

NDB-Artikel

Haydn, Franz *Joseph* Komponist, * wahrscheinlich 31.3. (~ 1.4.) 1732 Rohrau bei Bruck/Leitha, † 31.5.1809 Wien. (katholisch)

Genealogie

Aus dt. Handwerker- u. Bauernfam. d. Grenzgebiets Österreich/Ungarn;

V Matthias (1699–1763), Wagnermeister u. Marktrichter in R., S d. Wagnermeisters Thomas in Hainburg/Donau;

M Anna Maria (1707–54), T d. Lorenz Koller, Bauer u. Marktrichter in R.; 11 *Geschw.*, u. a. →Michael (s. 2), →Johann (1743–1805), Tenorist, Organist u. Gesangslehrer in Eisenstadt;

- • Wien 1760 Maria Anna (1729–1800), T d. Perückenmachers Joh. Peter Keller in W.; kinderlos.

Leben

Von dem volkstümlichen Gesang und Harfenspiel seines Vaters empfing H. die ersten musikalischen Eindrücke. Als seinen „ersten Lehrmeister in der Musik“ bezeichnete er den Schulrektor →Johann Matthias Franck (1708–83) in Hainburg, einen entfernten Verwandten, in dessen Haus er wohl im Herbst 1737 aufgenommen wurde. Hier bekam er Unterricht im Lesen, Schreiben, Rechnen und in der Musik (Gesang, Klavier, Violine) und sang regelmäßig an Sonn- und Feiertagen bei den von Franck geleiteten Kirchenmusikaufführungen in der Stadtpfarrkirche mit. – 1740 holte ihn der Kapellmeister am Stephansdom, →Georg von Reutter der Jüngere, als Sängerknaben nach Wien. Zu den Unterrichtsfächern kam nun Latein hinzu. Die sechs Kapellknaben, zu denen seit etwa 1745 auch H.s jüngerer Bruder →Michael zählte, hatten täglich im Gottesdienst zu singen und oft bei Hofe musikalische Verpflichtungen zu erfüllen. Aus den Werken von Meistern des Spätbarock wie →Fux, →Caldara und aus denen →Reutters nahm H. durch ständigen praktischen Umgang die Prinzipien des Sologesangs, des Chorklangs und der Orchesterbegleitung in sich auf. Im Gesang, Violin- und Klavierspiel wurde H. gründlich ausgebildet. Kompositionstheoretische Unterweisung erhielt er nur ganz oberflächlich von →Reutter. Als Quellen seines Wissens bezeichnete H. rückblickend die Lehrbücher von →Mattheson, →C. Ph. E. Bach, dessen Kompositionen ihn später beeinflussten, und →Fux, dessen *Gradus ad Parnassum* er|nachmals seiner eigenen Kompositionslehre zugrundelegte.

Vermutlich im November 1749 mußte H. das Kapellhaus verlassen, nachdem seine Sopranstimme gebrochen war und ein Lausbubenstreich den Anlaß geboten hatte. H. schlüpfte zuerst bei einem befreundeten Sänger unter; dann

wohnte er dürftig im Großen Michaelerhaus. Er ernährte sich hauptsächlich durch Unterrichten, ferner durch Mitwirkung bei Kirchenmusiken als Geiger, Organist und Sänger und durch Mitspielen bei sogenannten Nachtmusiken. In einer Zeit der Not soll er sogar den Gedanken erwogen haben, in den Servitenorden einzutreten. – Durch den Hofpoeten →P. Metastasio, der eine Etage im Michaelerhaus bewohnte, wurde H. mit dem italienischen Komponisten und Gesangslehrer →N. Porpora, der sich 1752 in Wien niederließ, bekannt. Bei →Porpora, in dessen Gesangsstunden H. eine Zeitlang Korrepetitorendienst verrichtete, erlernte er das satztechnische Handwerk, das seinen frühesten Kompositionen gefehlt hatte. Damals legte er auch den Grund für seine geläufige Kenntnis der italienischen Sprache. – Sein nächster Förderer war →Karl Joseph Freiherr von Fürnberg, der H. auf sein Schloß Weinzierl bei Wieselburg (Niederösterreich) einlud und ihn zu seinen ersten Streichquartetten angeregt haben soll. Um 1758 vermittelte →Fürnberg H.s Anstellung als Musikdirektor bei Ferdinand Maximilian Franz Graf von Morzin, der ein Schloß in Lukavec bei Pilsen besaß, den Winter aber meist in Wien verbrachte. In dessen Diensten komponierte H. Sinfonien. – 1760 heiratete H. die ältere Schwester seiner Schülerin Therese Keller, die trotz seiner Zuneigung 1755 ins Kloster gegangen war. Die Ehe wurde wegen der wenig lebenswürdigen Eigenschaften seiner Frau nicht glücklich. Seit 1779 galt H.s Zuneigung für viele Jahre der Sängerin →Luigia Polzelli; nach dem Tode ihres Mannes (1791) hat H. sogar gehofft, sie einmal heiraten zu können.

1761 wurde H., nachdem Graf Morzin seine Kapelle aus Geldmangel hatte entlassen müssen, als Vizekapellmeister (nach dem Tode seines Amtsvorgängers →G. J. Werner, 1760, als Kapellmeister) des ungarischen Fürstenhauses Esterhazy angestellt. H. hat 4 Fürsten Esterhazy gedient: →Paul Anton (1761–62), →Nikolaus (genannt „der Prächtige“ oder „der Prachtliebende“, 1762–90), →Paul Anton (1790–94) und →Nikolaus (seit 1794). Die ersten 2 Jahre im fürstlichen Dienst war H. noch viel in Wien, bald aber mehr in Eisenstadt, wo er sich 1766 ein Haus kaufte (heute Haydn-Museum). Aber nachdem 1766 das von Fürst →Nikolaus erbaute Schloß Eszterháza am Neusiedlersee fertig geworden war, mußte H. den größten Teil des Jahres dort verbringen und war nur im Winter länger in Eisenstadt, hielt sich dann aber auch gern für einige Wochen in Wien auf. Seit 1778 wohnte er anscheinend ständig im fürstlichen Musikergebäude in Eszterháza. – H. litt anfangs unter der Abhängigkeit von kleinlichen Hofbeamten, mußte auch hinnehmen, daß der Fürst, der gern das gabenartige Baryton spielte, in H.s ersten Barytonkompositionen Änderungen verlangte; doch gestaltete sich mit der Zeit sein Verhältnis zu ihm immer besser. Trotzdem hat H. seine Einsamkeit auf dem Lande zunehmend als drückend empfunden, wenn er sie auch rückblickend positiv bewertete.

Unter den großen Komponisten ist H. der Kapellmeister kat exochen gewesen. Als Sänger, Klavierspieler und Geiger war er kein ausgesprochener Virtuose, konnte aber die Pauke so gut wie die Orgel oder das Baryton handhaben und kannte die Möglichkeiten aller Instrumente. – H. war nicht nur für die fürstliche „Kammermusik“ (Instrumental- und weltliche Gesangsmusik) und die Kirchenmusik verantwortlich, sondern hatte auch Operaufführungen zu leiten. Seit 1776 bestand am Schloßtheater in Eszterháza ein regelrechter

Opernbetrieb mit durchschnittlich 3 Aufführungen wöchentlich. H. studierte jährlich 4-8 Premieren ein (bis 1790 insgesamt etwa 90 Werke) und dirigierte auch alle Wiederholungsaufführungen. Gespielt wurden meist komische Opern vor allem italienischer Komponisten und natürlich H.s eigene italienische Opern. Die fremden Werke unterzog er bearbeitenden Eingriffen und bereicherte sie oft durch Einlagearien. Außerdem leitete er die Musik an dem zwischen 1773 und 1779 florierenden Marionettentheater, das er mit mehreren deutschen Singspielen versorgte. Für die regelmäßig in Eszterháza gastierenden Schauspielertruppen hat er zu Anfang der 70er Jahre Schauspielmusiken verfaßt.

H.s Verbindungen zu Wien waren in den 3 Jahrzehnten, die er am Esterhazy-Hofe verbrachte (1761-90), nicht so eng, wie er sie selber gewünscht hätte. Gelegentlich führte er dort das eine oder andere seiner Werke auf, so 1775 im Kärntnertortheater sein Oratorium „Il ritorno di Tobia“, das er für Aufführungen im Burgtheater 1784 um 2 bedeutende Chöre bereicherte. Aber als er 1778 Mitglied der Wiener Tonkünstlersozietät werden wollte, machte man ihm Schwierigkeiten. Zu einigen Wienern unterhielt er engere Beziehungen, unter anderem zu →G. van Swieten, der später für H.s Oratorien Bedeutung gewinnen sollte. Beglückend war für H. die 1789 geschlossene Bekanntschaft mit der Wiener Arztgattin Maria Anna von Gennzinger, deren musikalische Gesellschaften er gern besuchte. Mit Mozart, der sich 1781 in Wien niedergelassen hatte, traf H. gelegentlich zusammen. Er empfand für den jüngeren Komponisten höchste Bewunderung; Mozart hat seine Verbundenheit mit dem älteren Meister durch die Widmung seiner 6 H.-Quartette zum Ausdruck gebracht. Auch zwischen dem Schaffen beider Klassiker bestehen Wechselbeziehungen; jedoch behält es auf beiden Seiten ein wesentlich verschiedenes Gepräge.

Obwohl H. nach eigener Überzeugung kein „Geschwindschreiber“ war, ist die Zahl seiner bis 1790 geschaffenen Werke sehr groß. Seine ersten Arbeiten hatten der Kirchenmusik gegolten, die anfangs sein tägliches Brot gewesen war; sie sind größtenteils verschollen, ebenso wie die frühesten weltlichen Werke, darunter die Musik zu der Posse „Der krumme Teufel“ von →Joseph von Kurz-Bernardon (um 1751). Erhalten ist die auch →Georg von Reutter dem Jüngeren zugeschriebene Missa „Rorate coeli desuper“, die Missa brevis in F-Dur und ein Lauda Sion in C-Dur. Die meisten anderen erhaltenen Werke – einige Klaviersonaten ausgenommen – werden erst in die Jahre nach dem Unterricht bei Porpora fallen: Kirchenstücke, Orgel- oder Klavierkonzerte, Menuette, ferner Cassationen, Notturmi, Partiten und Divertimenti, wie der Sammelbegriff lautete, für die verschiedensten Instrumentalbesetzungen, darunter auch die ersten Streichquartette. Diese sind noch nicht mit dem um 1770 geschaffenen Streichquartett zu vergleichen, sondern stellen zunächst nur einen glücklichen Sonderfall in der Gruppe der 5sätzigen, serenadenhaften Divertimenti dar. Die andere, 3sätzig Gruppe wird hauptsächlich durch die frühen Streichtrios vertreten. Bei einigen Gattungen zeigen sich zweckbedingte künstlerische Unterschiede: Neben verhältnismäßig komplizierten, anspruchsvollen Werken, zum Beispiel den ersten Klaviertrios, stehen leichte, auf die Fähigkeiten von Schülern zugeschnittene Werke, zum Beispiel die Klavierconcertini und -divertimenti mit 2 Geigen und Streichbaß.

Selbst innerhalb der Gattungen gibt es auffallende Artverschiedenheiten, zum Beispiel bei den Klaviersonaten. Auch bei den Sinfonien experimentierte H. anfangs mit verschiedenen Formen. Seine Bedeutung als „Vater der Sinfonie“ beruht nicht darauf, daß er die Sinfonie erfunden hätte, sondern daß er sie weit über die Leistungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen hinaus entwickelte und in den höchsten Rang erhob. Ähnliches gilt für seine Musik überhaupt, soweit sie klassische Bedeutung erlangt hat. H. knüpfte zunächst an die Wiener Tradition an, so daß in seinen Frühwerken teils die spätbarocken, teils die „galanten“ Züge vorherrschen. Allerdings wird überall auch schon eine persönliche Note mehr oder weniger stark spürbar.

In die Eisenstädter Zeit fallen unter anderem höfische Gelegenheitskantaten, Musik zu italienischen Bühnenwerken („Acide“, „Marchese“), das 1961 wiedergefundene Violoncellokonzert C-Dur und andere Konzerte für die Musiker der Esterhazy-Kapelle, so für den Geiger Luigi Tomasini. Vor allem brachten diese Jahre ein stetiges Anwachsen des Sinfonieschaffens, das um 1765 schon die Zahl von ungefähr 40 Werken erreichte. Nach der Mitte des Jahrzehnts trat die Kirchenmusik stärker hervor; es entstand unter anderem die Missa de Beata Maria Virgine (volkstümlich „Große Orgelmesse“, 1766-69 ?), das Stabat Mater (1767), das Salve Regina g-Moll (1771), die Missa Sancti Nicolai („Nikolaimesse“, 1772), die Missa Sanctae Caeciliae („Cäcilienmesse“, 1773/74) und die Missa brevis Sancti Joannis de Deo („Kleine Orgelmesse“). Die angebliche Lustigkeit der H.schen Kirchenmusik ist von dem doktrinär den Palestrinastil verfechtenden Cäcilianismus des 19. Jahrhunderts polemisch übertrieben worden. Ihre im großen und ganzen freudig bewegte, zuversichtliche Haltung steht im Einklang mit dem optimistischen Geist der Aufklärungszeit, der H. seiner Generation nach angehört. – Das Stabat Mater ist stilistisch dem von H. verehrten →J. A. Hasse, der H. hohe Anerkennung für dieses Werk zollte, verpflichtet, geht aber im Ausdruck weit über Hasse hinaus. Auch viele andere seiner Kompositionen um 1770, besonders solche in der Molltonart, zeigen – vielleicht unter dem Einfluß →Glucks – ein leidenschaftliches Ausdrucksstreben. Deshalb hat man diese Zeit H.s „romantische Krise“ oder „Sturm und Drang“ genannt. Auch in rein musikalischer Beziehung wird H.s Sprache in diesen Jahren viel reicher. Das offenbart sich besonders in dem sinfonischen Schaffen, das mit einigen charaktervollen Werken zu einer ersten Blütezeit kommt (Nummer 49 „La Passione“, Nummer 48 „Maria Theresia“, Nummer 44 „Trauersinfonie“, Nummer 45 „Abschiedssinfonie“, Nummer 47 G-Dur), sowie in der Gattung des Streichquartetts, die mit den je sechs Quartetten op. 9 (1770?), op. 17 (1771) und op. 20 („Sonnenquartette“, 1772) in wenigen Jahren zu überragender Höhe aufsteigt. Ähnlich bedeutende Werke bringt H. um 1770 auch auf dem Gebiet der Klaviersonate hervor (Nummer 20 c-Moll). – Den entgegengesetzten Pol seines Schaffens verkörpern in dem Jahrzehnt 1765-75 die 126 Trios für Baryton, Bratsche und Violoncello und andere Stücke mit Baryton, alles Auftragsmusik speziell für den Fürsten Nikolaus und an gewisse Konventionen gebunden (Beschränkung in den Tonarien, der Spiel- und Satztechnik, des Ausdrucks). – Bei den im weiteren Verlauf der 70er und frühen 80er Jahre geschriebenen Sinfonien und Klaviersonaten glaubt man ein Absinken von der vorigen Höhe infolge zu großer Kompromißbereitschaft gegenüber dem Zeitgeschmack und Anzeichen von Routine zu erkennen. Trotzdem finden

sich noch so ausgezeichnete Werke wie Nummer 53 „L'Imperiale“, die erste international berühmt gewordene H.-Sinfonie, und die Sinfonien Nummer 63 „La Roxolane“, Nummer 70 und Nummer 73 „La Chasse“. Insgesamt gesehen, schwingt sich H.s Sinfonik aber erst seit 1785 zu neuen Höhen auf: mit den „Pariser“ Sinfonien Nummer 82-87, darunter den bekannten Werken „L'Ours“, „La Poule“ und „La Reine“, und mit den 1787-89 nachfolgenden Sinfonien Nummer 88-92, von denen die erste in G-Dur und die letzte, die „Oxford“-Sinfonie, zu den Gipfelpunkten in H.s Schaffen gehören. Epochemachend waren die nach einer Pause von 9 Jahren erschienenen 6 „Russischen“ Streichquartette op. 33 (1781). Ihnen folgten 1785 das einzelne Quartett Nummer 43, 1787 die 6 „Preußischen“ op.50, 1788 die 6 „ersten Tost-Quartette“ op. 54/55 und 1790 die 6 „zweiten Tost-Quartette“ op. 64 mit dem berühmten „Lerchenquartett“. Zu H.s bekanntesten Werken aus den 1780er Jahren rechnen ferner außer einigen Klaviersonaten die Missa Cellensis („Mariazellermesse“, 1782), das Violoncellokonzert D-Dur (1783), das Klavierkonzert D-Dur (vor 1784) und die Passionsmusik der „7 Worte“ (1786), ursprünglich für Orchester geschrieben, dann von H. selbst für Streichquartett bearbeitet. 1784 griff H. die populäre Gattung des Klaviertrios wieder auf und schrieb bis 1795/96 insgesamt 28 Stücke. Man erwartete nun gefällige Sonaten für den Liebhaber mit nicht allzu selbständiger Begleitung der Streichinstrumente. Trotz dieser Beschränkungen stehen einige Werke und viele Sätze auf hohem Niveau. Berühmt ist das Trio G-Dur mit dem Rondo all'Ongarese.

