

Ein Erasmus-Intensivprogramm 2010  
Joseph Haydn Konservatorium

The Next Generation

2010

# Content/Inhalt

Preface / Vorwort . . . . .	6/7
<i>Walter Burian</i>	
Haydn, the Progressive – The Next Generation . . . . .	8/9
<i>Tibor Nemeth</i>	
Dittersdorf, Haydn and the Opera Repertoire of Eszterháza . . . . .	10
Dittersdorf, Haydn und das Opern-Repertoire von Eszterháza . . . . .	11
<i>Katalin Tamás</i>	
Johann Nepomuk Hummel: In the Shadow of the Classics or an Unrecognized Genius? . . . . .	22
Johann Nepomuk Hummel: Im Schatten der Klassiker oder ein verkanntes Genie? . . . . .	23
<i>Markéta Štefková</i>	
Carl Czerny on Hummel . . . . .	30
Carl Czerny über Hummel . . . . .	31
Haydn – Clementi – Mozart. Characteristics of Monothematicism . . . . .	32
Haydn – Clementi – Mozart. Ausprägungen der Monothematik . . . . .	33
<i>Tibor Nemeth</i>	
Eroica – the “Leading Tone” for Schönberg and Strawinsky? . . . . .	52
Eroica – Das „Vor-Zeichen“ von Schönberg und Strawinsky? . . . . .	53
<i>Vladimir Bokea</i>	
Haydn’s Spanish contemporaries . . . . .	60
Haydn’s spanische Zeitgenossen . . . . .	61
<i>Rafael Ruiz Rodriguez</i>	
Analytic Sketches for the Presentation “Music written in 1909 in Honour of Joseph Haydn” . . . . .	72
Analytische Skizzen zur Präsentation „Stücke, die 1909 zu Ehren von Joseph Haydn komponiert wurden“. . . . .	72
<i>Alain Louvier</i>	
Back to Haydn: Transforming Ideas into Sensations. . . . .	76
Back to Haydn: Möglichkeiten zur Wahrnehmung . . . . .	77
<i>Daniel Diaz Baeza, Luis Alfonso Torres Mancilla</i>	
Concerts / Konzerte . . . . .	88
Projects / Projekte . . . . .	92
Impressions / Impressionen . . . . .	93
Tracklist CD . . . . .	96



Konzept: Tibor Nemeth  
Organisation: Regina Himmelbauer

# Preface

Where, if not in Eisenstadt, should Johann Nepomuk Hummel's oratorio "The Passage through the Red Sea", which the composer most probably wrote during his time as concertmaster of the Esterhazy Orchestra in Eisenstadt, be performed for the first time after its rediscovery in London a few years ago?

This work, which in both content and form represents a direct advancement of Haydn's oratorios and is therefore a work of "the next generation," took center stage at the Joseph Haydn Conservatory's 2010 Erasmus Intensive Program.

Seventy-one learners and twenty teachers from six partner institutions of the Joseph Haydn Conservatory worked together in Eisenstadt from 26 April through 7 May 2010 with two goals: first to concentrate on the music of Haydn's students, including among others Johann Nepomuk Hummel, Ludwig van Beethoven and Ignaz Pleyel, and second to create and perform new music in the spirit of these great historical role models.

The European component of the program was also embodied in the fact that the performance of Hummel's oratorio astonished not only concertgoers in Eisenstadt but also those in Bratislava, Slovakia and Szombathely, Hungary. From my point of view this is an important cultural contribution and a powerful sign of life from the Pannonian cultural area, which is in the process of re-coalescing.

With the second year of this intensive program the Joseph Haydn Conservatory has won a permanent place among schools for higher musical education in Austria. It also gives us great pleasure to announce that this project is receiving national and international attention as an especially innovative and effective project. In Autumn 2010 "Haydn, the Progressive" was selected by the participants of the International DiVa Conference "Good Practice of Dissemination and Valorization of Educational Projects" at the University of Applied Science "Joanneum" in Graz as one of the best three projects submitted from various European countries. We are especially honored that our project has been selected from among numerous applicants as one of three "good practice projects" to be nominated in the sectoral Erasmus Program for the Lifelong Learning Award 2010. During the Awards Ceremony in the Palais Gerstl on 29 November 2010, all three projects will be introduced and one of the three will be announced as the winner. Sincere thanks and congratulations to our IP-Team at the Joseph Haydn Conservatory!

This year we again owe a great debt of gratitude to our supporters and patrons. I wish especially to thank the policy makers of the Province of Burgenland, without whose decision to establish outstanding infrastructure in the form of the Conservatory's new building and equip it with first class instruments this program would not have been possible.

We now look forward with excitement to the third year of our intensive program in 2011, which will be dedicated to the life and work of Franz Liszt, who in 1811 was born in the provincial town of Raiding about forty kilometers south of Eisenstadt.

Walter Burian  
*Director of the Joseph Haydn Conservatory*

# Vorwort

Wo, wenn nicht in Eisenstadt, sollte das Oratorium von Nepomuk Hummel „Der Durchgang durchs Rote Meer“, welches der Komponist höchstwahrscheinlich in seiner Zeit als Konzertmeister der Esterhazyschen Kapelle in Eisenstadt komponiert hat, nach seiner Wiederentdeckung vor wenigen Jahren in London erstmals wieder aufgeführt werden?

Dieses Werk, welches in Inhalt und Form eine direkte Weiterentwicklung der Haydnschen Oratorien darstellt, also ein Werk der „next generation“, stand 2010 im Mittelpunkt der Arbeit des Erasmus-Intensivprogramms des Joseph Haydn Konservatoriums.

Vom 26. April bis 07. Mai 2010 befanden sich 71 Studierende und 20 Lehrende von sechs Partnerinstitutionen des Joseph Haydn Konservatoriums (JHK) in Eisenstadt, um sich einerseits mit der Musik von Schülern Joseph Haydns wie J. N. Hummel, L. v. Beethoven, I. Pleyel u. a. zu beschäftigen, als andererseits auch neue Musik im Geiste der großen historischen Vorbilder „à la minute“ hier entstehen zu lassen und zur Aufführung zu bringen.

