürlich auch Mozarts – Messen wurden so heftig geführt, daß schließlich Papst Leo XIII. selbst ein Machtwort sprechen mußte, das der Konzertmesse ihren seit dem Barock angestammten Platz im Gottesdienst zurückgab. Sie galt nunmehr unbestritten als »konzertante Gottesverehrung«, eine Einschätzung, die, ungeachtet der Liturgiereform des 2. Vatikanums, unangefochten bis heute Geltung hat. Die großen Messen Haydns, Mozarts und auch vieler ihrer Zeitgenossen und Nachahmer sind heute wieder als fester Bestandteil zahlreicher Festgottesdienste zu hören. Kirchenchöre setzen vielerorts ihren Ehrgeiz darein, die Werke in stilgerechter Weise aufzuführen, und regen dadurch auch viele Nichtgläubige zu einem Kirchenbesuch an, bei dem sie sich der spirituellen Wirkung dieser Werke schwerlich entziehen können. Umgekehrt haben die großen Konzertmessen ihrerseits aber auch die Konzertsäle erobert und bringen durch qualitativ hochwertige Aufführungen ein Flair von religiöser Ergriffenheit auch in den weltlichen

Raum. Mustergültige Aufführungen und sogar Aufnahmen dieser Werke verfehlen auch in einer weitgehend säkularisierten Gesellschaft nicht ihre tiefgreifende spirituelle Wirkung.

Carpani kannte Haydns Instrumentalmusik sehr genau, ebenso wie seine Messen, die er bei vielen festlichen Gelegenheiten in den zahlreichen Kirchen Wiens hören konnte. Dasselbe galt für die beiden großen oratorischen Spätwerke, deren Entstehung sich sozusagen unter seinen Augen vollzogen hat. Was er hingegen bestenfalls vom Hörensagen und in manchen Fällen von den Partituren her kannte, waren Haydns Opern. Die stellen in dem bunten Kaleidoskop des damaligen Opernbetriebes insofern eine Sonderform dar, als sie – mit Ausnahme der letzten, zu Haydns Lebzeiten nicht mehr aufgeführten Oper *L'Anima del Filosofo (Orfeo ed Euridice)* – ausschließlich für einen bestimmten Ort und für bestimmte lokale Gegebenheiten konzipiert waren. Die Opern seiner italienischen Zeitgenossen fanden – auch wenn sie ursprünglich für ein bestimmtes Opernhaus und vor allem für ganz bestimmte Sängerpersönlichkeiten konzipiert waren – doch eine ungleich weitere Verbreitung. Die da-Ponte-Opern Mozarts wurden in öffentlichen Opernhäusern, z. B. in Prag und Wien, aufgeführt, Haydns Opern hingegen zunächst nur am Esterházy'schen Schloßtheater. Es scheint, daß er diesen Umstand selbst als Mangel empfunden hat, denn er schrieb 1781 an seinen Verleger Artaria:

»[...] Nun etwas von Paris. Monsieur le Gros Directeur v. concert spirituel schrieb mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater, so all dort 4 mahl mit größtem Bey-fall producirt wurde; die Herren baten um die Erlaubnüß dasselbe stechen zu lassen. Sie machten mir den Antrag, alle meine zukünftige Werke zu meinem nachmahftigen Besten stechen zu lassen, und sie wunderten sich sehr, daß ich in der Singcomposition so ausnehmend gefällig wäre; ich aber wunderte mich gar nicht, indem sie noch nichts gehört haben; wann sie erst meine Operette L' Isola disabitata und meine letzten Vorfasten Opera La fedeltà premiata hören würden: dann ich versichere, daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehort worden und vielleicht ebensowenig in Wien, mein Unglück ist nur der Aufenthalt auf dem Lande. [...]« (Ab 1780 bis kurz nach seinem Tod wurden einige seiner Opern auch auf internationalen Opernbühnen aufgeführt.)