H.s meist komische italienische Opern der Esterhazy-Zeit – einige nach Texten von Goldoni – sind ebensowenig wie seine deutschen Singspiele dauerhafte Repertoirestücke geworden. Von den ungefähr gleichzeitigen Reformopern →Glucks unterscheiden sie sich durch ihre konventionellere Dramaturgie, von den Meisteropern Mozarts, denen sie in ihrer Mehrheit zeitlich vorausgehen, durch ihre weniger persönliche musikalische Sprache. Die frühesten („Acide“ 1762/73, „La canterina“ 1766, „Lo speciale“ 1768, „Le pescatrici“ 1769, „L'infedeltà delusa“ 1773, „L'incontro improvviso“ 1775) sind nur vereinzelt außerhalb des Esterhazyschen Hoftheaters zur Aufführung gekommen. Dagegen haben sich die späteren („Il mondo della luna“ 1777, „La vera costanza“ vor 1779, „L'isola disabitata“ 1779, „La fedeltà premiata“ 1780, „Armida“ 1783) einer bescheidenen Verbreitung erfreut. „Orlando paladino“ (1782) war mit deutschem Text als „Ritter Roland“ noch die verhältnismäßig bekannteste von H.s Opern. Von seinen Singspielen sind „Philemon und Baucis“ (1773) und „Die Feuersbrunst“ (deren Echtheit umstritten ist) erhalten.

Sehr viele Werke wurden H. im 18. Jahrhundert in Abschriften oder Druckausgaben fälschlich zugeschrieben, einige davon bis in die Gegenwart, so der Chorale S. Antoni, den →Brahms seinen H.-Variationen zugrundelegte, die „Kindersinfonie“, die Streichquartette op. 3 (von Roman Hoffstetter?) mit der bekannten „Serenade“, das Oboenkonzert, die Klaviertrios Hob. XV: 3 und 4 (von →Pleyel) und das „Abschiedslied“, das von →Gyrowetz stammt. Die starke Nachfrage nach H.s Werken konnte durch die zahlreichen echten allein offenbar nicht befriedigt werden. Beweis für die schon frühzeitig einsetzende Verbreitung seiner instrumentalen, auch kirchlichen Werke ist die Fülle der

Abschriften, die über ganz Europa verbreitet sind. Die ersten Druckausgaben kamen seit 1764, zunächst in Paris, heraus, sind aber wie fast alle vor 1780 erschienenen nicht vom Komponisten veranlaßt oder autorisiert. Den Instrumentalwerken gab man willkürlich Opus-Nummern, und die besonders beliebten erwarben sich mit der Zeit die heute geläufigen Beinamen, von denen nur die allerwenigsten auf H. selbst zurückgehen. Die Presse nahm seit 1766 von H. Notiz, und mehr noch als die förmlichen Ehrungen, die ihm zuteil wurden, zeugten die Kompositionsaufträge, die aus Wien, Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien bei ihm eingingen, von seinem wachsenden Ruhm.

Großen Anklang fanden H.s Werke auch in England. Seit 1782 setzten von mehreren Seiten Bemühungen ein, ihn nach London zu holen. Als 1790 Fürst → Nikolaus starb, sein Nachfolger → Anton die Kapelle auflöste und den Kapellmeister nur pro forma in Diensten behielt, nahm der Geiger → Johann Peter Salomon, einer der Londoner Konzertunternehmer, die Gelegenheit wahr, besuchte H. in Wien und wurde mit ihm einig. Im Dezember trat H. in | Gesellschaft Salomons die Reise nach England an. Das aus Adels- und Bürgerkreisen gemischte Konzertpublikum der Weltstadt London stellte neue, anregende Anforderungen. Trotz seiner höfischen Vergangenheit blieb H. für den Geist bürgerlicher Freiheit empfänglich, den er in England mit Bewußtsein genoß. – H.s erster englischer Aufenthalt dauerte von Januar 1791-Juli 1792, der zweite von Februar 1794-August 1795. Beide Aufenthalte umfaßten je zwei Konzertsaisons. Für jede Saison schrieb er 3 neue Sinfonien neben manchen anderen Werken. Allein 1791 entstanden in einem wahren Schöpferrausch die Sinfonien Nummer 93, 94 („Mit dem Paukenschlag“), 95, 96 und seine letzte, erst jetzt zur Aufführung gelangte Oper, „Orfeo“, alles ungeachtet zahlreicher Konzerte und gesellschaftlicher Verpflichtungen. H. wurde in London zu einer wichtigen Figur des öffentlichen Lebens. Die Zeitungen berichteten über seine triumphalen Konzerte in den Hanover Square Rooms, in denen er, am Klavier präsidierend, die Aufführungen seiner 12 „Londoner“ Sinfonien (Nummer 93-104, darunter die Sinfonien mit den Beinamen „Militär“, „Die Uhr“, „Mit dem Paukenwirbel“) und der Sinfonia concertante leitete. Neben diesen neuen und einigen älteren Sinfonien gelangten in den Konzerten auch Streichquartette, Klaviertrios, die schon 1790 für → Ferdinand IV. von Neapel geschriebenen Lyrennotturmi in neuer Bearbeitung, Stücke aus Opern und seine beliebte Solokantate „Arianna“ zur Aufführung. – Im Mai 1791 erlebte H. die mit riesigem Aufwand veranstalteten → Händel-Konzerte in Westminster-Abbey. Im Juli wurde ihm in Oxford die Würde eines Doctor in musica honoris causa verliehen. – Die zweite Saison der H.-Salomon-Konzerte bekam dadurch eine besondere Note, daß das Konkurrenzunternehmen der Professional Concerts H.s damals 34 Jahre alten Schüler → Pleyel nach London holte. Aus der Konkurrenz, die von den beiden Kontrahenten in freundschaftlichem Geiste ausgetragen wurde, ging H. als unbestrittener Sieger hervor. Großen Eindruck machte H.s englisches Madrigal „The Storm“. Auf englische Wünsche ging er auch mit der Bearbeitung von 150 schottischen Liedern ein.

Die Wiener Zwischenzeit von Juli 1792-Januar 94 benutzte H. zu rastlosem neuen Schaffen. Außer Menuetten und Deutschen Tänzen für die Bälle im Wiener Redoutensaal schrieb H. sein bedeutendstes Klavierstück, die f-Moll-Variationen, vor allem aber die 6 „Apponyi“-Quartette op. 71/74 mit

dem berühmten „Reiterquartett“ und einige der Werke, die er bei seinem 2. Londoner Aufenthalt aufzuführen gedachte. In dieser Zeit wurde auch →Beethoven sein Schüler, fand aber nicht die erhoffte Belehrung, da H., obwohl er Beethovens Begabung klar erkannte, sich nicht genug Zeit für ihn nahm und wohl auch nicht nehmen konnte.

1794 reiste H. zum zweiten Male nach London. Seine neuen Sinfonien erregten wieder Staunen, Bewunderung und Begeisterung. Außer diesen Werken schrieb H. bei seinem 2. Londoner Aufenthalt auch englische Lieder, Klaviertrios und Klaviersonaten, darunter die große Es-Dur-Sonate Nummer 52, und die Konzertszene „Berenice“. Im Februar 1795 wurde H. bei einem Konzert mit ausschließlich eigenen Werken im Hause des Herzogs von York König Georg III. und der Königin Charlotte vorgestellt. Wiederholt nahm er auch an Konzerten der Königin im Buckingham-Palast teil und bekam von ihr zum Andenken eine Partitur von Händels Brockes-Passion geschenkt. 26 Konzerte dirigierte er beim Prince of Wales. Aufforderungen des Hofes, auf die Dauer in England zu bleiben, lehnte er aber ab. – In der Saison 1795 trat H. in den Opera Concerts auf. Er spielte hier die gleiche Rolle wie vorher in den unter Salomons Regie veranstalteten Konzerten, die nicht mehr weitergeführt wurden. Die Opera Concerts brachten H. womöglich noch mehr Erfolg als die früheren Konzerte. Als er im August London endgültig verließ, war er durch seine Einnahmen (15 000 Gulden Reingewinn) ein wohlhabender Mann geworden. Fortan lebte er in Wien, seit 1797 in einem eigenen Hause (heute Haydn-Museum), verbrachte aber Sommeraufenthalte in Eisenstadt.

In Wien setzte H. zu einer letzten, großartigen Steigerung seines Schaffens an. Das Schwergewicht lag nun auf der Vokalmusik. Abgesehen von dem schönen Trompetenkonzert, das er 1796 für den Erfinder der Klappentrompete, A. Weidinger, komponierte, hat sich H. auf dem Gebiet der Instrumentalmusik fast nur noch dem Streichquartett gewidmet und 1797 für Graf Erdödy die 6 Quartette op. 76 mit dem „Kaiserquartett“ und dem „Quintenquartett“, 1799 für Fürst →Lobkowitz die beiden Quartette op. 77 und bis 1803 die 2 Mittelsätze des letzten, unvollendeten Quartetts für Graf →Fries geschaffen. – Die anderen späten Meisterwerke sind Messen und Oratorien. Die Messen verschmelzen im Dienst einer stimmungsvollen Textinterpretation das sinfonisch behandelte Orchester mit einem Vokalkörper, in welchem Chor und Soli in ganz freier Weise miteinander in Wechselbeziehung treten. 1796 entstanden die Missa in Tempore Belli in C-Dur|(volkstümlich „Paukenmesse“) und die Missa Sancti Bernardi von Offida in B-Dur („Heiligmesse“), 1798 die Missa in Angustiis in d-Moll („Nelsonmesse“) und 1799, 1801 und 1802 die letzten 3 Messen in B-Dur ohne authentische Namen, nämlich die „Theresienmesse“ und die beiden am stärksten instrumentierten Werke, die „Schöpfungsmesse“ und die „Harmoniemesse“. H. führte diese Werke in Eisenstadt mit der Esterhazy-Kapelle auf, die Fürst Nikolaus (Sohn des Paul Anton) wieder errichtet hatte. Sie waren stets für den Namenstag der Fürstin Maria Josepha Hermenegild bestimmt, die H. besonders zugetan war. Eine andere Gönnerin besaß er in der jungen Kaiserin Marie Therese, für die er um 1799 das große Tedeum schrieb. – Die Oratorien schuf H. unter dem Patronat einer Gesellschaft von Aristokraten, der „Associirten Kavaliers“, deren Geschäftsführer und Triebfeder Baron →G. van Swieten war. Er stand mit H. in enger Verbindung und bearbeitete die

Texte. Zuerst kam 1796 die Vokalfassung der 10 Jahre älteren Orchesterfassung der „7 Worte“ zustande. Das Werk ist in der Art der lyrisch-empfindsamen deutschen Passionskantaten gehalten und hat nicht die Popularität der beiden nachfolgenden Oratorien erlangt. Von diesen geht die „Schöpfung“ auf →Miltons „Paradise Lost“ zurück; „Die Jahreszeiten“ stützen sich auf Thomsons „The Seasons“.

An der „Schöpfung“ hat H. 1796-98, an den „Jahreszeiten“ anschließend bis 1801 gearbeitet. Die ersten öffentlichen Aufführungen seiner beiden Hauptwerke gehören zu den Marksteinen der Musikgeschichte. Für H. selbst waren die oft wiederholten Aufführungen, die er meist selber mit größter innerer Anteilnahme dirigierte, die wichtigsten äußeren Ereignisse der letzten Jahre seines Wirkens. – In der letzten Periode entstand (neben anderen kleinen Gesangskompositionen wie Quartetten, Terzetten, Duetten, Liedern und Kanons) auch die Kaiserhymne „Gott erhalte“. Sie erklang zum ersten Male zum Geburtstag des Kaisers →Franz am 12.2.1797 im Wiener Burgtheater. Schnell volkstümlich geworden, wurde sie später mit den Versen „Deutschland, Deutschland über alles“ von →Hoffmann von Fallersleben die deutsche Nationalhymne.

Die Ehrungen, mit denen H. in seiner späten Wiener Zeit überhäuft wurde, mußten ihn über den 1800 einsetzenden Verfall seiner Gesundheit trösten. Nach 1802 war er zu neuen Werken nicht mehr fähig. Bis 1804 beschäftigte er sich noch mit der Bearbeitung schottischer und walischer Lieder, bei der ihm gelegentlich sein Lieblingsschüler →S. Neukomm half. 1805 legte er mit seinem Famulus →Elßler ein Verzeichnis seiner Kompositionen und 1807 seiner Bibliothek und Musiksammlung an. Anlässlich einer Aufführung der „Schöpfung“ am 27.3.1808 im Festsaal der alten Universität, die zu einer ergreifenden Huldigung für den greisen Meister wurde, zeigte er sich zum letzten Male in der Öffentlichkeit; sein Haus hatte er schon seit 1804 kaum noch verlassen.

→Mozart, →Neukomm, →Hummel, →Cherubini und andere jüngere Freunde und Schüler haben H. mit „Papa“ angedredet und von ihm als „Papa Haydn“ oder „Vater Haydn“ gesprochen. Diesen Ausdruck hat die Nachwelt auf den Komponisten bezogen, während er in Wirklichkeit nur den allen sympathisch erschienenen Menschen gemeint hatte. – H.s schöpferische Persönlichkeit läßt sich nicht mit einem Schlagwort etikettieren. Sein Schaffen umfaßt beinahe alle Gattungen und ist schon deshalb sehr verschiedenartig. Es erstreckt sich über einen langen Zeitraum, der von Händels letzten Schaffensjahren bis in die mittlere Periode Beethovens reicht, und verkörpert daher gewissermaßen die Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. H.s persönliche Stilkomponente ist vielleicht am ehesten mit den Begriffen „Originalität“ und „kunstvolle Volkstümlichkeit“ zu fassen. Seine Musik will unterhalten, gefallen, fesseln, überraschen, beeindrucken, bewegen, ergreifen oder auch belustigen. H. sann dazu auf immer wieder andersartige und insgesamt gesehen immer feinere Ausprägungen der ihm vorschwebenden Formtypen, Satzcharaktere, Melodiemodelle, Harmonieschemata, Bewegungsabläufe, Spielfiguren, Klangformen, und er brachte dabei ganz neue, zukunftsweisende Ideen hervor. Außermusikalisches, Programmatisches hat er in der Instrumentalmusik selten darstellen wollen. Mit Begriffen wie „thematische Arbeit“, „motivische Arbeit“,

„durchbrochene Arbeit“, „Entwicklung“, „Aufschließung“, „Variantenbildung“, „Monothematik“ sucht man H.s scharfsinniges und phantasievolles Arbeiten mit bewußt begrenztem, aber keineswegs kargem thematischen Material zu umschreiben. Oft verwendet H. Melodien, die an österreichische, ungarische, kroatische Volksmelodien anklingen. Die Skala seines Ausdrucks ist sehr breit; insgesamt überwiegen die heiteren Stimmungen. Von den damaligen technischen Möglichkeiten der Instrumente wie auch der Singstimme macht H. angemessenen Gebrauch, vermeidet aber unnötige Schwierigkeiten und Unsangliches. – Trotz H.s unbestrittener Größe hat er nicht in allen Gattungen, in allen Werken und zu allen Zeiten gleiche Ansprüche erfüllt. Oft hatte er einen bestimmten Auftraggeber, bestimmte Ausführende oder ein bestimmtes Publikum im Auge. Seine frühen Werke verraten meist noch einen unreifen Entwicklungsstand seines Personalstils. Von etwa 1770 an ist das weitgehend nicht mehr der Fall, und seit den späteren 1780er Jahren kann man sagen, daß H. sich fast immer den höchsten Maßstab setzte. Mit vielen seiner Kompositionen, vor allem aber mit den späten Streichquartetten, Sinfonien und Oratorien hat H. Werke von universaler und die Zeiten überdauernder Gültigkeit geschaffen.