Die europäische Komponente des Programms wurde auch dadurch zum Ausdruck gebracht, dass mit dem oben erwähnten Oratorium nicht nur Konzertbesucher in Eisenstadt, sondern auch jene in Bratislava/Slowakei und Szombathely/Ungarn in Staunen versetzt wurden. Aus meiner Sicht ist dies ein wichtiger kultureller Beitrag und ein kräftiges Lebenszeichen aus dem wieder im Zusammenwachsen begriffenen pannonischen Kulturraum.

Mit dem zweiten Jahrgang dieses Intensivprogramms hat sich das JHK unter den Ausbildungsstätten für höhere musikalische Ausbildung in Österreich nachhaltig positioniert. Mit großer Freude ist zu erwähnen, dass dieses Projekt mittlerweile national und international als besonders innovatives und nachhaltiges Projekt auffällt. Im Herbst 2010 wurde „Haydn, the Progressive“ von den Teilnehmern der Internationalen DiVa – Tagung „Good Practice of Dissemination and Valorization of Educational Projects“ an der FH Joanneum Graz unter die besten drei von aus verschiedenen Ländern Europas eingereichten Projekten gewählt. Ganz besonders erfreulich ist die Tatsache, dass unser Projekt aus einer Vielzahl von Bewerbungen als eines von drei „Good Practice Projekten“ im sektoralen Programm Erasmus für den Lifelong Learning Award 2010 nominiert ist. Im Rahmen der Verleihung dieses Awards am 29. November 2010 im Palais Ferstl werden alle drei Projekte vorgestellt und eines der drei Projekte als Gewinner ausgezeichnet. Herzlichen Dank und Gratulation unserem IP-Team am JHK!

Auch in diesem Jahr sind wir unseren Unterstützern und Förderern zu großem Dank verpflichtet. Besonders möchte ich hier die politischen Entscheidungsträger des Landes Burgenland hervorheben, die durch die Schaffung der hervorragenden Infrastruktur in Form des neuen Gebäudes des JHK und durch seine Ausstattung mit erstklassigen Instrumenten dieses Programm überhaupt erst möglich machten.

Warten wir nun gespannt auf das dritte Jahr unseres Intensivprogramms, das Jahr 2011, welches dem Leben und Werk Franz Liszts gewidmet sein wird, der im Jahre 1811 ca. 40 km südlich von Eisenstadt in der kleinen Ortschaft Raiding geborenen wurde.

Walter Burian  
Direktor des Joseph Haydn Konservatoriums

# „Haydn, the Progressive – The Next Generation“

Haydn's Successors and Heirs: Hummel, Pleyel, Beethoven  
Joseph Haydn Conservatory, 26 April – 7 May 2010



Taking center stage at the Erasmus Intensive Program 2010 were the diverse, individual developments of the grammatical basis laid by Haydn in musical composition as evidenced in the works of three of his students or successors and their meaning for the stylistic, technical and aesthetic advancement of the “Classical ideal” and its transformation during the transition to “romantic individualism”.

The focal point was Hummel's oratorio *The Passage through the Red Sea*, around which the lectures, workshops and chamber music projects involving works by Haydn's successors were arranged.

The Austrian premiere at Schloss Esterhazy in Eisenstadt of the oratorio, which both thematically and compositionally represents a continuation of Haydn's *The Creation*, formed the artistic culmination of this intensive program.

This contemporary examination of Haydn's legacy, which is of central significance in the project “Haydn, the Progressive”, resulted in highly original premieres by French, Spanish and Slovak participants (in contrast to the previous year's domination by the works of Slovak composers) primarily devoted to avant garde techniques and tendencies (for example, the multimedia transformation of Haydn's motives through live electronic and video-feeds in the Empire Saal of Schloss Esterhazy).

The various historical, theoretical and practical-comparative approaches to Haydn's legacy gave the events, also through their individual national impressions, a colorful diversity of perspectives which were intensified through their underpinning of the progressive in Haydn's music, thus forming a further contribution to understanding his universal language and its meaning from distant music history through the present day.

#### Project partners:

- Artez Conservatorium (Arnhem - Enschede – Zwolle, The Netherlands)
- Berzsenyi Daniel Főiskola (Szombathely, Hungary)
- Conservatoire à rayonnement régional Boulogne-Billancourt (Boulogne-Billancourt, France)
- Conservatorio di musica „Arrigo Boito“ (Parma, Italy)
- Conservatorio Superior de Música de Málaga (Málaga, Spain)
- Vysoká škola múzických umění (Bratislava, Slovakia)

Concept: Tibor Nemeth

Organization: Regina Himmelbauer

Assistance: Paula Toomel

# „Haydn, the Progressive – The Next Generation“

Haydns Nachfolger und Erben: Hummel, Pleyel, Beethoven  
Joseph Haydn Konservatorium, 26. 4. – 7. 5. 2010



Im Mittelpunkt des Erasmus-Intensivprogramms 2010 standen die verschiedenen, individuellen Ausprägungen der von Haydn gelegten grammatikalischen Basis in der Komposition am Beispiel seiner Schüler bzw. Nachfolger und ihre Bedeutung für die stilistische, technische und ästhetische Weiterentwicklung des „klassischen Ideals“ und seiner Transformierung im Übergang zum „romantischen Individualismus“.

Den Schwerpunkt bildete die Erarbeitung des Hummelschen Oratoriums „Der Durchgang durch das Rote Meer“, um den sich Vorträge, Workshops und Kammermusikprojekte von Werken in Haydns Nachfolge gruppierten.