Haydn war sich der Qualität seiner Opern offenbar durchaus bewußt, und wenn er, wie im Fall eines Angebotes aus Prag, auf Mozart verwies, so geschah dies sicher nicht, weil er sein eigenes Opernschaffen für inferior

gehalten hätte. Er war vielmehr sehr penibel, soweit es die Aufführungsbedingungen seiner Werke betraf, und befürchtete, daß sie ohne seine Leitung nicht den vollen gewünschten Effekt haben würden. Es ist bekannt, daß er selbst im Fall seiner Kirchenmusik, die ja weit über den Esterházy'schen Raum hinaus verbreitet war, den Aufführenden genaue Anweisungen zu geben pflegte, was sie beachten sollten, um seine Kompositionen zur vollen Wirkung zu bringen. Auch gehörte er zu jenen eher seltenen Komponisten der Zeit, die die oft ausufernden Verzierungen durch ehrgeizige Gesangssolisten ablehnten und darauf bestanden, sich an das zu halten, was der Komponist als angemessen betrachtete. Von den Sujets her war Haydn offenbar eher ein Anhänger des Buffa- als des Seria-Stils. Mit Ausnahme von *L' Anima del Filosofo* verlieh er sogar jenen Sujets, die eher dem Seria-Typ entsprachen, in der musikalischen Darstellung eine Art von komischer Würze, die das gewollt Heroische ad absurdum führte. In einem Fall, dem *Orlando Paladino*, ging er darin so weit, gleichsam eine neue Gattungsbezeichnung zu erfinden: »eroi-comico«, eine komische Heldenoper. Carpani behauptet in diesem Zusammenhang, der *Orlando* sei nicht einmal in Eisenstadt geschätzt worden. Adäquate Aufführungen in unserer Zeit hingegen beweisen im Gegenteil die außerordentliche Qualität dieses Stückes, in dem bramarbasierendes »Heldentum« und Liebeswahn auf geistvoll ironische Weise enttarnt werden.

Dort, wo es sich um echte Buffa-Opern handelt wie in *Il Mondo della luna* oder *L' Infedeltà delusa*, präsentiert Haydn einen facettenreichen, vielschichtigen Humor, der auf unerhört unterhaltsame Weise musikalisch die menschlichen Schwächen aufs Korn nimmt, gleichzeitig aber tiefe Einblicke in die Psyche der Protagonisten vermittelt. Wahrscheinlich ist es genau diese Mischung von witziger Unterhaltsamkeit und psychologischem Tiefgang, die Haydns Opern heute wieder aktuell erscheinen läßt.

Giuseppe Carpani stand zu sehr inmitten des sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts stark wandelnden Zeitgeschmacks, um Haydns Opern gerecht werden zu können. Auch hatte er, wie er selbst zugibt, wegen seiner späten Bekanntschaft mit Haydn keine Gelegenheit mehr gehabt, Aufführungen auf Schloß Esterháza oder in Eisenstadt mitzuerleben. Immerhin hatte Maria Theresia bei mehr als einer Gelegenheit festgestellt, »an keinem anderen Ort der Welt« könne »man bessere Opern als auf Schloß Esterháza hören.«

Im 19. Jahrhundert mit seiner gänzlich anders gelagerten Opernästhetik war für Haydns Opern allerdings kein Platz mehr, und bis weit ins 20. Jahrhundert waren höchstens einzelne Arien als gelegentliche Studienobjekte für Gesangsstudenten in Gebrauch.