Werke

Instrumentalwerke: Orchesterwerke: 107 Sinfonien (davon 1 verschollen) u. 1 Concertante;

„Die 7 Worte“;

8 Märsche;

viele Menuette u. Dt. Tänze. - *Konzerte: für Violine (4, davon 1 verschollen), Violoncello (3, davon 1 verschollen), Kontrabaß (1, verschollen), Baryton (3, verschollen), Drehleiern (5), Flöte (1, verschollen), Horn (3, davon 2 verschollen), Trompete (1). - Divertimenti: Mindestens 12 f. gem. Besetzungen, 7 f. Bläser, 6 verschollene;*

6 Scherzandi;

Kammermusik: 6 Streichduos;

mindestens 24 Streichtrios (*davon 3 verschollen*);

70 Streichquartette (*davon 2 verschollen*), „Die 7 Worte“;

1 Streichquintett;

1 Horntrio;

6 Trios mit Violine od. Flöte;

4 Flötentrios;

120 Barytontrios (*davon 4 verschollen*) u. einzelne Sätze;

versch. Barytonkompositionen (*teils verschollen*);

8 Notturmi mit Drehleiern. - *Klaviermusik*: 10 Klavier- und Orgelkonzerte;

4 Concertini u. 10 Divertimenti mit Begleitung (*davon 1 verschollen*);

41 Klaviertrios (*davon 2 verschollen*);

62 Klaviersonaten (*davon 7 verschollen*);

etwa 8 Klavierstücke u. einige Arrangements;

1 od. 2 4hd. Werke. - *Mechan. Musik*: *Mindestens 20 Flötenuhrstücke*.

Werke

Vokalwerke. Oratorien: „Il ritorno di Tobia“;

„Die 7 Worte“;

„Die Schöpfung“;

„Die Jahreszeiten“. - *Kirchenmusik*: 14 Messen (*davon 1 verschollen*); Stabat mater; 3 Salve Regina; 2 Lauda Sion; 2 Te Deum; mindestens 5 lateinische, 4 dt. Kirchenstücke; mehrere geistl. Kontrafakturen, darunter „Insanae et vanae curae“. - *Bühnenwerke*: 13 ital. Opern; 4 ital. Komödienmusiken (*davon 3 verschollen*); mindestens 19 ital. Opernarien u. 2 Konzertszenen; Singspiel „Der krumme Teufel“ (*verschollen*); 5 dt. Marionetten-Singspiele (*teils mit anderen Komponisten, 3 verschollen*); Musik zu „Alfred“; Musik zu 3 dt. Schauspielen (*verschollen*); Fragment „Fatal amour“. - *Kantaten u. Chöre mit Orch.*: „Applausus“; 6 ital. Kantaten (*davon 4 verschollen*); Madrigal „The Storm“; „Der Sturm“; „Invocation of Neptune“; „Su cantiamo“; „Gott erhalte“. - *Lieder u. Gesänge mit Klavierbegleitung*: 24 Dt. Lieder; 12 Engl. Kanzonetten; 13 einzelne dt. (*davon 4 verschollen*) u. 3 einzelne engl. Lieder; Kantate „Arianna“; 2 Duette; 13 Terzette u. Quartette; 56 Kanons; versch. andere Gesänge; über 400 Bearbeitungen schott., walisischer u. irischer Volkslieder. - Diverse Bearbeitungen.

Werke

A. van Hoboken, J. H., themat.-bibliograph. *W-Verz. I*, 1957. *Eine wiss. H.-Gesamtausg. wird seit 1958 vom Joseph Haydn-Inst., Köln, hrsg.*|

Nachlass

Nachlaß in Nat.-bibl. Budapest.

Literatur

ADB XI;

G. A. Griesinger, Biograph. Notizen üb. J. H., 1810, *mit e. Nachwort u. Anm. neu hrsg. v. F. Grasberger*, 1954;

A. Ch. Dies, Biograph. Nachrr. v. J. H., nach mündl. Erzz. dess. entworfen u. hrsg., 1810, mit Anm. u. e. Nachwort neu hrsg. v. H. Seeger, o. J.;

C. F. Pohl, Mozart u. H. in London, 2 Bde., 1867;

ders., J. H., 2 Bde., 1878/82, 3. Bd. weitergeführt v. H. Botstiber, 1927;

H. v. Hase, J. H. u. Breitkopf & Härtel, 1909;

K. Geiringer, J. H., 1932, *u. d. T. H., a Creative Life in Music*, London 1947, ²New York 1963 (mit Irene Geiringer), *u. d. T. J. H., d. schöpferische Werdegang eines Meisters d. Klassik*, Mainz 1959 (mit ders.);

Ernst Fritz Schmid, J. H., ein Buch v. Vorfahren u. Heimat d. Meisters, 1934;

J. P. Larsen, Die H.-Überlieferung, Kopenhagen 1939;

ders., Drei H.-Kataloge in Faks., mit Einl. u. erg. Themenverzeichnissen, ebd. 1941;

H. Wirth, J. H. als Dramatiker, 1940;

C. M. Brand, Die Messen v. J. H., 1941;

L. Nowak, J. H., 1951;

C.-G. Stellan Mörner, Joh. Wikmanson u. d. Brüder Silverstolpe, Stockholm 1952;

H. C. R. Landon, The Symphonies of J. H., London 1955, Suppl. 1961;

ders., The Collected Correspondence and London Notebooks of J. H., ebd. 1959;

A. Valkó, H. magyarországi működése a levéltári akták tükrében, in: Kodály Zoltán 75. születésnapjára (Zenetudományi Tanulmányok VI), hrsg. v. B. Szabolcsi u. D. Bartha, Budapest 1957, S. 627-67;

M. Horányi, Das Esterhazysche Feenreich, ebd. 1959;

D. Bartha u. L. Somfai, H. als Opernkapellmeister, die H.-Dokumente d. Esterházy-Opernslg., mit Musikbeil., ebd. 1960;

H. Emlékére (Zenetudományi Tanulmányok VIII), hrsg. v. B. Szabolcsi u. D. Bartha, ebd. 1960;

Ber. üb. d. internat. Konferenz z. Andenken J. H.s, veranstaltet v. d. Ungar. Ak. d. Wiss., hrsg. v. dens., ebd. 1961;

A. van Hoboken, Discrepancies in H. Biographies, A Lecture ..., Washington 1962;

The H. Yearbook Das H. Jb. Redaktion H. C. R. Landon u. a., Universal Ed. Wien usw., 1962 ff.;

J. H., Ges. Briefe u. Aufzeichnungen, unter Benützung d. Qu.slg. v. H. C. R. Landon hrsg. u. erl. v. D. Bartha, 1965;

H.-Stud., Veröff. d. J.-H.-Inst., Köln, hrsg. v. G. Feder, 1965 ff.;

L. Somfai, J. H., Sein Leben in zeitgenöss. Bildern, 1966 (*P*);

J. P. Larsen, H. C. R. Landon u. a. in: MGG V, Sp. 1857-1933 (*W, L, P*).

Portraits

(alle abgebildet b. Somfai, s. *L*) Abguß d. Totenmaske (Wien, Haydn-Mus.);

naturalist. Wachsüste v. F. Thaler, um 1800 (Original verschollen, Duplikat Wien, Kunsthist. Mus.);

Porzellanüste v. A. Grassi, 1802 (Wien, Fassung a Nd.österr. Landesmus., Fassung b Mus. d. Stadt);

Marmorbüste v. A. Robatz (Wien, Ges. d. Musikfreunde);

anonyme Bleibüste, um 1800 (Wien, Harrach-Gal.);

Wachsmedaillon v. S. Ihrwach (Irrwoch), 1803 (mehrere Exemplare);

Bleistiftzeichnung v. G. Dance, 20.3.1794 (Fassung a Wien, Haydn-Mus., Fassung b London, Royal College of Music);

Ölgem. v. J. B. Grundmann (?), 1768 (?) (früher Schloß Eszterháza);

v. Ch. L. Seehas, 1785 (Schwerin, Staatl. Mus.);

v. L. Gutlenbrunn, 1791 (?) (Fassung a Graz, Privatbes., Fassung b London, Privatbes.);

v. J. Hoppner, 1791 (Windsor Castle);

v. Th. Hardy, 1792 (London, Royal College of Music);

v. J. C. Rösler, 1799 (Oxford Univ., Faculty of Music);

v. I. Neugass, 1805 (Wien, Esterhazy-Palais);

anonymes Miniaturaquarell auf Elfenbein, 1788 (?) (Wien, Ges. d. Musikfreunde);

Kupf. v. J. E. Mansfeld, 1781;

v. F. Bartolozzi n. d. verschollenen Gem. v. A. M. Ott, 1791;

gestochene Silhouette v. H. Löschenkohl, 1786;

anonyme gemalte Silhouette a. d. Bes. v. H.s Diener Elßler (Wien, Ges. d. Musikfreunde);

Gouache v. J. Zitterer (Wien, Haydn-Mus.). - Denkmal in Rohrau, 1793;

Denkmal v. H. Natter, 1887 (Wien, an d. Mariahilfer-Kirche).

Autor

Georg Feder

Empfohlene Zitierweise

, „Haydn, Joseph“, in: Neue Deutsche Biographie 8 (1969), S. 142-149
[Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/>

ADB-Artikel

Haydn: Franz *Joseph H.*, Tonmeister, geboren zu Rohrau a. d. Leitha in Niederösterreich in der Nacht vom 31. März auf den 1. April 1732, gestorben in Wien am 31. Mai 1809. Haydn's Vorfahren lebten als Handwerker in der kleinen Stadt Hainburg an der Donau hart an der ungarischen Grenze. Sein Vater Matthias, seines Handwerks ein Wagner (geboren den 31. Januar 1699, † 12. September 1763), ließ sich in dem nahegelegenen Städtchen Rohrau nieder, wo er sich 1728 mit Maria, der Tochter des Mitnachbars und Marktrichters Koller, verheirathete und später selbst Marktrichter ward. Seine Frau (geboren den 10. November 1704, † den 23. Februar 1754) schenkte ihm zwölf Kinder, von denen aber sechs bald nach der Geburt starben. Von den lebenden war Joseph das zweite, Michael (s. u.), geboren 1737, das dritte, und Johann Evangelist, geboren am 23. December 1743, das sechste und jüngste. Am 19. Juli 1755 verheirathete sich Matthias H. wieder mit Maria Anna Seeder; fünf Kinder aus dieser zweiten Ehe starben früh. Nach dem Tode des Gatten heirathete die Wittve 1764 den Mitnachbar Bonack zu Wildungsmauer. Mit Ausnahme Josephs und seiner zwei genannten Brüder verblieben alle anderen Mitglieder der Familie, wie ihre Vorfahren, im Kreise des kleinstädtischen Handwerks.

Haydn's Eltern waren grundbrave, tüchtige Menschen, die in ihren engen Verhältnissen fromm, arbeitssam und haushälterisch lebten. Mit Geld zwar konnten sie ihren Sohn nicht ausstatten; aber obwol er nur fünf Jahre im Elternhause verlebte, nahm er dennoch von dort einen so reichen Schatz an kindlicher Frömmigkeit, Gewissenhaftigkeit, unerschöpflicher Arbeitslust und physischer wie sittlicher Reinheit ins Leben mit hinaus, daß diese Eigenschaften, die neben einer unverwüstlich heiteren Laune die Grundzüge seines Wesens bildeten, ihn über die schwersten Zeiten seines Lebens glücklich hinwegtrugen. Ihnen ist es zu danken, daß Lebensschicksale, unter denen in seiner Lage hundert andere zum verkommenen Genie herabgesunken sein würden, ihn vielmehr zum großen Meister stählten und entwickelten. Er selbst sagte einmal mit Beziehung auf die schlimmste Periode seines jugendlichen Lebens: „Was ich bin, ist alles ein Werk der dringendsten Noth!“ und noch im höchsten Alter pries er in kindlicher Erinnerung die stramme Zucht des Elternhauses als die Quelle seines Lebensglückes. Auch nicht ganz ohne musikalische Eindrücke verließ er seine Geburtsstätte. „Mein seliger Vater“, schreibt er in einer kurzen autobiographischen Skizze (s. u.) „war von Natur aus großer Liebhaber der Musik. Er spielte, ohne eine Note zu kennen, die Harfe, und ich als ein Knabe von fünf Jahren sang ihm alle seine simple, kurze Stücke ordentlich nach.“ Es waren Volkslieder, welche die Familie in den Feierstunden zusammensitzend zu singen liebte, und welche sich dem Gedächtniß der Kinder für alle Zeiten einprägten. Wie sollten wir nicht hierin eine der Wurzeln jenes volksthümlichen Grundtones anerkennen, welcher Haydn's ganzes künstlerisches Schaffen durchzieht! Bei einem solchen Gesang fiel dem Schulrektor Johann Matthias Franth aus Hamburg, der, verheirathet mit Julie Rosine, einer jüngeren Stiefschwester Matthias Haydn's, bei diesem in Rohrau auf Besuch war, die musikalische Sicherheit und hübsche Stimme

des kleinen Joseph auf. Sein Anerbieten, den Knaben zu sich zu nehmen, um ihn für den musikalischen Kirchendienst zu erziehen und ihn auch in anderen „jugendlichen Nothwendigkeiten“ zu unterrichten, nahmen die Eltern mit Freude an. Wünschte doch die Mutter ohnehin, daß der „Seppel“ ein Geistlicher oder Schulmeister werden möchte. So zog denn das Kind mit fünf Jahren in die Welt hinaus.

Die Erziehung im Frankh'schen Hause scheint, wenigstens was die Hausmutter betrifft, nicht eben sorgfältig und seitens Frankh's nicht sanft gewesen zu sein. Doch gedachte H. später auch Frankh's mit großem Danke. „Ich verdanke es diesem Mann noch im Grabe“, schreibt er, „daß er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich gleich dabei mehr Prügel, wie zu essen bekam; Gott der Allmächtige, welchem ich allein so unermessene Gnade zu danken habe, gab mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit, indem ich schon in meinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang und auch etwas auf dem Clavier und Violin spielte.“ Wir wollen hinzufügen, daß er daneben auch die anderen auf dem Chore gebräuchlichen Hauptinstrumente behandeln, sogar auch schon die Pauke spielen lernte, auf der er später ein Meister war. — Er hatte noch sein achttes Jahr nicht ganz erreicht, als von Wien der Domcapellmeister der Stephanskirche Georg Reutter (1740 geadelt und seit 1746 zugleich zweiter kaiserl. Hofkapellmeister), ein in den musikalischen Kreisen Wiens hochangesehener Mann, zum Besuch nach Hainburg kam. Wir würden gegen Haydn's frommen Sinn verstoßen, wenn wir in diesem Umstand, der den Grund für sein weiteres Lebensschicksal legte, nicht eine besonders gnädige Fügung des Himmels erblicken wollten. Reutter ward in der Kirche auf die nicht starke, aber wohl lautende Stimme des Knaben aufmerksam, prüfte ihn, und erklärte sich darauf bereit, ihn in das sogenannte Capellhaus in Wien aufzunehmen, dessen Zöglinge auf Kosten und für den Chordienst der Stephanskirche erzogen und unterrichtet wurden. Sie mußten aber neben dem Kirchendienst auch bei allerlei anderen Musiken, namentlich bei Hofe, mitwirken. Der im Capellhause ertheilte Unterricht war neben Religion, Lesen, Schreiben, Rechnen und etwas Latein natürlich überwiegend auf die Musik gerichtet und es wurde dabei auf schulmäßige Stimm- und Gesangsbildung in erster Linie gesehen. Hier also lebte H. von seinem achten bis siebzehnten Jahre, von 1740—49. Reutter hat sich, wie es scheint, um die Schüler des Instituts nicht sonderlich gekümmert: im Uebrigen aber erhielt H. guten musikalischen Unterricht, und sein eigener Eifer half die Früchte rasch zeitigen. Er habe oft, erzählte er später, sein „Klavier'l“ unter den Arm genommen, um auf dem Boden ungestörter darauf üben zu können. In der Theorie der Musik scheint er ziemlich auf eignen Fleiß angewiesen gewesen zu sein. Seine Stimme ward schnell bekannt und beliebt und auch bei der Kaiserin Maria Theresia stand er dafür in Gunst. Daneben ließ sie freilich auch einmal dem „blonden Dickkopf“, als sie ihn Wider das Verbot auf den Gerüsten des Schönbrunner Schlosses umherklettern sah, durch den gestrengen Hofcapellmeister „einen recenten Schilling“ ertheilen. 1745 ward auch Haydn's jüngerer Bruder Michael ins Capellhaus aufgenommen, und Joseph durfte ihn bei seinen ersten musikalischen Studien unterstützen. Der Unterricht, den H. im Capellhaus empfing, ward vermöge seines Eifers zu hören und das Gehörte zu verwerthen, durch das großartige musikalische Leben, in dem er sich als ein Mitwirkender bewegte, wesentlich ergänzt. Wir müssen uns erinnern, daß es

sich in dem damaligen Wien um eine Blütezeit der italienischen Musik in Oper und Kirche handelt. Den berühmten Fux († 1741) hat H. mit zu Grabe geleitet. Die Wiener Musik bewegte sich im Ganzen noch auf seinen und Caldara's Bahnen, welcher 1736 als kaiserl. Hoscapellmeister gestorben war. In der Oper hörte man neben Caldara's und Reutter's Werken besonders die Musiken von Hasse, Bonno, Wagenseil, und seit 1748 auch die früheren italienischen Opern von Gluck, und was die italienische Kirchenmusik damals Höchstes schuf, das bildete das Programm im Stephansdom. Daß solche Vorbilder Haydn's Gedanken in die Bahnen des Contrapunktes lenkten, zeigt der Versuch einer zwölfstimmigen Composition des „Salve Regina“, bei der ihn Reutter einst betraf. Aber seine Tage im Capellhause waren gezählt; seine Stimme wechselte; die Kaiserin hatte bereits geäußert, daß er „mehr krähe als singe“. Ein jugendlicher Uebermuth Haydn's (er schnitt einem Mitschüler den Zopf ab) bot Reutter den Anlaß, ihn nach erlittener Strafe im November 1749 ohne Viaticum zu entlassen. Es ist nicht richtig, wenn man darin eine besondere Rücksichtslosigkeit zu sehen glaubt: H. hatte der Kirche seine Dienste gethan und dafür seinen Lohn in der Verpflegung und Unterweisung erhalten. Der Contract war eben mit dem Stimmwechsel abgelaufen.