Die im Schloss Esterhazy in Eisenstadt erfolgte österreichische Erstaufführung (!) des Oratoriums, das sowohl thematisch als auch kompositorisch eine Fortsetzung der „Schöpfung“ Haydns darstellt, bildete den künstlerischen Höhepunkt dieses Intensivprogramms.

Die zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Erbe Haydns, das einen zentralen Stellenwert im Projekt „Haydn, the Progressive“ einnimmt, hatte höchst originelle Uraufführungen französischer, spanischer und slowakischer TeilnehmerInnen zur Folge, die sich im Gegensatz zum Vorjahr (das von Werken slowakischer Komponisten dominiert war) hauptsächlich avantgardistischen Techniken und Tendenzen verpflichtet fühlten (so z.B. die mittels Live-Elektronik

und Videozuspielungen multimedial umgesetzten Transformationen Haydnscher Motive im Empire-Saal des Schlosses Esterhazy).

Die verschiedenen historischen, theoretischen und praktisch-vergleichenden Annäherungen an Haydns Erbe gaben den Veranstaltungen, auch durch ihre individuellen nationalen Prägungen, eine bunte Mannigfaltigkeit an Perspektiven, die sich in der Untermuerung des Progressiven in Haydns Musik verdichteten und somit einen weiteren Beitrag zum Verständnis seiner „Weltsprache“ und ihrer Bedeutung für die nachfolgende Musikgeschichte bis in die heutige Zeit bildeten.

#### ProjektpartnerInnen:

- ArtEZ Conservatorium (Arnhem - Enschede - Zwolle / The Netherlands)
- Berzsényi Daniel Főiskola (Szombathely / Hungary)
- Conservatoire à rayonnement régional Boulogne-Billancourt (Boulogne-Billancourt / France)
- Conservatorio di musica „Arrigo Boito“ (Parma / Italy)
- Conservatorio Superior de Música de Málaga (Málaga / Spain)
- Vysoká Škola Muzických Umění (Bratislava / Slovakia)

Konzept: Tibor Nemeth

Organisation: Regina Himmelbauer

Mitarbeit: Paula Toomel

# Dittersdorf, Haydn and the Opera Répertoire of Eszterháza

*The Esterházy legacy, which is located in the Music Department of the Széchényi Regional Library in Budapest, holds part of the manuscripts and copies of the operas which Haydn performed during his employment at Esterházy Palace in Fertőd. In this collection the works of numerous composers can be found, among others Carl Ditters von Dittersdorf's Italian operas. Because documentation of Dittersdorf's life makes no mention of his ever having been at Esterháza, his works must have come into the possession of the Esterházy family in some other way. This paper attempts to trace the history of these manuscripts.*

In addition to being considered one of the most talented violinists in Vienna in his day, Dittersdorf was one of the most knowledgeable presenters of utility music: He did not simply copy the great masters; rather he gladly offered his talents as an inventive, gifted musician in the service of his noble patrons. What is less well known, however, is that behind this talent lay a strong will and great ambition, which helped Dittersdorf fight his way from a relatively low social position to the ranks of the nobility, and thus assured his family's material and social recognition. He was born the son of a theatrical costume designer and died as the holder of a title of nobility - throughout his entire life he was proud of his career and his elevation to the nobility.

Carl Ditters was born in Vienna on 2 November 1739 as the third of five children in a family whose standard of living, by his own admission, hardly exceeded bare survival. While it was true that his father, as a costume designer at the imperial theater, held a secure position, his salary was just enough to keep his family alive. Ditters' career as a professional musician began in 1751, when he was hired as a violinist in the orchestra of Duke Joseph Friedrich of Sachsen-Hildburghausen, Prince Regent of Sachsen-

Hildburghausen and field marshal both of Austria and of the German Reich.

This service to the nobility was fortuitous to the talented child's career for a number of reasons. In Mannersdorf, the Duke's summer residence, he received his first lessons in counterpoint and composition from the court Kapellmeister, Giuseppe Bonno (1711-1788), and in 1752 he met Gluck, who, during his visit as guest conductor, appeared exceedingly captivated by the boy's talent. When the Duke left Vienna in 1761 and was forced to dissolve his orchestra, he tried to help all his musicians find work. Most of them found new employment in the orchestra of the imperial court theater, which was under the direction of Count Durazzo; Ditters also found a new position there.

In 1763 Gluck invited Ditters to accompany him to Bologna, Italy, to attend a performance of his opera "Il trionfo di Clelia". Ditters described this trip as one of the most spectacular experiences of his life; the Italian music he heard there had a great effect on his own works and style of composing. Ditter's contract with Durazzo ended in 1764; in the same year he was hired as Kapellmeister by Bishop Adam Patochich, Abbot of the Archbishopric Großwardein (today Oradea, Romania).

In Großwardein Ditters composed primarily church music and music for school plays. However, in 1769 the Bishop also had to dissolve his orchestra at Maria Theresa's command. Ditters met his next employer, Count Schaffgotsch, Prince-Bishop of Breslau (today Wrocław) during a concert tour in Troppau (today Opava, the Czech Republic); it was a meeting which would change Ditters' entire life. Because Count Schaffgotsch fell out of favor with Friedrich II during the Silesian Wars, he was forced to settle



# Dittersdorf, Haydn und das Opern-Repertoire von Eszterháza

*Der in der Musiksammlung der Széchényi-Landesbibliothek in Budapest befindliche Esterházy-Nachlass bildet einen Teil der Handschriften und Kopien derjenigen Opern, welche Haydn während seiner Anstellung im Schloss Esterházy in Fertőd aufführte. In dieser Sammlung sind Werke zahlreicher Komponisten zu finden, unter anderem auch Carl Ditters von Dittersdorfs<sup>1</sup> italienische Opern. Da in der Dittersdorf-Literatur unerwähnt bleibt, dass der Komponist je in Esterháza gewesen ist, müssen seine Werke auf andere Art und Weise in den Besitz der Familie Esterházy gelangt sein – ich versuche in meiner Arbeit, die Geschichte dieser Handschriften zu verfolgen.*

Abgesehen davon, dass er in Wien als einer der talentiertesten Violinspieler seiner Zeit galt, war Dittersdorf einer der kenntnisreichsten Darbieter von Gebrauchsmusik: Er kopierte nicht einfach die großen Meister, sondern stellte als einflussreicher, begabter Musiker sein Talent mit Freuden in den Dienst seines adligen Patrons. Weniger bekannt ist allerdings, dass hinter diesem Talent starke Willenskraft und großer Ehrgeiz standen, mit deren Hilfe sich Dittersdorf aus verhältnismäßig niedriger gesellschaftlicher Position in die Reihen des Adels empor kämpfte und damit sich und seiner Familie materielle und gesellschaftliche Anerkennung sicherte.