Erst nach 1950 rückte – nicht zuletzt durch die Bemühungen der in Boston gegründeten Haydn Society – das Operschaffen Haydns wieder mehr ins Bewußtsein einer musikinteressierten Öffentlichkeit, freilich nicht im Opernbetrieb als solchem, sondern vielmehr dank des damals neuen Mediums, der Langspiel-Schallplatte, durch Gesamtaufnahmen. Federführend bei diesem Großprojekt war der Haydnforscher Robin C. Landon, gemeinsam mit dem ungarischen Exilorchester Philharmonia Hungarica und ihrem Chefdirigenten Antal Dorati. Parallel zu diesem Unternehmen entwickelte sich die immer wieder unterbrochene Arbeit an einer Gesamtausgabe der Werke Haydns, die heute vom Joseph-Haydn-Institut Köln wissenschaftlich betreut wird. Was diese Arbeit im Fall Haydn so schwierig macht, ist die ungesicherte Quellenlage. Viele Autographe sind in einer Brandkatastrophe zu Haydns Lebzeiten verloren gegangen und – wenn überhaupt – nur in nicht immer authentischen Abschriften vorhanden. Außerdem war Haydns Berühmtheit für viele Komponisten ein Anlaß, eigene Werke unter seinem Namen herauszubringen. Zwar sind viele Drucke von Haydns Werken erhalten, aber nur wenige von ihm ausdrücklich autorisiert. Haydns Opern möglichst so auf die Bühne zu bringen, wie er es gewollt hätte, ist also, trotz aller Erkenntnisse der historischen Aufführungsbedingungen, ein schwieriges, aber, wie manche gelungene Resultate zeigen, durchaus lohnendes Unterfangen. –

Zurück zu Carpanis Haydngeschichte. Auch wenn wir manche darin enthaltenen Einschätzungen heute nicht mehr nachvollziehen können, verdanken wir ihr doch ein lebendiges und vielschichtiges Bild einer außerordentlichen Künstlerpersönlichkeit und ihrer Arbeitsweise; wir lernen Haydn jenseits betulicher Rokoko-Anekdoten kennen, einen in seiner Kunst auf sich gestellten und selbstbewußten Meister, dessen innovativer und erfindungsreicher Geist über die Jahrhunderte hinweg weiter wirkt, und dem wir – hoffentlich verständnisvoller als die unmittelbar auf ihn folgenden Generationen – eine immense Bereicherung unseres Musiklebens verdanken.

Biographische Angaben zu den im Text genannten und mit^o gekennzeichneten Personen finden Sie im Register ab Seite 247.

Erster Brief

Wien, am 15. April 1808

*Der Mann lebt noch,
doch der Künstler ist nicht mehr.*

Haydn! – Welch ein illustrierter Name, dessen Ruhm wie ein Stern im Tempel der Harmonie erstrahlt. Dieser Haydn, der Sie, mein Freund, so sehr interessiert, lebt noch aber ach –, *quam mutatus ab illo** – wie verschieden ist er von dem, der er einmal war.

Am äußersten Rand einer Wiener Vorstadt, nahe dem kaiserlichen Park von Schönbrunn findet sich, an der Grenze zu Maria Hilff, eine kleine ungepflasterte Straße; dort, wo sie wenig begangen wird, ist sie mit Gras bewachsen. Etwa in der Mitte dieser Gasse steht ein bescheidenes kleines Haus, das immer von Stille umgeben ist. Dort – und nicht im Palais Esterházy, wie Sie vielleicht glauben und wie es tatsächlich sein könnte, wenn er dies wollte – lebt der Vater der Instrumentalmusik, eine der phantasie reichsten Gestalten des 18. Jahrhunderts, der das Goldene Zeitalter der Musik geformt hat.

Wenn man das stille Domizil besucht, wo Haydn von seinen Werken ausruht, öffnet seine betagte Haushälterin mit lächelnder Miene. Man geht eine kleine hölzerne Treppe hinauf, und dann findet man im zweiten Raum einer sehr einfachen Wohnung einen stillen Greis an einem Schreibtisch sitzen; er ist völlig in den trüben Gedanken verstrickt, daß das Leben ihn verläßt, und im übrigen so sehr nichts, daß er Besucher braucht, um sich daran zu erinnern, was er einmal war. Sobald er jemand eintreten sieht, erscheint ein mildes Lächeln auf seinen Zügen. Eine Träne entquillt seinen Augen, sein Gesicht belebt sich, seine Stimme wird klar, er erkennt seinen Gast und spricht mit ihm von seinen früheren Jahren, an die er sich besser