Er freilich stand jetzt da mit leeren Taschen, ohne Hülfe und ohne Aussicht. Die erste Nacht schlief er unter freiem Himmel. Ein armer Musiker, der mit Frau und Kind nur eine einzige Stube bewohnte, nahm ihn einstweilen bei sich auf. Mühsam wehrte H. mit Geigen, Arrangiren, zum Tanze Spielen den Hunger von sich ab. Die Eltern drangen in ihn, sich dem geistlichen Stand zu widmen; aber er war nicht zu bewegen, von der Musik zu lassen. So ging der Winter hin. Im Frühjahr 1750 schloß er sich einer Bittfahrt nach Mariazell an, wo er durch seinen Gesang auf dem Chor Aufsehen erregte und in acht Tagen einiges Geld verdiente. Nach Wien zurückgekehrt, erhielt er von einem mitleidigen Bürger, Namens Buchholz, ein Darlehn von 150 Gulden (er hat es später ehrlich zurückbezahlt). Nun konnte er sich ein ärmliches, nicht einmal heizbares Dachkämmerchen in dem sogenannten alten Michaeler Hause miethen und ein elendes Klavier dazu. Es gelang, einige Schüler auf der Geige und dem Klavier, bald auch schon im Contrapunkt zu finden. Wenn er daneben fortfahren mußte, um das tägliche Brod Musik zu machen, so werden wir veranlaßt, uns nach den Kreisen des damaligen Wiener Musiklebens umzusehen, innerhalb deren dies, abgesehen von den Kirchen, geschehen konnte. War H. auf seinem bisherigen Studiengange vorwiegend auf die italienische Schule hingewiesen worden, so gewahren wir, wie er jetzt in ein völlig anderes Fahrwasser geworfen wird und dadurch in ein Element kommt, dem er sich in ganz anderer Weise innerlich verwandt fühlte und unter dessen Einflüssen der innerste Keim seiner künstlerischen Persönlichkeit sich aus sich selbst heraus entfalten und gestalten mußte. Es sind die Stätten des volksthümlichen Musiktreibens, an denen wir den jungen Geiger und Componisten zu suchen haben: das Volkstheater mit Posse und Zauberspielen; der Tanzsaal mit Menuett und Allemande, den beiden damals fast allein üblichen Tänzen; die Tafel- und Festmusik und endlich die Ständchen und Nachtmusiken. Dem Volkstheater hatte Stranitzki († 1726) mit seinen extemporirten Hanswurstiaden im Stadtheater am Kärnthnerthor eine feste Stätte bereitet. Ihm folgten, als das Entzücken der lachlustigen Stadt, Prehauser (1769), Weißkern († 1768) und, der letzte in dieser älteren Reihe ausgelassener Possenspieler, Kurz-Bernardon,

neben ihm Huber mit seiner Zaubercomödie. Eben während der fünfziger Jahre befanden sich Posse und Zaubercomödie im Kampf auf Leben und Tod gegen das sogenannte regelmäßige Schauspiel, als dessen Vorkämpfer in Wien Sonnenfels auftrat. Die Stadt nahm an diesem Ringen den lebhaftesten Antheil und nicht etwa nur die bürgerlichen Schichten der Bevölkerung, sondern auch Hof und Adel verschmähten es neben der vornehmen italienischen Oper keineswegs, sich an der extemporirten Comödie und der Hanswurstiade zu ergötzen. Nicht minder wie hier im Volkstheater hatte eine heitere volkstümliche Musik im damaligen Wien vielerorts ihren immer offenen Wirkungskreis; ganz besonders in den Musiken, die man allabendlich in den Straßen hörte, bald gesungen, bald auf den Instrumenten geblasen oder geigeigt. Denn auch die Streichinstrumente wurden hierbei viel gebraucht. Hier waren die Serenata's und Nocturno's und die Divertimenti zu Hause, welche noch in Haydn's Schaffen, namentlich in demjenigen seiner früheren Perioden, einen so großen Platz einnehmen. Mehrere erhaltene Anekdoten von H. zeigen ihn uns unter den Musikern, die sich diesen Aufgaben der Volksmusik widmeten. Folgenreich ward für ihn im Herbst 1751 ein Ständchen, welches er der Gattin des obengenannten Possenspielers Kurz-Bernardon bringen half. Da Kurz auf seine Frage erfuhr, daß H. der Verfasser des ebengespielten Menuett sei, trug er ihm die Composition seines neuesten Singspieles an. So entstand seine erste Operette „Der neue krumme Teufel“ (Text nach Le Sage's „Diable boiteux“), für die er die für ihn unerhörte Summe von 25 Ducaten erhielt. Die Musik gefiel; doch wurde das Stück nach wenigen Aufführungen wegen boshafter Anspielungen, die man im Text witterte, verboten. Später wieder hervorgeholt, ward sie noch oft gesungen, auch in Prag, Berlin und anderwärts. Die Musik ging leider verloren. Um die gleiche Zeit wie „Der krumme Teufel“ wird auch Haydn's erste Messe geschrieben sein; ein noch unfertiges, aber geistvolles Werkchen, welches den Componisten selbst, als es ihm nach langer Vergessenheit 1805 wieder zu Gesicht kam, so erfreute, daß er noch Blasinstrumente dazu setzte, und es drucken ließ (Nr. 11 der Novello-Ausgabe). Er arbeitete und studirte überhaupt in jener schwersten Periode seines Lebens auf das Angestregteste, und nahm dafür die Nacht zu Hülfe, nachdem der Tag dem Broderwerb gewidmet war. Auf die Form seines Schaffens gewannen zu jener Zeit die sechs ersten Claviersonaten Philipp Emanuel Bach's, die er sich aus seinen schmalen Mitteln kaufte, ganz entscheidenden Einfluß. Er vertiefte sich in dieselben mit ernstem Studium und begeisterter Liebe; die an ihnen gewonnene Einsicht in das Wesen der Composition ist maßgebend geworden für sein ganzes künstlerisches Schaffen. Hier fand er den festen Punkt, von dem ausgehend er dann freilich zu weit höheren Zielen emporgestiegen ist. Darum hat er selbst später stets gesagt, sein einziger Lehrer sei Phil. Eman. Bach; und dieser hinwiederum äußerte gelegentlich, H. sei der Einzige, der seine Lehre vollständig begriffen und richtig angewendet habe. H. verschaffte sich alsbald auch Bach's berühmtes Buch über die „Wahre Art das Clavier zu spielen“, dessen erster Theil 1753 erschien; vertiefte sich aber nicht minder lernbegierig in die Werke von Fux und Mattheson. So sehen wir ihn durch die bittere Noth gerade auf denjenigen Weg getrieben, der eben ihm der Angemessenste war; aber die glückliche Fügung, welche in der That mehrmals in seinen Lebensgang wunderbar eingriff, kam ihm auch in diesem Augenblicke zu Hülfe. Unter ihm im alten Michaeler Hause wohnte der gefeierte Dichter Metastasio; dieser beauftragte den fleißigen jungen Musiker mit dem

Clavierunterricht seiner damals zehnjährigen Nichte Marianna Martines, deren Haus später in Wien zu den Pflegestätten der Musik gehörte, und bei ihr fand H. als Gesanglehrer in Nicolo Porpora den damals berühmtesten Meister der großen italienischen Gesangsschule. Diesem mußte er beim Gesangsunterricht und bald auch in den Concerten als Begleiter dienen. Als solchen nahm ihn auch Porpora auf einige Sommermonate mit sich nach dem Bade Mannersdorf in das Haus des venetianischen Gesandten, bei dem er als Gesangslehrer engagirt war. Für H. ward dies Verhältniß zu Porpora, dem er gelegentlich auch wol Bedientendienste leisten mußte, von großem Vortheil, nicht nur durch die Vervollkommnung seiner Gesangsschule und durch die theoretischen Unterweisungen, die Porpora, selbst ein gelehrter Musiker, als Lohn für seine Dienstleistungen ertheilte, sondern auch, weil H. in seiner Gesellschaft die ersten Musiker Wiens kennen lernte, Bonno, Wagenseil, Gluck und Andere. In Mannersdorf hielt sich eben damals auch die berühmte Capelle des Prinzen Joseph von Hildburghausen auf und H. befreundete sich mit dem damals noch ganz jungen Ditters (nachmals Dittersdorf), der in dieser Capelle erzogen ward. Aber auch Haydn's eigener Name stieg im Ansehen; Compositionen von ihm verbreiteten sich handschriftlich auch schon über Wien hinaus; zwar nicht er selbst, wol aber die Copisten fingen schon an, Geschäfte damit zu machen, denn damals bestand der Notenhandel noch überwiegend in Handschriften. Auch seine Stunden wurden nun besser bezahlt. So verbesserte sich allmählich seine Lage. Er konnte auch eine anständigere Wohnung beziehen. Um 1755 finden wir ihn als Vorspieler in der Kirche der barmherzigen Brüder, wofür er 60 fl. erhielt, und als Organisten in der Haugwitz'schen Capelle; auf dem Chor der Stephanskirche wirkte er als Sänger. Die Musikliebhaber, an denen Wien reich war, zogen ihn inzwischen mehr und mehr als Spieler und Componisten zu sich heran. Bei einem solchen, dem niederösterreichischen Regierungsrath Karl Joseph v. Fürnberg auf Weinzierl in der Nähe von Kloster Melk, ward H. um 1755 veranlaßt, sein erstes Streichquartett zu schreiben. Er that seinen Hörern und sich selbst darin in solchem Maße genug, daß diesem ersten Stücke der Gattung, als deren Neuschöpfer uns H. heute gilt, 17 andere Quartette in raschem Zuge nachfolgten. H. selbst bezeichnet diese Stücke noch mit den älteren Namen der Cassationen, Divertimente oder Notturmo's. Sie erschienen viel später als Op. 1—3 im Druck, und bilden jetzt die Nrn. 1—18 der Mannheimer Quartettausgabe. Der Empfehlung dieses selben Herrn v. Fürnberg hatte H. im J. 1759 seine erste Anstellung zu danken. Der Graf von Morzin, welcher im Winter in Wien und im Sommer auf Lukavec bei Pilsen lebte, engagirte ihn für 200 fl. als Musikdirector und Kammercompositor. — Nach Carpani (s. u.) hatte H. hier Gelegenheit, die Compositionen des Italieners Sammartini kennen zu lernen, die durch den Mailänder Statthalter Graf Harrach (Bd. X. S. 632) zuerst nach Wien gebracht, hier, wie bei vielen Anderen, so auch bei Morzin und Eszterhazy besonders beliebt geworden seien. Es ist gesagt, daß Sammartini, dessen Quartette und Symphonien damals in hohem Ansehen standen, auf diesen Gebieten hauptsächlich Haydn's Vorbild gewesen sei. H. hat dies jedoch selbst ausdrücklich und bestimmt in Abrede gestellt; er habe den Sammartini vielmehr niemals sonderlich geschätzt. Dem sei nun wie ihm wolle; jedenfalls fand H. beim Grafen Morzin den Anlaß, 1759 seine erste Symphonie zu schreiben.

Während des Winters 1760 verheirathete sich H. in Wien am 26. November mit Maria Anna Aloisia, der Tochter des Perrückenmachers Keller; leider können wir dies nicht unter die glücklichen Fügungen seines Lebens rechnen. Er hatte ihr und ihrer jüngeren Schwester Unterricht gegeben und sich in die letztere verliebt. Diese aber ging ins Kloster, worauf ihn der Vater beredete, die 1729 geborene ältere Schwester zu heirathen. Bigott, herrschsüchtig, eifersüchtig, verschwenderisch, war und blieb sie ohne jedes Verständniß für Haydn's Kunst. Die kinderlos gebliebene Ehe ward von Jahr zu Jahr unglücklicher und eine schwerere Fessel für den Künstler. Während der letzten Jahre ihres Lebens hielt sie sich vom Gatten getrennt zu Baden bei Wien auf, und ist hier am 20. März 1800 gestorben|Graf Morzin löste seine Capelle auf, H. aber fand gleich darauf (1. Mai 1761) eine neue Anstellung auf drei Jahre als Vicecapellmeister des Fürsten Paul Anton v. Eszterhazy zu Eisenstadt in Nieder-Ungarn am Westufer des Neusiedler Sees, dessen Hauscapelle unter der Leitung des damals schon alternden Capellmeisters Gregorius Werner stand. H. erhielt nun 400 fl. rhein., einen Platz am Officiantentisch der fürstlichen Haushaltung oder dafür ½ fl. täglich und dazu jährlich eine Uniform, die er im Dienst stets tragen mußte. Schon am 18. März 1762 starb der Fürst und es folgte ihm sein Bruder Nicolaus Joseph (s. Bd. VI. S. 387), der bis zu seinem im J. 1790 erfolgten Tode Haydn's „gütiger und großmüthiger Herr blieb“; und auch H. blieb fürstlich Eszterhazy'scher Capellmeister, wenn auch zuletzt nicht mehr im activen Dienst, bis an sein Lebensende. Sein Verhältniß zum Fürsten Nicolaus Joseph, welcher damit begann, seinen Gehalt um die Hälfte zu erhöhen, ward von Jahr zu Jahr ein wärmeres und herzlicheres. So lange der Fürst lebte, lehnte H. jedes Anerbieten, welches ihn von seiner Seite weggezogen hätte, ab. So also sehen wir den Meister, zunächst für fast 30 Jahre in einen stillen Hafen eingelaufen; 30 Jahre, die er mit rastlosem Schaffen, unter einer, ihn im Ganzen befriedigenden Thätigkeit zugebracht hat. Sein Dienst hatte zuerst fast nur in Kirchen- und Tafelmusik bestanden, seit 1762 kam auch Kammermusik und Oper hinzu; was nicht nur sagen will, daß er diese Musiken zu leiten hatte, sondern vor Allem, daß er für alle diese Gebiete schreiben mußte. Die Capelle war anfangs nur klein: 3 Violinen, 1 Cello, 1 Baß, die Bläser der Feldmusik, im Ganzen 16 Personen. Sie wuchs aber durch Haydn's Einfluß und bei des Fürsten stets bereiter Freigebigkeit schnell, und erwarb sich unter Haydn's Leitung den höchsten Ruf. 1765 ward auch Haydn's jüngerer Bruder, Johann Evangelist, in der fürstlichen Capelle als Chorsänger angestellt. Er war ein unbedeutender Mann, ward aber um des Bruders willen freundlich behandelt und blieb bis an seinen Tod, am 20. Mai 1805, in dieser Stellung. Der alte Werner starb am 5. März 1766, und von nun an war H. auch dem Namen nach erster Capellmeister. Das äußere Leben verlief bei täglichem musikalischem Dienste höchst gleichförmig. Im Winter pflegte sich der Fürst während einiger Monate in Wien aufzuhalten und seit 1766 während der Sommermonate auf seinem mit höchster Pracht erbauten neuen Sommerschloß Eszterhaz am Südennde des Neusiedler See's. Hierher (mitunter auch nach Wien) mußte seine ganze Capelle ihn begleiten. In Eszterhaz erbaute er sich zwei Theater, eines für die große Oper und eines für die damals in Mode und Blüthe stehenden Marionettenspiele. Haydn's Ruhm verbreitete sich jetzt rasch und auch schon über Deutschland hinaus. Daß er erst nach seinen Londoner Reisen allgemein berühmt geworden sei, ist ein großer Irrthum. Richtig ist nur, daß seine künstlerische Heimath Wien erst durch seine Erfolge

im Ausland den vollen Umfang seines Ruhmes gewahrt ward. Denn gerade in Wien und vor Allem in den Kreisen der vornehmen italienischen Musik, zu deren ziemlich einseitigen Anhängern auch Kaiser Joseph gehörte, begegneten Haydn's Schöpfungen lange einer gewissen kühlen Abweisung. Man warf ihm namentlich vor, durch die Einmischung des Humors die Kunst zu entadeln. Doch aber nennt das Wiener Diarium ihn schon 1766 (Nr. 84) „den Liebling unserer Nation“, der in der Musik sei, was Gellert in der Poesie. So wenig wir auch diese Parallele übrigens unterschreiben möchten, so müssen wir doch einen Ausdruck hoher Verehrung darin erkennen. In den deutschen Musikkreisen Wiens stand überhaupt H. offenbar bald in höherem und festbegründetem Ansehen. Bei Gluck z. B. hörte Burney 1772 seine Quartette spielen. Daß sich zwischen H. und Mozart, der seit 1781 in Wien blieb und oft mit H. Quartett spielte, eine auf höchster gegenseitiger Werthschätzung beruhende neidlose Freundschaft bildete, ist bekannt. Es handelte sich aber dabei nicht allein um eine Herzenssache, sondern jeder der Künstler hat von dem anderen die wichtigsten Einflüsse erfahren. Mozart hat dies schon in der Widmung seiner sechs ersten Quartette an H. (vom 1. September 1785; das erste dieser Quartette ward 1782 geschrieben) mit dem Ausdruck kindlicher Verehrung ausgesprochen. Er pflegte H. nur „Papa“ zu nennen. H. seinerseits, der stets bereit war zu lernen und neue Ziele zu erfassen, hat nach Philipp Emanuel Bach von Niemanden eine so nachhaltige Einwirkung erfahren, namentlich in Betreff der Behandlung des Orchesters, als von Mozart.