Er wurde als Sohn eines am Theater beschäftigten Kostümbildners geboren und starb als Besitzer eines Adelstitels – auf diese Karriere und die Aufnahme in den Adel war er zeit seines Lebens stolz. Carl Ditters wurde am 2. November 1739 in Wien als drittes von fünf Kindern in eine Familie geboren, deren Lebensstandard – seinen eigenen Aussagen nach – kaum das Existenzminimum überstieg. Zwar bekleidete sein Vater als Kostümbildner am kaiserlichen Theater eine sichere Stellung; sein Verdienst reichte aber gerade aus, die Familie am Leben zu erhalten. Ditters Karrierebeginn als

professioneller Musiker fällt auf das Jahr 1751, als ihn nämlich der Herzog und Armeegeneral Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen als Violinspieler in sein Orchester aufnahm.

Dieser Dienst beim Adel wirkte sich aus mehreren Gründen glückbringend auf die Karriere des begabten Kindes aus. In Mannersdorf, der Sommerresidenz des Herzogs, bekam er vom Hofkapellmeister Giuseppe Bonno (1711–1788) seinen ersten Unterricht in Kontrapunkt und Komposition, und hier lernte er 1752 Gluck kennen, der sich während eines Besuches als Gastdirigent vom Talent des Jungen über alle Maßen entzückt zeigte. Als der Herzog 1761 Wien verließ und gezwungen war, seine Kapelle aufzulösen, versuchte er, all seinen Musikern zu neuen Stellungen zu verhelfen. Die meisten von ihnen kamen im Orchester des kaiserlichen Hoftheaters unter, das unter der Leitung von Graf Durazzo stand. Auch Ditters fand dort eine neue Anstellung.

1763 lud Gluck Ditters ein, ihn ins italienische Bologna zur Aufführung des Werkes „Il trionfo di Clelia“ zu begleiten. Ditters bezeichnete diese Reise als eines der eindrucksvollsten Erlebnisse seines Lebens; die Musik, die er dort kennen lernte, übte eine große Wirkung auf seine eigenen Werke und seine Kompositionsweise aus. Der mit Durazzo geschlossene Vertrag lief 1764 aus; noch im gleichen Jahr stellte ihn der Bischof Adam Patochich, der Vorsteher des Erzbistums Großwardein (heute Oradea / Rumänien), als Kapellmeister ein.

In Großwardein komponierte Ditters vor allem Kirchenmusik und Schuldramen. Allerdings musste der Bischof auf Anweisung Maria Theresias seine Kapelle 1769 auflösen.

Seinen nächsten Arbeitsgeber, Graf Schaffgotsch, den Fürst-

in one of the most distant regions of Austria, in the most remote part of Silesia. The Johannsberger dominion, which is located in the northeastern part of the Czech Republic near today's Javornik (German name: Jauernig), was originally the summer residence of the Prince-Bishop. However, because he had to retreat from Breslau, this hidden little palace was allocated as his seat. At the time when he met Ditters, Schaffgotsch was visiting an acquaintance in Trioppau, and when he witnessed the artist's virtuosic violin playing during a concert, he immediately offered him a position. It was agreeable to Ditters that this was a limited engagement from November 1769 to May 1770. The Prince-Bishop had no choir and only a few servants, but he promised Ditters that he would hire musicians and copyists; in addition he agreed to provide housing at no cost and pay him twenty-five ducats per month.



Dittersdorf accepted the limited engagement conditionally, probably because he had plans for the time after the contract: a concert tour across Europe to present himself to the world as a composer and violinist. After the first winter, however, the Count convinced him to remain and gave him weighty reasons to do so. He advocated for Dittersdorf to be honored with the Order of the Golden Spur, which up to that point only Lassus, Gluck and Mozart had been able to claim, and then named him to the position of District Forestry Superintendent for Neisse, which doubled his salary. In addition he offered the composer an appointment for life with an annual salary of 1500 guilders, and he signed a commitment which made Dittersdorf the candidate for the first available position as a district headman. Dittersdorf accepted the offer and moved into Johannsberger Palace in November 1770. According to Dittersdorf's autobiography, the ducal palace was built in the ninth or tenth century and the original building was

rebuilt in 1509 by the Prince-Archbishop of Breslau of that day. The palace included a sixteenth-century oval-shaped tower with a diameter of 15.2 meters. It had originally served as the gunpowder depot and at the composer's suggestion was transformed into a palace theater. When it was finished, the Prince set up a small opera company for which the tenor Renner, Johanna Ungericht and her brother, the Pressburger bass Ungericht as well as his foster daughter Nicolini were all engaged to perform. The entire ensemble consisted of sixteen instrumentalists and four singers, so it may have been about the same size as Haydn's ensemble in Esterháza. Thanks to the Prince's efforts, Maria Theresa elevated Dittersdorf to the nobility on 5 June 1773 and the composer began, after he had paid the necessary fees, to use the surname "von Dittersdorf". In that year the composer also had the opportunity to live out his passion for comic opera: Nine opera buffa, all from the repertoire of the "Tower Theater", were composed in the years 1770 to 1776:

*Il viaggiatore americano, 1 May 1771 (lost)*

*L'amore disprezzato, date unknown*

*Il finto pazzo per amore, 3 June 1772*

*Il tutore e la pupilla, 1 May 1773*

*Arcifanfano, Ré de'matti, 1772*

*Lo sposo burlato, 1775?*

*Il maniscalco, 1 May 1775*

*La contadina fedele, Carnival 1776*

*La moda o sia gli scompigli domestici, 1 May or 3 July 1776*

*Il barone di rocca antica, 1776*

In 1776 Count Schaffgotsch closed the expensive court theater for financial reasons. Dittersdorf did the only smart thing he could: he sent the manuscripts of his now nearly worthless dramatic works to Joseph Haydn and hoped that they would be performed again in Esterháza.