Eine vollständige Geschichte seiner künstlerischen Entwicklung ist nicht möglich, so lange es keinen vollständigen Einblick in die Chronologie seiner Werke gibt. Zwar schrieb er selbst 1805 einen thematischen Katalog aller Werke auf, die er ungefähr vom 18.—73. Lebensjahr componirt zu haben sich erinnerte. Derselbe ist aber nicht vollständig und noch viel weniger chronologisch geordnet. Ebenso wenig bieten die verwirrten Opuszahlen der in Deutschland erst mit dem 1780 bei Artaria erschienenen Opus 1 (im Ausland schon früher) beginnenden Drucke oder auch die in allen Sammlungen abweichenden Nummern der Symphonien, Sonaten etc. irgend einen Ariadnefaden durch dieses Blumenlabyrinth. So ist z. B. die Nr. 1 in Cah. I der bekannten Breitkopf und Härtel'schen Oeuvres complètes die späteste aller von Haydn componirten Claviersonaten. Nur die Reihenfolge der Quartette ließ sich aus den älteren Nachrichten feststellen und diese allein ist in der Heckel'schen (Mannheimer) Partitur- und der Peters'schen Stimmenausgabe der Quartette richtig eingehalten. — Die noch immer nicht ganz übersehbare Summe von Haydn's Schaffen ist eine ganz erstaunlich große, und doch durfte er mit Recht von sich sagen, er sei nie ein Vielschreiber gewesen, denn er hat nie oberflächlich gearbeitet. Auch die kleinste seiner Compositionen zeigt sich durchdacht und sorgfältig durchgearbeitet, und alle seine stets mit einem Laus deo oder dergl. schließenden Manuscripte sind klar und sauber geschrieben. Aber die Ideen strömten ihm in unerschöpflicher Fülle zu; er war von ganz rastlosem Fleiß beseelt und konnte in der Stille des Eisenstädter und Eszterhazer Lebens seine ganze gesammelte Kraft, soweit sie nicht der musikalischen Praxis gewidmet war, auf das Schaffen concentriren. Jagd und Fischerei, seine Lieblingsneigungen, und die wenigen Aufenthalte in Wien und anderwärts zerstreuten ihn nicht, sondern gewährten nur das allerunentbehrlichste Maß der Erfrischung. Auch persönliche Verhältnisse oder

Briefwechsel zogen ihn von seiner einzigen Lebensaufgabe nicht ab, ob er gleich nicht abgeschlossen lebte, sondern ein stets heiterer, liebenswürdiger, theilnehmender und für Jedermann erfreulicher Gesellschafter war. Uns liegt aus der Eisenstädter Zeit von freundschaftlicher Correspondenz nur eine einzige kleine Reihe von Briefen vor, gerichtet an Frau v. Genzinger in Wien, die musikalisch hochgebildete Gattin eines angesehenen Arztes, welcher H. eine fast zärtliche Verehrung widmete. Er zeigt sich in diesen Briefen aber als ein Mann, der nicht gewohnt noch geübt ist, den tiefsten Gehalt seines Wesens reflectirend in Gedanken zu kleiden. Was sein tiefes, frommes und in reiner Freude strahlendes Gemüth der Welt zu verkünden hatte, das muß man einzig und allein in seinen Tönen suchen.

Vor dem weiteren Verfolg der äußeren Lebensschicksale Haydn's sei ein allgemeiner Ueberblick über sein gesamntes Schaffen hier gegeben. Die Zahl seiner Symphonien, einschließlich der als Openuvertüren geschriebenen, beläuft sich ungefähr auf 125, zu denen einige 60 Instrumentalstücke kleinerer Formen, Divertimente, Serenaden, Notturmo's, Märsche, Feldpartien (d. h. Musiken für Blasinstrumente) etc. nebst 12 Sammlungen von Menuetts und Allemanden|kommen; über 30 Concerte für verschiedene Streich- und Blasinstrumente; 175 Stücke für Baryton (ein der Viola di gamda nahestehendes Instrument, welches Fürst Eszterhazy spielte); 20 Streichtrio's nebst einer Anzahl ähnlicher Dinge für allerlei Instrumente und dazu dann die 77 Streichquartette. Für das Clavier: 20 Concerte, meist frühe Arbeiten, nur eines davon gedruckt; 41 Trios, 4 Duos mit Geige (die anderen sind nur arrangirt); 53 Sonaten und Divertimente (die gedruckten Sammlungen enthalten davon 35 oder 34 Sonaten); 5 Variationen und einige kleinere Stücke. Für Vocalmusik: 14 Messen, 2 Te Deum, 13 Offertorien, 4 Motetten, 4 Salve regina etc.; die sieben Worte des Erlösers am Kreuz (s. u. S. 131); das Oratorium Il Ritorno di Tobia, „Die Schöpfung“, „Die Jahreszeiten“ und mehrere Festcantaten, Lieder (drei Sammlungen zu je 12 deutschen Liedern), Canons, vierstimmige Gesänge; 3 Theile Schottischer Lieder, die H. mit Clavier-, Violin- und Baßbegleitung versah und ebenso 3 (aber von ihm selbst nicht mehr vollendete) Theile Welsh airs etc. Endlich für die Bühne außer dem ersten oben genannten Singspiel 18 italienische Opern (darunter 14 Opera buffa's), 5 Marionettenopern, die Solocantate „Ariana“, Musik zur engl. Tragödie Alfred etc. Bei diesen Zahlen muß allerdings in Anschlag gebracht werden, daß die vielen Werke, welche in die Zeit vor etwa 1770 fallen, darunter schon an 30 Symphonien, im Ganzen noch zur Vorgeschichte des Haydn's gehören, wie er uns mit seinem späteren Schaffen vor Augen steht. Indem wir nun seine weiteren Lebensschicksale verfolgen, heben wir zunächst aus der Eisenstädter Zeit bis 1790 nur einige wenige Ereignisse deswegen hervor, weil sich durch sie die Zeit des Entstehens für einzelne seiner Werke und damit wenigstens eine kleine Reihe von Merksteinen für seine künstlerische Geschichte ergibt.

1762 spielten „welsche“ Comödianten in Eisenstadt, für die H. 4 italienische Operetten schrieb; der am 11. Januar 1763 stattfindenden Hochzeit des Grafen Anton Eszterhazy galt das Pastorale Acide e Galatea; 1764 ward das kleine Te Deum geschrieben; 1766 die Opera buffa „la Canterina“; 1768 „Lo Speciale, dramma giocoso“, welches im März 1769 auch in Wien, wohin damals der Fürst zum ersten Mal seine Capelle mitgenommen hatte, wiederholt aufgeführt

wurde. In diesem Jahre entstanden zuerst wieder sechs Quartette (Op. 9; Nr. 19—24 der Mannh. Ausg.); 1770 „Le Pescatrici, dramma gjoc.“; 1771 ein „Stabat mater“, „Salve Regina“ G-Moll, und wiederum sechs Streichquartette (Op. 17, Mannh. Ausg. Nr. 25—30); 1772 die in der Novello'schen Ausgabe als Nr. 7 gedruckte Messe und die sogenannte „Abschieds-Symphonie“ (Fis-Moll). Es handelt sich bei derselben nicht, wie die verbreitete Anekdote erzählt, darum, daß der Fürst seine Capelle entlassen wollte, eine Absicht, die Fürst Nicolaus Joseph, „der Prächtige“, niemals gehabt hat. Sondern der Fürst hatte seinen Sommeraufenthalt in dem herrlichen Eszterhaz so lange ausgedehnt, daß seinen zum guten Theil verheiratheten, in Eszterhaz aber ohne ihre Familien lebenden Musikern Zeit und Weile lang wurden. Wenn sie also während des kleinen Andante, welches auf den eigentlichen Schlußsatz der Symphonie noch folgt, ein jeder, sobald sein Part fertig war, ihr Licht auslöschten und fortgingen, so sollte der Scherz dem Fürsten nur sagen, daß die Aermsten Eile hätten, nach Haus zu kommen. Das nächste J. 1773 bringt eine schöne Festsymphonie, welche, weil sie einem Besuch der Kaiserin Maria Theresia auf Eszterhaz galt, auch deren Namen trägt. Für die gleiche Gelegenheit ward die komische Oper „L'Infedeltà delusa“ und die Marionettenoper „Philemon und Baucis“ geschrieben. H. dankte bei diesem Anlaß der Kaiserin scherzend für den einst in Schönbrunn empfangenen „recenten Schilling“. 1774 folgten wieder sechs Quartette (Op. 20, Mannh. Ausg. Nr. 31—36) und die Symphonie Es-Dur, welche den Namen „Der Schulmeister“ trägt; 1775 neben dem Drama gjoc. „L'Incontro improvviso“, Haydn's erstes Oratorium „Il Ritorno di Tobia“, aufgeführt in der seit 1772 bestehenden Wiener Tonkünstlersocietät (dem jetzigen Haydn-Verein); 1776 ward die Oper „La vera costanza“ geschrieben, eigentlich für das Wiener Hoftheater, damals aber, weil H. mit der Besetzung nicht zufrieden war, nur in Eszterhaz gespielt und in Wien erst 1790 im Theater der Landstraße wiederholt. 1777 begleitete die Capelle den Fürsten zum zweiten Mal nach Wien; sie mußte sich hier während der Tafel in Schönbrunn hören lassen und eben da ward Haydn's Drama gjoc. „Il Monde della Luna“ nebst einer neuen Marionettenoper gespielt. Die mit dem Namen „Roxelane“ bezeichnete Symphonie bildete die Ouvertüre zu „Il Monde della Luna“. 1779 folgt die Symphonie C-Dur, „Laudon“, welche ihr Entstehen und ihren Namen einem Besuche des großen Feldherrn beim Fürsten Eszterhazy verdankt. Für das Theater in Eszterhaz ward in diesem Jahre Metastasio's azione teatrale „L'Isola desabitata“ geschrieben. Diese Oper trug ihm die Ernennung zum Mitglied der Accademia Filarmonica in Modena ein. Daß man ihn auch schon in Spanien kannte, zeigen die begeisterten Worte, mit denen ihn Yriarte in seinem Gedicht La Musica feiert. Das am 18. November 1779 abgebrannte Theater in Eszterhaz ward 1780 am 15. October mit Haydn's Drama gjoc. „Fedeltà premiata“ wieder eröffnet; diesem Jahre gehört auch noch die Oper „L'infedeltà fedele“ an und die sogenannte Jagdsymphonie D-Dur, ein Werk, welches, gegen die früheren Symphonien gehalten, durchweg eine auf diesem Gebiete reifer entfaltete Kunst des Meisters bekundet. Im selben Jahre begann Artaria in Wien den Stich Haydn'scher Werke mit sechs Claviersonaten. (In handschriftlichen Copien waren nach damaliger Sitte Haydn's Arbeiten längst auf dem allgemeinen Markt. Im Breitkopf'schen Katalog in Leipzig erscheinen sie zuerst 1763. Seit dem Anfang der 70er Jahre wurden aber auch im Auslande bereits Haydn'sche Symphonien und Quartette gestochen. In Deutschland waren seine Hauptverleger nebst Artaria: Kurzböck in Wien, André

in Offenbach, Schott in Mainz, Simrock in Bonn und [zunächst mit den 1799 begonnenen Oeuvres complètes p. Piano Ch. I—XII] Breitkopf und Härtel in Leipzig.) 1781 schrieb H. die „Russischen Quartette“ (Op. 33, Mannh. Ausg. Nr. 37—42), so genannt, weil sie dem russischen Großfürstenpaar Paul und Maria Feodorowna gewidmet wurden, welche während der Jahre 1781—82 Wien zwei Mal besuchten und wie der Musik überhaupt, so auch H. persönlich große Aufmerksamkeit schenkten. 1782 folgte das Drama eroicomico „Orlando Paladino“ (deutsch: „Ritter Roland“), unter Haydn's Opern die am meisten gespielte. Auch die Mariazeller Messe (Novello Nr. 15) gehört diesem Jahre, die achte seiner Messen überhaupt, und bis 1798 die letzte. Ferner die „Cantate für eine Stimme“, „Ariane dans l'Isle de Naxos“, ein Werk, für das H. selbst eine besondere Vorliebe hegte, und 12 deutsche Lieder, gedruckt bei Artaria, denen 1784 ein zweites Dutzend folgte. 1783 ward die Oper „Armida“ geschrieben, welche in Wien 1784 und aufs neue 1797 in Schikaneder's Theater zur Aufführung kam. 1784 ward ein Clavierconcert gedruckt, das einzige, welches im Druck erschien und zugleich das letzte, welches er überhaupt geschrieben hat. 1785 erhielt H. aus Cadix die Aufforderung, für die in der dortigen Cathedrale übliche Charfreitagsfeier eine Musik zu schreiben. Der Geistliche auf der Kanzel sprach und erläuterte in sieben kurzen Reden die sieben Worte des Erlösers am Kreuz, jedem dieser sieben Abschnitte sollte eine Instrumentalmusik entsprechen. So entstanden als „Instrumentalpassion“ die „sieben Worte am Kreuz“ (Op. 51), welche als Quartette arrangirt, später auch den Gesammtausgaben der Haydn'schen Quartette eingereiht (Mannh. Ausg. Nr. 50—56), andererseits auch durch den|bischöflichen Rath Friedberg in Passau mit einem Text in Chören und Soli's versehen wurden. In dieser letzten Gestalt führte H. sie zuerst 1797 in Eisenstadt auf. 1786 widmete er sechs neue Quartette dem König von Preußen (Op. 50, Mannh. Ausg. Nr. 44—49) und schrieb in Ausführung einer ihm von Paris zugegangenen Bestellung drei Symphonien: „La reine de France“, „L'ours“ und eine Symphonie G-Moll. 1787 von Prag aus aufgefordert, eine Opera buffa zu schreiben, lehnte er dies ab, weil der „große Mozart (dessen Figaro und Don Juan damals zum ersten Mal in Prag gesungen wurden) schwerlich jemand zur Seite haben könne“. „Könnte ich“, fügte H. in seinem Schreiben hinzu, „jedem Musikfreund, besonders aber den Großen die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung, in die Seele prägen, als ich sie empfinde, so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Mauern zu besitzen.“ 1788 ward die Symphonie G-Dur geschrieben, welche später den Namen der „Oxforder“ Symphonie bekommen hat und 1789—90 wieder je sechs Quartette (Op. 54 u. 55, Mannh. Ausg. Nr. 57—62 und Op. 64, Mannh. Ausg. Nr. 63—68), deren letzte sechs dem Eszterhazy'schen Sologeiger Tost gewidmet sind.

Am 28. September 1790 starb Fürst Nicolaus Joseph Eszterhazy; er hinterließ seinem treuen Capellmeister die längst bezogenen 1000 fl. als Pension; sein Nachfolger, Fürst Paul Anton, fügte noch 400 fl. Gehalt hinzu, indem er zugleich H. von jeder Dienstleistung entband, denn die berühmte Capelle ward bis auf die Kirchenmusik entlassen. So sah sich nun H. plötzlich frei und er empfand es als eine Erlösung. Zwar hat er selbst am wenigsten verkannt, daß er dem Eisenstädter Leben außerordentlich viel verdankte. Gegen Griesinger (s. u.) äußerte er darüber: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten

zufrieden; ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selber irre machen und quälen, und so mußte ich original werden.“ Aber die Abgeschiedenheit dieses Lebens machte sich doch mehr und mehr beengend fühlbar, wofür uns Haydn's Briefe an Frau v. Genzinger die sprechendsten Belege geben. Auch fühlte sich H. müde und gelähmt unter dem sehr anstrengenden und sich ewig gleich bleibenden Getriebe seiner täglichen Pflichten, innerhalb deren ihm neue und höhere Aufgaben schon längst nicht mehr erwachsen. Kaum hatte er sich aber nach des Fürsten Tode in Wien niedergelassen, da traten ihm solche von außen entgegen. Schon 1787 hatten sowohl W. Cramer (s. Bd. IV. S. 551 unten), als der berühmte Geiger und Concertleiter Salomon versucht, H. nach London zu engagiren, jener für die Professional concerts, dieser für seine Subscriptionsconcerte in Hannover-Square Rooms. Aber H. war nicht zu bewegen, den Fürsten, dem er sich unentbehrlich wußte, zu verlassen. Als der Fürst jetzt starb, war Salomon eben in Deutschland; er eilte auf die Nachricht sofort von Köln nach Wien, um H. zu engagiren. Die Bedingungen waren vortheilhaft, ja gegen Haydn's bisherige Honorare glänzend. Er verpflichtete sich, sechs neue Symphonien zu liefern. Am 15. Decbr. 1790 mit Salomon von Wien abgereist, traf H. über München, Bonn, Brüssel und Calais am 2. Januar des neuen Jahres in London ein. Hier ward er auf das ehrenvollste aufgenommen. Als er zum ersten Mal in einem Liebhaberconcert als Zuhörer öffentlich erschien, wurde er vom Publicum mit einer Ovation empfangen. Alles wollte den berühmten Meister kennen und seine liebenswürdige Nähe genießen; nur mit Mühe erwehrte er sich der zu vielen Einladungen. Zwar fehlte es auch nicht an Gegnern, Neidern und Verkleinerern, namentlich unter den Anhängern der Professionalconcerts, welche in Rivalität zu den Salomon'schen Concerten in Hannover-Square Rooms standen. Man wollte wissen, sein Schöpfertrieb sei schon im Erlöschen, aber H. gab die glänzendste Widerlegung; die 12 Symphonien, welche er für diesen ersten und den zweiten Londoner Aufenthalt geschrieben hat, bilden die Krone aller seiner Symphonien, es sind diejenigen, durch welche er uns heute auf dem Gebiet der Symphonie am meisten bekannt ist. Die 12 Salomon-Concerte und ein Benefiz-Concert der ersten Saison fanden mit dem durchschlagendsten Erfolg vom 11. März bis zum 3. Juni statt. H. dirigitte seine Werke, darunter 3 neue Symphonien, vom Flügel aus. Er arbeitete zugleich an einer Oper „Orfeo ed Euridice“ für The kings theatre, sie kam aber, obwol bis auf Ouvertüre und Finale fertig, nicht zur Aufführung, weil Gallini für die italienische Oper keine Concession erhielt. Er richtete statt dessen im Theater Entertainments of music and dancing ein, in denen nun H. Symphonien und Quartette vorführen mußte und für die er unter anderem den Chor „Der Sturm“ schrieb. Im Juli ward H. zu einer akademischen Gedächtnißfeier nach Oxford geladen und am 8. Juli feierlich zum Doctor promovirt. Daß er bei dieser Gelegenheit seine Symphonie in G vom J. 1788 aufführte, ist schon erwähnt. Diese Doctorpromotion ist übrigens keine unerhörte Ehre; sie ist vor ihm und nach ihm anderen Musikern in Oxford zu Theil geworden. Die fernere Zeit des Jahres verbrachte H. unter den angenehmsten Verhältnissen und in eifrigstem Schaffen theils auf dem Lande, theils in London. Unter vielem anderen schrieb er 1792 die zwei ersten Sammlungen Schottischer Lieder

mit (moderner) Clavier-, Violin- und Cellobegleitung. In London knüpfte er ein sehr zärtliches Verhältniß zu einer Mrs. Schroeter, der reichen Wittwe eines Geigers, die selbst vortrefflich Clavier spielte und H. durch ihre Begeisterung zu sich heranzog. Er meinte später gelegentlich, sie sei, obwol schon 60 Jahr alt, doch noch eine schöne, lebenswürdige Frau gewesen, und er hätte sie wol geheirathet, wenn er nur frei gewesen wäre. Er sprach manchmal scherzend seine Verwunderung darüber aus, daß so manche schöne Frau ihm ihre Neigung geschenkt, obwol sein pockennarbiges Gesicht mit der durch einen Polypen etwas angeschwollenen Nase, seine schwächliche Figur mit den zu kurzen Beinchen, doch wenig dazu einlade. Ihm aber, an eine ungeliebte Frau gekettet, sei es wol zu verzeihen, wenn er gegen die Gunst der Frauen nicht unempfindlich gewesen. Auch in Hofkreisen bewies man ihm Gunst und Achtung. Der Prinz von Wales ließ ihn von Hoppner malen. — Für die nächste Saison hätten die Professionalconcerts ihn gerne zu sich heran gezogen; da aber H. sich nicht von Salomon abwenden ließ, stellten sie ihm in seinem aus Straßburg berufenen Schüler Pleyel einen Nebenbuhler auf. Daß Pleyel sich hierzu brauchen ließ, kränkte wol H. einen Augenblick; Pleyel's bescheidenes Auftreten gegen ihn beschwichtigte jedoch seine Empfindlichkeit alsbald wieder. „Wir sind sehr oft zusammen“, schreibt H. an Frau v. Genzinger, „und das macht ihm Ehre und er weiß seinen Vater zu schätzen. Wir werden unsern Ruhm gleich theilen und jeder vergnügt nach Hause gehen.“ So geschah es auch; Jeder brachte in seinen Concerten die Musik des Anderen zur Aufführung und besuchte die Concerte des Andern. Haydn's diesjährige 12 Concerte fanden nebst zwei Benefiz-Concerten unter immer gesteigertem Enthusiasmus des Publicums vom 17. Februar bis zum 6. Juni 1792 statt. Er mußte daneben bei zahlreichen anderen Concertunternehmungen hülffreich mitwirken. Die drei neuen Symphonien dieser Saison bilden mit denen des vorigen Jahres die sechs ersten der sogenannten Salomon'schen oder englischen Symphonien (Nr. 7. 5. 6. 8. 9. 14 der Breitkopf-Härtel-Ausgabe). Die dritte (Breitkopf u. Härtel Nr. 6) ist die „Symphonie mit dem Paukenschlag“. — Höchst befriedigt von dem Erfolg seiner Reise, verließ H. London Ende Juni 1792. Die Rückreise ging über Bonn, wo sich ihm der junge Beethoven mit einer Composition vorstellte, und über Frankfurt, wo soeben sein Fürst wegen der Kaiserkrönung anwesend war. Im November des Jahres folgte ihm Beethoven nach Wien und blieb dann bis zur zweiten Reise Haydn's nach England sein Schüler. Von den Compositionen Haydn's, die in diesen anderthalbjährigen Wiener Aufenthalt fallen, heben wir die reizenden kleinen Claviervariationen F-Moll und die sechs Quartette (Op. 73 und 74, Mannh. Ausg. Nr. 69—74) hervor, welche nachher in London dem Grafen Apponyi gewidmet wurden.

Am 19. Januar 1794 trat H. seine zweite Londoner Reise an. Zwölf Salomon'sche Concerte an der gewohnten Stätte fanden vom 17. Februar bis 12. Mai statt; 12 andere in der National school of music in The Kings concert rooms folgten vom 2. Februar bis 1. Juni 1795 und zahlreiche andere Concerte gingen auch diesmal nebenher. Die 6 neuen Symphonien, Nr. 7—12 der englischen, sind die Nrn. 2. 1. 12. 3. 4 u. 11 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe. Die zweite ist die Symphonie „mit dem Paukenwirbel“, die fünfte „die Glocke“, die sechste die „Militärsymphonie“. Der Erfolg der Reise war noch glänzender, als der der ersten; keine Bosheit oder Intrigue wagte sich mehr an Haydn's gefeites Haupt. Beim Prinzen von Wales dirigierte er eine

lange Reihe von Concerten, für die er das Honorar mit 100 Guineen erst später bei der Schuldenregulierung des Prinzen durch das Parlament empfing. Dem König ward H. in einem Hofconcert durch den Prinzen von Wales vorgestellt. Der königliche Hof wünschte ihn ganz in London zu fesseln; er aber wollte sein Wien nicht verlassen. Am 15. August 1795 von London abgereist, nahm er diesmal seinen Weg über Hamburg, Berlin, Dresden und Prag. Als er sich 1790 zur ersten Londoner Reise anschickte, mußte er dazu nicht nur seine ganze Baarschaft von 2000 fl., von denen er 1500 durch den Verkauf seines Eisenstädter Häuschens gewann, verwenden, sondern bei seinem Fürsten auch noch eine Anleihe von 500 fl. machen. Jetzt konnte er sich aus dem Ertrag der beiden englischen Reisen ein Häuschen in Wien kaufen (heute Haydngasse Nr. 19), welches er 1797 bezog und bis an seinen Tod bewohnte, und besaß so viel an Capital, daß er dem Alter ruhig entgegensehen und für seine armen Verwandten sorgen konnte. Fürst Paul Anton war inzwischen schon am 22. Januar 1794 gestorben; von dessen Nachfolger, dem Fürsten Nicolaus († 1833) erhielt H. noch in London den Auftrag, die Eszterhazy'sche Capelle wiederherzustellen. Haydn's eigene Anwesenheit in Eisenstadt ward aber von dem gütigen Fürsten, der, wie die ganze Eszterhazy'sche Familie, den Alten hochverehrte und ihm auf das Liebreichste begegnete, auch seinen Gehalt bis auf 2300 fl. erhöhte, immer nur auf kurze Zeit im Sommer und Herbst verlangt.

Es folgten nun noch bis nach der Wende des Jahrhunderts Jahre großartigen Schaffens. Zu den älteren 8 Messen kamen 6 neue, darunter die Messe „In tempore belli“, 1796 und die Nelsonmesse 1797, so getauft, weil sie im J. 1800 bei Nelson's Anwesenheit in Eisenstadt gesungen wurde. Vom J. 1800 ist das größere Tedeum. Durch das God save the king war in England bei H. der Wunsch rege geworden, auch Oesterreich möchte eine solche Nationalhymne besitzen. Der Minister Graf Saurau faßte diesen Gedanken auf, der Dichter Haschka wurde veranlaßt, einen Text dafür zu schreiben: so entstand das Lied „Gott erhalte Franz den Kaiser“, welches am 12. Febr. 1797 als am Geburtstage des Kaisers zum erstenmal in den Haupttheatern Wiens und der Provinzen gesungen ward. — An Quartetten schuf H. in dieser letzten Periode noch die sechs dem Grafen Erdödi gewidmeten (Op. 75 und 76, Mannh. Ausg. Nr. 75 bis 80), deren drittes (C-Dur Nr. 77) die berühmten Variationen über die Kaiserhymne enthält und 2 Quartette dem Fürsten Lobkowitz gewidmet (Op. 77 Mannh. Ausg. Nr. 81—82).

|
H. hatte aber aus England etwas noch Wichtigeres mitgebracht, als seine Geldschätze und den Antrieb zur Kaiserhymne: nämlich die Anregung, ein Oratorium zu schreiben. Der innere Drang dazu war durch den überwältigenden Eindruck entstanden, den ihm in London bei mehreren großen Aufführungen Händel gemacht hatte. Den äußeren Anlaß gab Salomon, indem er ihm einen von Lidley nach Milton's Verlorenem Paradies gedichteten Text zuführte. Diesen Text bearbeitete ihm in Wien der Frhr. van Swieten, ein Sohn des berühmten Arztes und dessen Nachfolger als kaiserlicher Hofbibliothekar. Für die erste Aufführung einer Composition dieses Textes wurden H. von 12 Wiener Edelleuten 500 Ducaten garantirt. So entstand in hochbegeistertem und von kindlicher Frömmigkeit getragenem Schaffen „Die Schöpfung“. Am 29. und 30. April 1798 fanden im Saal des Fürsten Schwarzenberg die ersten

Aufführungen, am 19. März 1799, Haydn's Namenstag, die erste öffentliche Aufführung statt. Der Eindruck des Werkes war ein ganz außerordentlicher, nicht nur in Wien sondern in der ganzen musikalischen Welt, denn seit dem Druck der Partitur (1800) verbreitete sich die Schöpfung im Fluge. Von der allgemeinen Begeisterung fortgerissen, ließ H. sich bestimmen, sofort nach Beendigung der Schöpfung ein zweites ähnliches Werk in Angriff zu nehmen: die Jahreszeiten. Den Text verfaßte van Swieten nach Thomson's Gedicht. Die ersten Aufführungen fanden auch diesmal beim Fürsten Schwarzenberg statt, vom 24. April — 1. Mai 1799.

Aber diese höchsten Triumphe waren zugleich die letzten des alten Meisters. Die Jahreszeiten hatten seine Kräfte erschöpft. Er hat seitdem nur noch wenig geschrieben. Von einem letzten Quartett lagen seit 1803 zwei Sätze fertig; es zu vollenden vermochte H. nicht mehr. Er fügte endlich 1806 nur noch einen Canon auf die Worte: „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich“ hinzu. So ward es als Op. 103 (Mannh. Ausg. Nr. 88) gedruckt und dem Grafen Fries dedicirt.

H. lebte dann in seinem behaglichen Häuschen mit dem kleinen Garten noch einige Jahre in stets zunehmendem drückendem Gefühl der Altersschwäche und der Vereinsamung. Letzteres nicht weil ihn die Freunde verlassen hatten, sondern weil ihm die Kraft zum Verkehr mit Menschen versagte. Er lebte nur noch in der Erinnerung. Sein Aussehen freilich war noch 1805 eher das eines gesunden Fünfzigers, auch im Hause und vor Freunden zeigte er sich nie anders, als sauber gekleidet und wohlgeputert. Viele und schöne Zeichen der Verehrung flossen ihm in diesen letzten Jahren von allen Seiten zu. Der Besitzer von Rohrau, Graf Harrach hatte ihm dort an seiner Geburtsstätte schon während der zweiten Londoner Reise im Schloßpark ein pietätvolles Monument errichten lassen. Viele Akademien und Gesellschaften in Wien, Laibach, Stockholm, Amsterdam, Paris, Petersburg machten ihn zum Ehrenmitglied. Die Künstler der großen Oper in Paris schickten ihm nach Aufführung der Schöpfung 1801 eine von Gatteaux gestochene goldene Medaille mit seinem Brustbild. Die Stadt Wien verlieh ihm 1803 die zwölffache goldene Bürgermedaille und machte ihn 1804 zu ihrem Ehrenbürger. Einen Orden seines Kaisers hat der Componist der Kaiserhymne nicht empfangen. Seine Wiener Freunde und Verehrer bereiteten ihm unter Aufführung der Schöpfung in der Universität am 27. März 1808 eine ergreifende Feier. Zu tief erschüttert, mußte sich H. nach dem Schluß des ersten Theiles forttragen lassen; es war das letzte Mal, daß man ihn öffentlich sah.

Während der zweiten Belagerung Wiens 1809 ward H. durch einige am 10. Mai in der Nähe seines Hauses gefallene Kanonenschüsse heftig erschreckt, so daß er sich ins Bett bringen lassen mußte. Er lebte zwar noch einige Wochen, ließ sich wol auch noch ans Clavier führen um mit kraftlosen Fingern aber dennoch mit ergreifendem Ausdruck sein „Gott erhalte Franz den Kaiser“ zu spielen. Am 31. Mai kurz nach Mitternacht schlief er sanft ein. Beerdigt ward er auf dem Hundsturmkirchhof. Am 15. Juni sang man in der Schottenkirche zu seiner Leichenfeier Mozart's Requiem. Fürst Eszterhazy ließ aber 1820 seinen Sarg wieder erheben und in die Eisenstädter Kirche zur letzten Ruhe führen. — Sein Vermögen und seine Habe hatte H. in rührender Bedachtnahme auf Alle und

Jede im Testament unter seine Wohlthäter, Verwandte, Freunde und Diener, darunter sein treuer Copist Johannes Elsler, vertheilt. v. L.