The friendship between Dittersdorf and Haydn was already being mentioned as fact in the first biographies of Haydn which appeared in the nineteenth century. In works by Georg August Griesinger and by Albert Christoph Dies we read about Dittersdorf, although only briefly and in anecdotal form. Nevertheless, researchers are of the opinion that what is said about the young Haydn and Dittersdorf, who was six months younger yet, is believable.

bischof von Breslau (heute Wrocław), traf er während einer Konzerttournee in Troppau (heute Opava / Tschechien) – eine Begegnung, die Ditters' ganzes Leben verändern sollte. Da während der schlesischen Kriege Graf Schaffgotsch der Gnaden Friedrichs II. verlustig ging, war er gezwungen, sich in einem der entfernteren Gebiete Österreichs, im abgelegeneren Teil Schlesiens niederzulassen. Die Johannsberger Herrschaft, welche sich im nordöstlichen Teil Tschechiens, in der Nähe des heutigen Javornik (deutsch: Jauernig) befindet, war ursprünglich die Sommerresidenz des Fürstbischofs. Da er sich aber aus Breslau zurückziehen musste, wurde ihm dies versteckt liegende kleine Schloss als Sitz angewiesen. Zur Zeit der Begegnung mit Ditters befand sich Schaffgotsch eben zu Besuch bei einem Bekannten in Troppau, und als er während eines Konzertes Zeuge des virtuosens Violinspiels des Künstlers war, bot er ihm sofort eine Stellung an. Dittersdorf gemäß handelte es sich zunächst um eine befristete Anstellung von November 1769 bis Mai 1770. Der Fürstbischof verfügte über keinen Chor und nur über wenige Diener, versprach Dittersdorf aber, Musiker und Notenkopierer einzustellen, außerdem sagte er eine freie Wohnung und Verpflegung sowie monatlich 25 Dukaten zu.

Dittersdorf nahm die befristete Stellung unter Vorbehalt an, wahrscheinlich, weil er für die Zeit danach eine Konzerttournee durch Europa plante, um sich der Öffentlichkeit als Komponist und Violinspieler zu präsentieren. Nach dem ersten Winter aber überzeugte ihn der Graf zu bleiben – und er brachte gewichtige Argumente dafür vor. Er trat dafür ein, dass Dittersdorf die Auszeichnung des Ordens vom Goldenen Sporn bekam (das konnten zuvor nur Lassus, Gluck und Mozart von sich sagen!), dann ernannte er ihn zum Forstmeister des Neisse-Bezirks, was mit der Verdoppelung seines Gehaltes verbunden war. Außerdem bot er dem Komponisten eine Anstellung auf Lebenszeit und 1500 Gulden Jahresgehalt und unterzeichnete eine Verpflichtung, wonach Dittersdorf Kandidat für die erste frei werdende Stellung eines Bezirksvorstehers sei. Dittersdorf nahm das Angebot an und zog im November 1770 ins Schloss Johannsberg.

Das herzogliche Schloss stammt aus dem 9. oder 10. Jahrhundert, das ursprüngliche Gebäude sei 1509 durch den damaligen Fürstbischof von Breslau umgebaut worden, schreibt Dittersdorf in seiner Autobiographie. Zum Schloss gehört ein im

16. Jahrhundert gebauter Turm, der über einen ovalen Grundriss mit einem Durchmesser von 15,2 m verfügt. Ursprünglich diente er als Schießpulverdepot und wurde auf Rat des Komponisten zum Theater von Johannsberg umgestaltet. Als dieses fertig war, verpflichtete der Fürst eine kleine Operngesellschaft, in welcher auch der Tenor Renner, Johanna Ungericht und ihr Bruder, der Pressburger Bass Ungericht, sowie dessen Ziehtochter Nicolini mitwirkten. Das gesamte Ensemble bestand aus 16 Kapellmusikern und vier Sängern, könnte also etwa den gleichen Umfang wie Haydns Ensemble in Esterháza gehabt haben.

Dank des persönlichen Engagements des Fürsten erhob Maria Theresia am 5. Juni 1773 Dittersdorf in den Adelsstand, und der Komponist begann – nachdem er die Gebühren erstattet hatte – den Beinamen „von Dittersdorf“ zu benutzen. Der Komponist fand in diesem Jahr auch Gelegenheit, seine „Leidenschaft“ gegenüber der komischen Oper auszuleben: Aus dem Zeitraum 1770–1776 stammen neun Opern buffe, alle aus dem Repertoire des „Turmtheaters“:

*Il viaggiatore americano, 1. Mai 1771 (verschollen)*

*L'amore disprezzato, Datum unbekannt*

*Il finto pazzo per amore, 3. Juni 1772*

*Il tutore e la pupilla, 1. Mai 1773*

*Arcifanfano, Ré de'matti, 1772*

*Lo sposo burlato, 1775 ?*

*Il maniscalco, 1. Mai 1775*

*La contadina fedele, Karneval 1776*

*La moda o sia gli scompigli domestici, 1. Mai oder 3. Juli 1776*

*Il barone di rocca antica, 1776*

1776 ließ Graf Schaffgotsch aus finanziellen Erwägungen das teure Hoftheater schließen. Dittersdorf tat das einzig Kluge, was er tun konnte: Er schickte die Handschriften seiner nun keinen praktischen Wert mehr darstellenden Stücke an Joseph Haydn und hoffte, dass sie in Esterháza erneut zur Aufführung gelangen würden.