Die fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts, in welchen Bach und Händel starben und H. seine ersten Streichquartette schrieb, bezeichnen den Wendepunkt der zwei größten musikgeschichtlichen Epochen. Insofern H. den längst vorbereiteten Uebergang von der Herrschaft des kirchlich contrapunktischen Stiles zum weltlich symphonischen zur vollendeten Thatsache gemacht hat, mag man ihn wohl den Vater der modernen Tonkunst nennen. — Es wird zunächst der Gegensatz der durch H. begründeten neuen Epoche zur vorhergehenden in allgemeinen Zügen zu zeichnen sein; dann möge eine Charakteristik der Hauptgruppen seiner Werke folgen.

Von Palestrina bis Händel und Bach gehören die höchsten Schöpfungen der Tonkunst welche bis zur Gegenwart lebendig blieben, der Kirchen- und Oratorienmusik. Zwar hatte sich der Gegenzug der Oper und der instrumentalen Haus- und Concertmusik seit dem 17. Jahrhundert schon energisch geltend gemacht, und die beiden größten Meister am Schluß der Epoche, Händel und Bach, bekunden ihre Universalität gerade darin, daß sie Opern- und Instrumentalmusik selbständig neben der Kirchenmusik pflegen, allein ihre maßgebenden Formen und Ideale fanden sich doch in der letzteren. Dies wird mit H. völlig anders. Die weltliche Musik gewinnt durch ihn die Oberherrschaft über die kirchliche, die Instrumentalmusik über den Gesang; Symphonie und Quartett werden zur maßgebenden Gattung statt der Messe und des Oratoriums. Selbst die Oper beugt sich trotz Gluck, dem Einflusse der Symphonik und die Sonate klingt aus Mozart's Overtüren und Arien.

Der scharfe Gegensatz der klassisch-symphonischen Periode (Haydn-Mozart-Beethoven) zur vorklassisch-oratorienhaften (Händel-Bach), der große Bruch, welcher Mitte des vorigen Jahrhunderts in unserm: ganzen musikalischen Denken und Empfinden erfolgte, spricht sich wol am Tiefsten in Folgendem aus. Bach erfindet seine eigensten Melodien als „thematische Motive“, d. h. aus dem Geiste der Polyphonie, gleichviel ob er sie nachher Polyphon verwerthet oder nicht, die Melodie erwächst ihm und vollendet sich in der Verwebung der Stimmen, ihr Periodenbau ist dienstbar dem polyphonen Gesamtaufbau. Dies war die Consequenz der gelehrten Musik des späteren Mittelalters und der Renaissancezeit.

H. dagegen zieht die Consequenz des alten Volksliedergesanges. Die Melodie ist bei ihm souverän, auch wenn er sie zum thematischen Motive macht; er erfindet die Harmonie aus der Melodie und gründet die Architektonik eines ganzen Strophensatzes auf die melodische Grundform. Beim Gesange erdrückt ihm die Melodie nicht selten das Gedicht, wie bei Bach die Polyphonie; darum konnten schon aus diesem Grunde Beide keine ächten Dramatiker sein. Haydn's Stärke beruht in der Erfindung, Contrastirung und Parallelisirung der Melodien, in der überraschenden Rhythmik und in seiner geistreich feinen Kunst, die Harmonie der Melodie dienstbar zu machen und doch diese Dienstbarkeit durch feine Stimmführung und frappante Modulation zu verhüllen. Seine zahlreichen Schüler verstanden ihn sonst täuschend getreu zu copiren, aber dies letztere Geheimniß hat ihm keiner derselben abgelernt.

Die altitalienischen Opernmeister hatten die Schule der Melodie gegründet, H. gründete mit seinen Quartetten und Symphonien die Hochschule der Melodie. Hierdurch tritt er aber nicht bloß in Gegensatz zu Bach sondern auch zur modernsten Musik, welche die Melodie aus der Modulation erfindet und dieser dienstbar macht, und sich also von einer andern Seite wiederum vielmehr Bach nähert, der schon in so manchem Präludium die Modulation souverän gemacht hat, was H. niemals that.

Die italienische Opernmelodie war zwar auch aus dem Volksliede entsprungen, hat aber diesen Ursprung bald verläugnet und sich ihre eigene conventionelle Form geschaffen, welche die Gesangsmusik selbst Haydn's und Mozart's noch vielfach beherrschte. Im Instrumentalsatz gründet H. dagegen seine Melodie auf die Basis des neueren deutschen Volksliedes, und umgekehrt hat dann unser späteres Volkslied seine charakteristische Form wieder der Haydn'schen Weise angeschmiegt. Ohne die Prämisse der „Wiener Tonschule“ können wir die meisten deutschen Volksmelodien des 19. Jahrhunderts gar nicht historisch begreifen, und als im Concert schon längst die moderne Romantik herrschte, ersann das Volk noch immer seine Weisen in der klassischen Form, die sich von unserm mittelalterlichen Volksgesange so bestimmt unterscheidet. Indem nach Haydn's Vorgang die ganze klassische Symphonik — selbst in Beethoven's erhabensten Werken — den volksthümlich deutschen Aufbau der Melodie mit den höchsten technischen und Gedankenproblemen der absoluten Tonkunst verband, erschien zum erstenmal jener Gegensatz melodischer Volksmusik und thematisch-polyphoner Kunstmusik, der unsere Kunst seit dem Mittelalter eigentlich in zwei Künste gespalten hatte, voll und ganz versöhnt und auf seine höhere Einheit erhoben.

Auch in anderm Sinne beginnt mit H. eine neue Periode volksthümlicher Kunst. Im 16. und 17. Jahrhundert war die edlere Hausmusik fast durchweg Gesang gewesen, vom schlichten Lied und Choral bis zum kunstreichsten Madrigal. Zu Bach's und Couperin's Zeiten war auch schon eine edle Claviermusik des Hauses nicht bloß zu den „Kennern“ sondern auch zu den „Liebhabern“ durchgedrungen und die Schüler Seb. Bach's pflegten diese Kunstweise mit Vorliebe, doch ohne epochemachenden Erfolg. Durch H. aber wird die instrumentale Hausmusik und vorab die Geigenmusik geradezu herrschend im Hause, die spätere Clavierherrschaft, welche nach Mozart's und Beethoven's Vorgänge heute noch besteht, wird vorbereitet. Die ersten bahnbrechenden Werke Haydn's, seine älteren Quartette, Symphonien und Sonaten sind fürs Haus geschrieben, und heute noch ist H. vielmehr durch die Kunstfreunde lebendig als durch die Künstler. Er begründete eine neue Epoche des Dilettantismus und der ausübende Musikfreund gewann rasch einen unermeßlichen Einfluß. Aus der Herrschaft der Hausmusik und neben ihr entwickelte sich dann gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Herrschaft der Concertmusik. Ohne das Verdienst von Hiller's und Ph. E. Bach's vorbereitenden Unternehmungen zu verkennen, müssen wir doch die siegreiche Einbürgerung der öffentlichen Concerte erst der klassischen Periode der Symphonik zuschreiben. Die Concerte wurden von ähnlichem Einfluß für die Geschichte der neueren Tonkunst wie das Entstehen der Gemäldegallerien in der Renaissancezeit für die Geschichte der neueren Malerei. H. hat in seiner socialen Stellung die betreffenden Uebergänge

auch persönlich durchgemacht wie kein anderer. Nachdem er zunächst das harte Brod jenes alten Musikantenthums gegessen, welches dem derb volksthümlichen Vergnügen diente, findet er seinen Beruf im vornehmen Hause und wirkt von da auf das gebildete Haus überhaupt, um durch seine Londoner Concerte späterhin auch für das große Concert zu wirken und nun nicht mehr einem einzelnen Brodherrn sondern unmittelbar dem „Publikum“ zu dienen, welches zugleich seine Gefolgschaft ist und ihn als „modernen Künstler“ zuletzt auch persönlich unabhängig stellt. Daß dann seine Oratorien (freilich erst nach des Meisters Tode) einen Hauptanstoß zur Gründung großer Musikvereine und Musikfeste gaben, soll als weitere Perspective auf die Gegenwart nicht vergessen werden.

|
Auch die nationale und internationale Stellung der deutschen Musik wird unter Haydn's Einfluß eine völlig neue. Ueberall regt er hier wie anderswo an, was seine großen Genossen nach ihm vollendeten. Händel und Bach waren norddeutsche Musiker, deren Werke bei ihren Lebzeiten und noch lange nachher im deutschen Süden und vollends in Frankreich und Italien nur sehr wenig Eingang fanden. Uns Modernen freilich überragen diese Großmeister die sämtlichen gleichzeitigen Meister des Auslandes um mehr als Haupteslänge. Allein die Zeitgenossen urtheilten größtentheils nicht so. Für sie waren jene jetzt weltbeherrschenden Künstler doch nur deutsche Originale, und Italien das wahre und weltbeherrschende Heimathland der Musik. Dieses Vorurtheil wurde erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebrochen. Die Wiener Tonschule. Gluck, Haydn und Mozart voran, gehörte nicht blos dem deutschen Süden, sie eroberte sich ganz Deutschland, sie überbrückte zuerst die musikalische Mainlinie: vorab aber begründete H. jene unbestrittene Musikherrschaft unserer instrumentalen Kunst in aller Welt, die später durch Beethoven vollendet wurde. Schon die frühesten Symphonien Haydn's liegen zum Theil in alten Pariser Drucken vor, und durch den Meister gewannen auch seine Schüler rasch ein europäisches Publikum. Persönlich waren sie theilweis unbedeutend, aber ihr Name wuchs durch die Schule. Pleyel und Gyrowetz hatten in Paris wie in London ihre durchgreifenden Erfolge und ein Blick in die Verlagskataloge der Pariser Musikhändler aus den achtziger und neunziger Jahren zeigt, daß damals in Frankreich weit mehr Symphonien und Quartette deutscher als französischer Meister gedruckt wurden. Ohne Haydn's maßgebendes Vorbild können wir uns weder Cherubini noch Viotti und ihre ganze große Schule denken.

Ein Mann, der überall so unterscheidend Neues anbahnte, wie H., so daß sogar die herrlichsten älteren Schöpfungen über dem nun erweckten Sturm eines neuen Schaffens geraume Zeit vergessen wurden, erscheint demnach fast wie der größte Revolutionär in der Musikgeschichte. Allein H. war ein friedlicher Geist, und der „Revolutionär“ schließt den Begriff einer bewußt geplanten und durchgesetzten gewaltsamen Aenderung in sich. In seiner kunstgeschichtlichen Stellung wie in seiner Persönlichkeit war H. eben der naive Meister, der die größte Umwälzung veranlaßte, ohne umwälzen zu wollen, der im Stillen nach seiner Weise gestaltete ohne die große Wirkung zu ahnen, die seine Werke übten, eine Wirkung, die auch andern erst nachher zum Bewußtsein kam, als sie längst vollendet war. Und hier erscheint uns der Vater der modernen Musik

doch auch wieder, gleich Bach, als der alte Meister. Die ästhetische Kritik und die kunstgeschichtliche Betrachtung hat Beider Schaffen nicht begleitet, nicht gefördert, nicht gestört.

H. war ein universeller Musiker, er hat sich in allen Gattungen seiner Kunst versucht. Das Gleiche finden wir in noch höherem Maße bei Beethoven, im höchsten bei Mozart. So repräsentieren diese drei deutschen Meister eine Periode des musikalischen Universalismus, die schon durch Bach und Händel angebahnt, weder bei den Italienern noch den Franzosen ihres Gleichen fand, wohl aber in unserer gleichzeitigen klassischen Nationallitteratur von Lessing bis Goethe. Dieser Universalismus in der deutschen Musik und Poesie des 18. Jahrhunderts hat außerdem nur noch bei den italienischen Malern des 16. Jahrhunderts seine vollgültige Parallele.

Man wird Haydn, Mozart und Beethoven immer als Gruppe behandeln müssen, so sehr tragen, ergänzen und erläutern sie sich gegenseitig. In dieser Gruppe ist H. der Epiker, Beethoven hat überwiegend dramatischen Geist, Mozart, überall mitten inne stehend, verbindet mit Beidem die innigste Lyrik, welche wir bei all seiner dramatischen Kraft doch das undefinierbare spezifisch „Mozartische“ nennen. H. erzählt — in diesem Worte liegt der Schlüssel seiner künstlerischen Art, der Schlüssel zum Verständniß seiner Größe und seiner Schranke. Er versetzt uns in die ganze reiche Welt froher und leidvoller, jubelnder und klagender, beschaulicher und grübelnder Stimmungen, aber er erzählt von ihnen, wie sie empfunden worden sind; der Friede der Geschichte ruht auf seinen Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, während Beethoven dieselben unmittelbar und gegenwärtig in Tönen wider einander kämpfen läßt. Jene sinnigen, ganz ruhig anhebenden Andante- und Rondo-Themen, jene edel ruhigen, beschaulichen Moderato-Melodien, die uns ganz besonders „haydnisch“ dünken, auch wenn wir ihnen bei andern Meistern wieder begegnen, tragen diesen epischen Charakter; und während so viele recht ächt Beethoven'sche Sätze gleichsam mit dem Rufe präludiren: „Höret was da kommen wird!“ — beginnt H. am liebsten mit den Worten: „Es war einmal — —.“ Dieser objectiv epische Charakter entspricht seiner naiven Natur, wie alle ächte Epik naiv ist, er bezeichnet seine höchste Leistung nicht bloß in Quartett und Symphonie sondern auch in der oratorienartigen großen Cantate. An lyrischer Innigkeit und dramatischer Kraft wird H. von Mozart und Beethoven weit übertroffen, im naiven Erzählerton hat ihn Keiner erreicht. Insofern jeder Kampf, von dem wir erzählen, schon die Versöhntheit des Vergangenen, den Frieden der Geschichte in sich trägt, begründet die epische Natur Haydn's auch seine vielfach mißverstandene „Heiterkeit“. H. besitzt freilich die Gabe des musikalischen Humors und Witzes in hohem Grade, doch kann man das Gleiche auch von seinen beiden großen Genossen rühmen; aber die Weihe jener selig versöhnenden Heiterkeit des epischen Friedens ist ihm in ganz besonderem Grade eigen. Darum war er auch am schwächsten in der Oper; der Erzähler paßt nicht aufs Theater, und wer Haydn's „Heiterkeit“ als den Frieden und Humor des Epikers begreift, der wird sich auch nicht wundern, daß es der Humorist H. trotz aller Laune und allen Witzes doch nicht einmal zu einer rechten komischen Oper gebracht hat. Eine wirksame komische Oper von Beethoven wäre viel denkbarer als eine solche von Haydn.

H. ist in erster Linie Instrumentalcomponist. Seine eigensten Melodien sind instrumental gedacht, das Texteswort wird ihm zur Fessel; ähnlich wie bei Beethoven werden seine Themen minder originell, wenn sie sich einem Texte fügen müssen. Jeder Instrumentalmeister hat aber sein besonderes Instrument, aus dessen Geist und Technik heraus er seine eigensten Motive erfindet. Für Bach war es die Orgel, für Beethoven der Flügel, für H. die Geige und dann weiter das Streichquartett. Das Clavier beschränkt ihn wie der Text, die Geige macht ihn frei.

H. schrieb viel Instrumentalmusik, nicht vielerlei. Er hält sich fast durchaus an die durch ihn typisch gewordene Sonatenform. Seine vielen Quartette und Symphonien sind unendlich mannigfaltig im Inhalt, aber sehr gleichheitlich in der Grundform. Wo er sich innerlich am freiesten fühlt (Quartett und Symphonie), da hält er die Grundform am festesten; wo innerlich gebundener (Clavier-Sonate und Clavier-Trio), da gruppiert er die Sätze freier. Er denkt und fühlt in Sonatenform — die Ouvertüre wird ihm zum Sonatensatz, wie die Arie, ja selbst das Credo der Messe möchte er gern zur Sonate machen. Virtuosenhafte Solomusik behandelt er nicht mit so viel Liebe und Glück wie Mozart gethan; die Instrumente sollen bei ihm nur immer dem Ganzen dienstbar sein, nicht Selbstzweck im Einzelnen. Und da ihm hiefür Quartett und Orchester genügt, so suchte er auch nicht nach neuen Combinationen von allerlei Instrumenten für concertirende Kammermusik. H. ist reich in der Gattung; Mozart und Beethoven sind reicher in den Arten.