Dittersdorfs und Haydns Freundschaft wurde bereits in den ersten im 19. Jahrhundert erschienenen Haydn-Biographien als Tatsache registriert. Sowohl bei Georg August Griesinger als auch bei Albert Christoph Dies lesen wir von Dittersdorf, obwohl nur kurz und in



“The famous Ditters and Haydn were boyhood friends. One night they were roaming the streets and stopped at an alehouse, in which the tipsy, sleepy musicians happened at that moment to be massacring one of Haydn’s minuets. At that time Haydn composed ballroom pieces which received great acclaim due to their originality. ‘Hey, let’s go in!’ Haydn said. ‘Let’s go!’ responded Ditters. The two entered the alehouse. Haydn walked up to the first violinist and asked drily, ‘Who composed that minuet?’ The violinist answered even more drily, even bitchily, ‘Haydn!’ Haydn confronted him and said, with mock fierceness, ‘That is one lousy minuet!’ ‘What? What? What?’ screamed the infuriated violinist, springing from his chair; the other players did the same. All of them were ready to smash their instruments over Haydn’s head, which would have happened if Ditters, who was a very large man, hadn’t thrown his arms around Haydn and shoved him out the door.”<sup>3</sup>

In later biographies of Haydn this anecdote also appears, but only as a quotation from the two books already named. The appraisal we find in Ditter’s autobiography is much deeper and more meaningful:

“I spent the rest of the summer and the following winter, when I wasn’t working, often in the company of the amiable Joseph Haydn. What friend of music doesn’t know well the name and

the beautiful work of this outstanding composer? We discussed in private every new piece we heard by other composers, were fair to whatever was good and censured that which deserved censure. I advise every budding composer to form a close connection with one of his colleagues, without envy or distrust, which is what Haydn and I did in our spirit of inquiry; I tell him that there is no better way to learn than by such friendly remarks, where all prejudices have been conquered. He will not only have the advantage of being able to make use of a great deal of that which is beautiful with confident execution, but he will also learn carefully to avoid the cliffs on which this or that composer is shipwrecked. By the way, what I am saying is nothing new: for it is universally known that criticism – the real, impartial criticism of a true adept – has always brought the most productive returns in all the beautiful arts and sciences, and ever will.”

The sources named so far allow us to surmise that a close friendship could have existed between the two composers during their years together in Vienna. The accuracy of this conclusion is also recognized by Ferdinand Pohl in his biography of Haydn, in which he based his description of the composer’s life strictly on the facts, in contrast to which Griesinger and Dies relied on recollections and did not always give precise details in their books. Pohl, incidentally, postulates that Haydn took violin lessons from Ditters, who at that time was already counted a virtuoso (that is, if the word “profit” refers to this), but he presents no actual proof for this.

“In addition to piano, Haydn also continued his violin lessons. He does say (p.42) that he had entrusted himself to ‘the guidance of a famous virtuoso’, but we never learn who this was. We can probably assume that Haydn, who if not already at that point then at least in the early 1760s had regular contact with his friend Dittersdorf, would have taken advantage of the opportunity to profit from his skill in playing the violin.”

The boyhood friendship continued for years, but unfortunately documents from the 1770s referencing it are few in number. There is mention of a house concert at the home of the Storace family which appears in the autobiography of the Irish singer Michael Kelly, who in addition to the musicians names Paisiello and Casti as witnesses.

anekdotischer Form. Trotzdem halten die Forscher die von beiden Verfassern beschriebene Begebenheit für glaubwürdig, die man dem jungen Haydn und dem sechs Monate jüngeren Carl Ditters nachsagt.

„Als Haydn einst mit Dittersdorf in Wien über die Straße ging, hörten sie in einem Bierhause Haydnsche Menuetten sehr schlecht aufspielen. Wir müssen uns doch mit diesen Stümpfern einen Spaß machen, sagte einer dem andern; beyde traten in das Bierhaus, ließen sich einschenken, und hörten eine Weile zu. Von wem sind denn diese Menuetten? fragte endlich Haydn. Man nannte ihm seinen Namen. Ach, das ist ja erbärmliches Zeug! rief er aus. Die Musikanten geriethen darüber so in Harnisch, dass ihm einer derselben die Violine an den Kopf geworfen haben würde, wenn er nicht schleunig die Flucht ergriffen hätte.“<sup>2</sup>

„Der bekannte Ditters und Haydn waren Jugendfreunde. Einst durchstrichen beide zur Nachtzeit die Gassen und machten vor einem gemeinen Bierhause halt, in welchem die halb trunkenen und schläfrigen Musikanten gerade einen Haydenschen Menuett erbärmlich herabfiedelten. Haydn komponierte nämlich damals Stücke für Tanzsäle, die wegen ihrer Originalität sehr vielen Beifall fanden. ‚Du! Gehen wir hinein!‘ sagte Haydn. ‚Gehen wir!‘ erwiderte Ditters. Beide treten in die Bierstube. Haydn stellt sich neben den ersten Geiger und fragt ganz trocken: ‚Von wem ist der Menuett?‘ – Dieser antwortet noch trockener, ja sogar bissig: ‚Von Haydn!‘ Haydn stellt sich vor ihn und sagt mit verstelltem Grimm: ‚Das ist ein rechter Sau-Menuett!‘ ‚Was? was? was?‘ schreit der in Zorn gebrachte Geiger, springt von seinem Sitze auf, die andern Spieler tun desgleichen, und alle wollen ihre Instrumente auf Haydns Kopfe zerschlagen, welches auch geschehen wäre, wenn Ditters, der von großer Statur war, seine Arme nicht über Haydn ausgebreitet und ihn zur Tür hinausgeschoben hätte.“<sup>3</sup>

In den späteren Haydn-Biographien erhält die Anekdote ebenfalls Platz, aber nur als Zitat aus den Werken der beiden genannten Verfasser. Viel tiefer und bedeutender ist die Bewertung, die wir in Ditters Autobiographie finden:

„Den Rest des Sommers und den folgenden Winter brachte ich, außer meinen Dienstgeschäften, in öftermaliger Gesellschaft des lebenswürdigen Joseph Haydn zu. Welcher Freund der

Musik kennt wohl nicht den Namen und die schönen Arbeiten dieses ausgezeichneten Komponisten? – Über jedes neue Stück, das wir von anderen Tonsetzern hörten, machten wir unsere Bemerkungen unter vier Augen, ließen jedem, was gut war, Gerechtigkeit widerfahren und tadelten, was zu tadeln war.

Ich rathe jedem angehenden Tonsetzer mit einem seiner Kollegen ohne Neid und Mißgunst eine genaue Verbindung zu stiften und das zu thun, was ich und Haydn mit unserem Nachforschungsgeiste taten; ich stehe ihnen dafür, daß nichts mehr imstande sein wird ihn zu bilden als dergleichen freundschaftliche Bemerkungen, wenn anders alle Vorurteile dabei beseitigt sind. Er wird davon nicht nur den Nutzen haben, sich mancher Schönheit mit sicherer Wirkung bedienen zu können, sondern wird auch lernen, jene Klippen, an welchen dieser und jener Komponist gescheitert ist, sorgfältig zu vermeiden. Es ist übrigens gar nichts Neues, was ich da sage; denn es ist weltbekannt, daß Kritik – echte, unparteiische Kritik wahrer Kenner – von jeher allen schönen Künsten und Wissenschaften den ergiebigsten Nutzen gebracht hat und immerfort verschaffen wird.“<sup>4</sup>

Die bisher aufgeführten Quellen erlauben zu vermuten, dass zwischen beiden Komponisten während der gemeinsamen Wiener Jahre eine enge Freundschaft bestanden haben könnte. Die Richtigkeit dieser Schlussfolgerung erkennt auch Ferdinand Pohl in seiner Haydn-Biographie an, der dessen Leben streng auf Tatsachen fußend beschrieb, wogegen Griesinger und Dies sich auf Erinnerungen stützten und in ihren Büchern nicht immer exakte Angaben mitteilen. Pohl setzt übrigens voraus, dass Joseph Haydn auch Violinstunden beim damals schon als Virtuosen geltenden Ditters nahm (falls sich das Wort „profitieren“ darauf beziehen sollte), bringt aber keine Beweise dafür vor.<sup>5</sup>

„Nebst dem Clavier setzt Haydn auch seine Violinstudien fort. Dieser sagt zwar [...], daß er sich ‚der Leitung eines berühmten Virtuosen ‚anvertraut habe, wer dieser aber gewesen, erfahren wir nirgends. Wir dürfen aber wohl annehmen, daß Haydn, wenn auch nicht damals schon, doch wenigstens im Anfang der 60er Jahre im regen Verkehr mit seinem Freunde Dittersdorf sich die Gelegenheit zu Nutze machte, von dessen Geschicklichkeit im Violinspiel zu profitieren.“<sup>6</sup>

Die Jugendfreundschaft dauerte wohl auch später noch an, lei-

„The players were tolerable; not one of them excelled on the instrument he played, but there was a little science among them, which I dare say will be acknowledged when I name them:

*The first violin ... Haydn*

*The second violin ... Baron Dittersdorf*

*The violoncello ... Vanhal*

*The tenor ... Mozart*

The pet Casti and Paisiello formed part of the audience. I was there, and a greater treat, or a more remarkable one, cannot be imagined.”

Haydn documents date the experience to 1784, since this was the only year in which all three composers except for Dittersdorf sojourned in the imperial city. Researchers, however, have some doubts, due to the fact that we read neither about this evening nor about a possible trip to Vienna in the autobiography; nor has research into Dittersdorf’s life lent credibility to the story through the discovery of any other documents pertaining to it.

An occasional exchange of letters between the two composers is only evident through information conveyed, since unfortunately no such letters have been found. The only written proof of this is, nevertheless, very significant, since it deals with solutions to problems with compositional techniques and pieces. In a universally known autobiographical sketch written on 6 July 1776, Haydn, as a reaction to criticism by the Berlin musicians, revives an earlier fiery discussion about the divertimenti and mentions his exchange of letters with Dittersdorf as proof that he was right.

“In chamber music style I have had the good fortune to please nearly all peoples except the Berliners, which is proved by the public newspapers and the letters I have received: I only wonder that the otherwise sensible gentlemen of Berlin know no middle ground in their criticism of my works, because in one weekly newspaper they praise me to the heavens, while in the other sixty rags they beat me to the ground, and that without justification: I know the reason well: because they are not in a position to produce one or the other of my works, nor out of self-love truthfully to realize this nor to trouble themselves, and other causes more, which I with the help of God in His good time

will answer: Kapellmeister von Dittersdorf from Silesia recently wrote to me and asked me to vindicate myself in response to their harsh treatment, but I answered him that I held my tongue impartially, when once before they dwelt on monotony, above all that, however, they give themselves the trouble to obtain most all of my works, of which the Imperial Ambassador to Berlin, Baron von Sviten, assured me this past winter when he was in Vienna: Enough of this.”

Unfortunately neither Dittersdorf’s letter nor Haydn’s answer is preserved, although they would have given detailed information about the works in question. The idea Dittersdorf had of sending Prince Nikolaus Esterházy I the operas for which he had no hope of further performances in Johannisberg proved to be one of his most profitable thoughts. The Prince, who was known throughout the empire for his wealth, power and commitment to the arts, was at precisely that time having a new palace built in Esterháza which was to include an opera house and a marionette theater. The greater part of the construction of the opera house was finished in 1772, and in the same year the court Kapellmeister Joseph Haydn was tasked with hiring the new ensemble.