Haydn's Quartette geben uns das vollständigste und klarste Bild seiner| Entwicklung; sie umfassen sein ganzes Leben und liegen vollständig und wohlgeordnet vor. Sie beginnen (Op. 1—3) mit jenen fünfsätzigen Cassationen oder Serenaden, die zunächst nur dem unterhaltenden Spiele dienen sollten und gehen bis zur Entfaltung der reichsten und tiefsten Stimmungsdialektik in den spätern Nummern. Der häufig nur dreistimmige Satz der ältesten Quartette deutet auf die Abstammung vom Violin-Trio der Italiener (Corelli u. A.). Bei einigen derselben kann man noch zweifelhaft sein, ob sie nicht eigentlich als Symphonien ohne Blasinstrumente gedacht waren. Die Scheidung zwischen Symphonie- und Quartettstil vollzieht sich bei H. überhaupt erst allmählich. Die ältesten Quartette sind — im Sinne der damaligen Zeit — symphonisch; viele Symphonien Haydn's aus seiner mittleren Zeit dagegen quartettmäßig. Erst mit Op. 9 beginnt das normale Haydn'sche Quartett in vier Sätzen. Von da ab geben uns die Quartette das klarste Bild von Haydn's ganzer Schreibweise. Er liebt knappe, in sich abgeschlossene aber prägnante melodische Perioden bei starkem Contraste des Rhythmus. Die Motive wechseln rasch. Fülle und Reichthum sprechen sich nicht in der breiten Durchführung sondern in der unerschöpflichen Mannichfaltigkeit der Motive aus. Man muß rasch hören können, um H. zu folgen. An der Grundtonart hält er gerne fest; in beiden unähnlich der modernsten Musik, welche vielmehr an den Motiven festhält und in der Tonart fortwährend wechselt. H. folgt auch hier dem neueren deutschen Volkslied, welches wenig modulirt. Doch wirken dann gelegentlich kühne Modulationen bei H. um so schlaghafter (oft auch humoristisch frappant) je weniger man sie erwartet hat. Der Satz auch seiner späteren Quartette ist durchaus nicht immer consequent vierstimmig, ebenso wenig nimmt er das stete thematische Concertiren der vier Instrumente als Selbstzweck

des Quartetts. Zwei- und Dreistimmigkeit wechselt mit dem Vierstimmigen und die bloße Begleitung einer Melodie mit Polyphonie. Hierin liegt zum Theil das Geheimniß des stets Anregenden, niemals Abspannenden und der unverwelklichen Frische dieser Werke. Haydn's sogenannte „Einfachheit“ ist häufig nur absichtliches Aussparen um des wirksamen Contrastes willen, und je gründlicher man Musik im Allgemeinen studirt und H. insbesondere, um so weniger wird man ihn schlechthin einfach finden. Als Begründer einer neuen großen Epoche war er kunstgeschichtlich dann doch auch ein „Vereinfacher“, wie Raphael, Palestrina und Goethe. Die überwiegend enge Stimmführung der vier Instrumente gibt Haydn's Quartetten den Reiz eines lichten, frei und durchsichtig aufgetragenen Colorits, während Beethovens weite Stimmlage im Gegentheil wie tiefe Farbe mit starkem Halbdunkel wirkt. Haydn's Quartette sind die feinsten und geistreichsten, Mozart's die innigsten, Beethoven's die mächtigsten.

Bei H. erscheint das Quartett als die höhere und idealere Kunstgattung gegenüber der Symphonie, bei Beethoven tritt die Symphonie in die erste Reihe und das Quartett selbst wird ihm zuletzt symphonisch.

Die Symphonie war für H. anfangs zunächst Festmusik; sie wird ihm dies auch zuletzt wieder in höherem und reichem Maße in den sogenannten Londoner Symphonien. Dazwischen aber liegen die in der Form zwar knappen aber dem Charakter nach mannichfaltigsten originellsten Symphonien jener Eisenstadter Periode, in welcher der Künstler nach eigener Laune sich versuchen durfte (z. B. die von Wüllner 4händig herausgegebenen Symphonien in H-Dur und F-Moll). Wer Haydn's ganze Bedeutung als Symphoniker ermessen will, der muß seine Aufmerksamkeit auch den wenig gekannten Werken aus der Zeit von 1765—85 zuwenden, der Zeit seiner frischesten Manneskraft. Neben den festlich heitern Sätzen treten hier auch die beschaulichen, gefühlsinnigen und leidenschaftlichen in ihr Recht, und die besondere Vorliebe für Dur, welche H. sonst mit dem neueren deutschen Volksliede theilt, hindert nicht, daß auch manche schwermüthige ja tragische Stimmung im Moll ihren Ausdruck finde. Der „lustige“ H. in den ältesten Quartetten, der „heitere“ in seinen spätesten Symphonien, war H. weit mehr der „beschauliche“ im mittleren Lebensalter.

Die Orchestrirung Haydn's contrastirt stark gegen Bach's Orchester. Gleich den italienischen Operncomponisten aus Scarlatti's Schule übergibt H. in seinen älteren Werken fast Alles was er zu sagen hat, dem Streichchor. Die Bläser anfangs öfters ganz ad libitum, werden nur zur Verstärkung der Harmonie und zu vereinzelt Soli's verwandt, bis sie allmählich eine etwas selbständigere Stellung gewinnen. Sie setzen nun zwar dem Tonbild mannichfache Farbe auf, allein das wesentliche der Zeichnung bleibt doch immer den Streichinstrumenten. Sie herrschen, sie geben dem Werke Einheit und feste Umrisse; auf das Vollhörige des Bach'schen Orchesters oder auf die Klangeffekte des modernen verzichtet H., weil er vorab klar und in breiten Zügen gestalten will und den edeln Geigenklang über alle anderen Klangeffekte setzt. Symphonien wie „Laudon“ und „Maria Theresia“ zeigen dieses ächt Haydn'sche Orchester; in den Londoner Symphonien tritt schon der Einfluß des Mozart'schen hinzu.

Aehnlich instrumentirte H. in seinen Clavier-Trio's. Das Clavier spielt eine Sonate mit Begleitung der zwei Streichinstrumente, die nur einzelne Drucker aufsetzen, wobei das Cello oft lediglich den Clavierbaß verstärkt. Diese Trio's sind darum leicht angetuschten Bleistiftzeichnungen zu vergleichen, neben denen die Beethoven'schen voll ausgeführte Farbenbilder wären. Ihre bloß andeutende Technik ist für den feineren Kenner kein Mangel; sie birgt vielmehr den eigenthümlichen Reiz der „Skizze“.

Aus den älteren Clavier-Sonaten Haydn's spricht der vielbesprochene Einfluß von Ph. E. Bach's Claviertechnik, während andererseits Haydn's älteste Quartette keineswegs an diesen Meister erinnern, wie man denn dem von H. selbst dankbar anerkannten Vorbild Philipp Emanuels neuerdings eine viel zu weite Ausdehnung auf Haydn's ganze Frühperiode gegeben hat. Ph. E. Bach vermittelt zwischen alter neuer Zeit, H. eröffnet die neue; Jener vermittelt aber auch zwischen der mächtig aufkeimenden litterarischen Bildung und der Musik; H. ist absoluter Musiker, von der Litteratur fast unberührt. In überraschender Kunst und Originalität des Einzelnen sind Philipp Emanuels Claviersonaten den älteren Sonaten Haydn's meist überlegen; in der folgerechten Architektonik und dem logischen Gedankengange, in der inneren Nothwendigkeit des Ganzen übertreffen Haydn's Frühwerke selbst die gereiftesten Compositionen Philipp Emanuels, dessen Sätze in der Regel zum Schluß kommen, weil sie aufhören, während H. aufhört, weil er zum Schluß gekommen ist.

Weit charakteristischer unterscheiden sich übrigens beide Meister in der Behandlung des deutschen Liedes. Ph. E. Bach eröffnet mit seinen Gellertliedern jene norddeutsche Liederschule, die sich an einzelne Dichterschulen lehnt, die Musik dem Dichter und dem Gedichte unterordnet und dann nachgehends, auf Gluck's Prinzipien fortbauend, durch Schulz im Bunde mit dem Göttinger Dichterkreise und Reichardt im Bunde mit Goethe's Lyrik zu ihrem epochemachenden Einflusse kam. H. ist hier Ph. E. Bach's vollständiger Antipode. Er proclamirt das Recht der absoluten Musik auch im Liede, läßt die Verse vielmehr von Musik überwuchern als stützen und kümmert sich nicht um Dichter und Dichterschulen, ja nicht einmal um gute und schlechte Verse. Dennoch sind seine Lieder historisch wichtig. Sie protestiren mit den Mozart'schen und Beethoven'schen gegen die übergroße musikalische Einfachheit und Unterordnung der norddeutschen Sänger und während die Kluft zwischen Nord und Süd durch die Instrumentalwerke dieser drei Klassiker überbrückt wird, tritt sie durch ihre Lieder gegenüber den Nachfolgern Ph. E. Bach's noch einmal recht klaffend hervor; und erst der eigentliche Klassiker des Liedes, Franz Schubert, hat hier die höhere Ausgleichung gefunden.

Haydn's Kirchenmusik eröffnet uns tiefe Blicke in die Seele des Meisters wie seiner Zeit. Er war ein gläubiger und frommer Katholik. Auch seine Kirchenmusik war fromm, aber weltfreudig fromm; streng kirchlich ist sie dagegen gar nicht. Wenn Seb. Bach den Gegensatz von Pietismus und Orthodoxie voll und ganz in sich durchkämpft und künstlerisch versöhnt und verklärt, so ist H. weder pietistisch noch orthodox, er ist vielmehr human, auch beim Hochamt, und insofern gleich Mozart ein ächtes Kind der Josephinischen Zeit auch lange vor Kaiser Joseph. Die Italiener hatten bereits die Opernarie in die Messe getragen, H. bringt auch noch die Symphonie und Sonate hinzu und

webt seine Symphonik arglos in die überlieferte Polyphonie des Kirchenstils. Er zersprengt das musikalische Mittelalter in der Form, ist aber dabei im Geiste noch naiv wie ein mittelalterlicher Meister, schon um deswillen, weil ihm die höchste moderne weltliche Kunst zugleich die höchste geistliche ist und eine besondere alterthümliche Kirchenform gar nicht für ihn existirt. Erst als man die Kirche im naiven Bewußtsein der Gegenwart verloren hatte, glaubte man das Kirchliche müsse alterthümlich sein. H. hat der weltlichen Musik auf dem Gesamtgebiete seiner Kunst zum Siege verholfen, und so wurde auch seine Kirchenmusik weltlich, aber in dem frommen Sinne, daß diese schöne Welt Gottes voll ist. Er, der gläubige Katholik, wird darum in seiner Kirchenmusik confessionslos, aber nicht religionslos, und während uns der Glanz seiner Figurierung und Instrumentation äußerlich an den Pomp einer katholischen Rococokirche erinnert, fühlen wir uns beim tieferen Erfassen dieser Cultusmusik frei und heiter mit jenem Gotte versöhnt, der keines Tempels von Menschenhänden bedarf. Die philosophische Humanitätsreligion des 18. Jahrhunderts hat durch H. und Mozart ihre schönste künstlerische Verklärung gefunden, wie das gläubige Lutherthum durch Händel und Bach und der mittelalterliche Katholicismus in der Spätblüthe der Gegenreformation durch Palestrina.

Haydn's große Oratorien, die Schöpfung und die Jahreszeiten, sind nicht geistliche Dramen wie Händel's erhabene Werke, sondern epische Cantaten mit lyrischem Einschlag. Sie verkünden das Evangelium des gottvertrauenden Optimismus: „Gott sahe an Alles was er gemacht hatte und siehe es war gut“ — das ist der künstlerisch religiöse Grundgedanke der Schöpfung wie der Jahreszeiten. Diese schöne und gute Welt Gottes wird aber erst recht schön und gut, als Adam und Eva kommen, denen das Leben nicht Leiden ist sondern Glück und Liebe und Preis der Güte Gottes. H. als der musikalische Prediger des Optimismus und Humanismus seiner Zeit, wurde naturgemäß auch das Vorbild für die rationalistisch protestantische Kirchenmusik, wie sie sich in Motetten und Oratorien während der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts geltend machte, um später durch das wiedererweckte Studium der gläubigen und mystischen Musik Bach's wieder verdrängt zu werden.

H. hat nicht bloß persönlich sondern auch durch seine überaus zahlreiche Schülerschaar Epoche gemacht. Seine Schule herrschte im Anfang dieses Jahrhunderts mit einseitiger Dictatur. Die Romantiker erhoben sich gegen diese Herrschaft und durch Beethoven, Weber, Schubert und ihre Jünger wurden die alten Schüler Haydn's leicht überwunden und in Vergessenheit gestürzt. Der Meister aber behauptete sich bei allen Wechselln des Geschmacks und wird sich als einer unserer klassischen Großmeister behaupten, obgleich Keiner unter Allen der modernsten Musik so vollkommen gegnerisch ist wie H. Da aber jede Kunstperiode zumeist an den Gegensätzen lernt und nur durch die Reibung mit denselben ihre eigenen Einseitigkeiten überwindet, so ist das Studium Haydn's für die Gegenwart ganz besonders wichtig. Dieses Studium ist aber dadurch sehr erschwert, daß wir weder eine Gesamtausgabe noch einen chronologisch kritischen Katalog seiner Werke besitzen und daß die grundlegende Biographie Pohl's so lange auf ihre Vollendung warten läßt. Die deutsche Nation und die musikalische Welt hat eine Ehrenschild einzulösen bei dem großen Meister — in der Herstellung des Katalogs und der

Gesamtausgabe seiner Werke. Denn obgleich Haydn's spätere Schöpfungen zum Theil in zahllosen Einzeldrucken verbreitet sind, so drohen doch die älteren vielfach zu Grunde zu gehen oder liegen todt; und der Meister, welcher seinem ganzen Wesen nach zu den im edelsten Sinne volksthümlichsten zählt und als ein Vater der modernen Musik verehrt wird, ist zugleich derjenige unter unsern Großmeistern, über welchen fast durchweg die größte Unwissenheit herrscht.
W. H. R.

Literatur

Kurze autobiographische Aufzeichnung Haydn's v. J. 1776 (abgedruckt u. A. bei Pohl s. u.). G. A. Griesinger, Biogr. Notizen über Jos. Haydn (Leipzig 1810). Alb. Christoph Dies, Biogr. Nachrichten von Jos. Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben (Wien 1810). Gius. Carpani, Le Haydine, ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maëstro G. Haydn (Milano 1812, Padova 1823, franzöf. von Bombet 1815 und Monde 1836 und 1838; engl. 1817 und Boston 1833). Diese drei Schriften beruhen auf persönlichem Verkehr mit H. in seinen letzten Lebensjahren und bilden bis in die neueste Zeit die Hauptquelle für alle anderen Darstellungen. Die zuverlässigste Darstellung auf Grund dieser gesammten älteren Litteratur vor dem Erscheinen der Pohl'schen Werke gibt Wurzbach im Biogr. Lexikon, wo sich auch eine sorgfältige Zusammenstellung der ganzen Litteratur findet. Th. G. v. Karajan, J. Haydn in London 1791 und 1792 (Wien 1861) gab zuerst hauptsächlich aus den Briefen an Frau v. Genzinger genauere Aufschlüsse über die erste Londoner Reise; über beide sodann C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, 2. Abtheil. Haydn in London (Wien 1867). Von Pohl's auf den umfassendsten Forschungen beruhender Haydnbiographie erschien bisher leider nur die erste Abtheilung des ersten Bandes: Joseph Haydn, Wien 1875 (jetzt in Breitkopf und Härtel's Verlag übergegangen). Eine kurze Biographie von Pohl's Hand erschien (1879) in dem Dictionary of Music and Musicians ed. by G. Grove, London, Macmillan und Co. Auf diesen Pohl'schen Arbeiten beruht obige Darstellung von Haydn's äußeren Lebensschicksalen; wo sie von anderen Angaben abweicht, hat man daher die Begründung bei Pohl zu suchen und was sie in einzelnen Notizen Neues enthält, ist diesem allein zu danken. Endlich ist noch zu erwähnen: Nohl, Musikerbriefe (hauptsächlich Briefe an Fr. v. Genzinger und an Artaria) und —

(soeben erschienen —) Aug. Reißmann, Jos. Haydn, Berlin 1880.

Autor

v. *Liliencron*. — *W. H. Riehl*.

Empfohlene Zitierweise

, „Haydn, Joseph“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1880), S.
[Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/.html>

02. Mai 2025

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