We know about only a few opera performances in the time from 1772 to 1776; these generally occurred in honor of important guests. From 1776, however, the number of performances grew significantly. The organization of the opera season, which lasted from spring to the beginning of autumn, was a great burden for Haydn, who not only had to attend to the writing and composing of the pieces to be performed, but also had to adjust the pieces to the local conditions, rehearse them and bring them to the stage. Considering all this, it is completely understandable that the composer found less and less time to compose. He exerted himself to satisfy the Prince’s constantly increasing demand for new operas not only with works of his own, but also with those of his friends or those which had already been successful in Vienna.

Whether Haydn turned to Dittersdorf in the hope of acquiring new operas or it was the other way round and the Silesian composer happened to offer his works for sale at exactly the right moment is not clear from the sources. In any case, we find in the list of works performed in 1776 three operas by von Dittersdorf: *Il finto patto*, *Lo sposo burlato* and *Il barone di rocca antica*.

der sind darauf bezügliche Dokumente aus den 1770er Jahren nur in geringer Zahl zu finden. Eines bezieht sich auf eine bei der Familie Storace veranstaltete Hausmusik und findet sich in der Autobiographie des irischen Sängers Michael Kelly, der außer den Musikern auch Paisiello und Casti als Zeugen aufführt.

„Die Musiker spielten leidlich: keiner war hervorragend auf dem Instrument, sie hatten aber ein kleines gemeinsames Geheimnis, welches – wage ich zu behaupten – für alle verständlich wird, wenn ich die Mitwirkenden nenne:

*Erste Violine ... Haydn*

*Zweite Violine ... Baron Dittersdorf*

*Cello ... Vanhal*

*Bratsche ... Mozart*

Der nette Casti und Paisiello saßen unter dem Publikum. Auch ich war dort und kann sagen, ein größeres Erlebnis oder etwas Beeindruckenderes kann man sich nicht vorstellen.“<sup>7</sup>

Die Haydn-Literatur datiert das Ereignis auf 1784, da dies das einzige Jahr war, in dem sich außer Dittersdorf alle drei Komponisten zur gleichen Zeit in der Kaiserstadt aufhielten.

Zweifel erweckt bei den Forschern allerdings die Tatsache, dass wir in den Autobiographien weder von diesem Abend noch von einer eventuellen Reise nach Wien lesen bzw. dass von Seiten der Dittersdorf-Forschung die Glaubwürdigkeit dieser Geschichte durch keine sonstigen Dokumente belegt wird.

Dass beide Komponisten auch gelegentlich Briefe wechselten, ist nur aus übermittelten Angaben ersichtlich; leider sind keine einander gesandten Briefe gefunden worden. Das einzige darauf verweisende Schriftzeugnis ist allerdings sehr bedeutsam, da in ihm von kompositionstechnischen Lösungen und Stücken die Rede ist. In der am 6. Juli 1776 geschriebenen und allgemein bekannten autobiographischen Skizze lässt Haydn als Reaktion auf die Kritik der Berliner Musiker die früher schon um die Divertimenti entbrannte Diskussion wieder aufleben und erwähnt als Beweis dafür, dass er recht habe, den Briefwechsel mit Dittersdorf.

„In dem camer styl hab ich ausser denen berlinern fast allen Nationen zu gefallen das glück gehabt, dieses bezeugen die of-

fentlichen blätter, und die an mich ergangene zuschriften: mich wundert nur, dass die sonst so vernünftigen Herrn Berliner in ihrer critic über meine stücke kein Medium haben, da sie mich in jener wochen schrift bis an die sterne erheben, in der anderen 60 klaffter tief in die Erde schlagen, und dieses ohne gegründeten warum: ich weis es wohl: weil sie ein und andere meiner stücke zu producieren nicht in stande, solche wahrhaftt einzusehen aus eigenlieb sich nicht die mühe geben, und andere ursachen mehr, welche ich mit der Hülf gottes zu seiner zeit beantworten werde: Herr Capell Meister v. Dittersdorf aus schlesien schriebe mir unlängst mit bitte, mich über Ihr hartes Verfahren zu rechtfertigen, ich antwortete aber demselben von unpartheyischen den mund mit nächsten so gestopft, als es ihnen schon ein mahl wegen der Monotonie ergangen: über alles das aber bemühen sie sich Eüsserst alle meine wercke zu bekommen, ein welches mich der K:K: gesandter zu Berlin Herr Baron v. Sviton diesen verflossenenen winter als derselbe in wienn ware, versicherte: genug hievon.“<sup>8</sup>

Leider blieben weder Dittersdorfs Brief noch Haydns Antwort erhalten, obwohl sie im Bezug auf die fraglichen Werke sicher detailliertere Informationen vermittelt hätten.

Die Idee, seine in Johannisberg auf keine weitere Aufführung hoffen könnenden Opern an Herzog Nikolaus Esterházy I. zu schicken, erwies sich als einer der gewinnbringendsten Gedanken Dittersdorfs. Der im ganzen Reich für seinen Reichtum, seine Macht und sein Engagement für die Kunst bekannte Fürst ließ genau zu dieser Zeit sein neues Schloss in Esterháza bauen, wozu auch ein Opernhaus und ein Marionettentheater gehörten. Die Hauptbauzeit des Opernhauses war 1772 abgeschlossen, und noch im gleichen Jahr wurde der Hofkapellmeister Joseph Haydn mit der Aufstellung des Ensembles für das neue Opernhaus beauftragt. Aus der Zeit von 1772 bis 1776 wissen wir nur von einigen Opernvorstellungen; diese geschahen allgemein zu Ehren eines hohen Gastes. Ab 1776 aber stieg die Zahl der Vorstellungen in bedeutendem Maße. Das Organisieren der vom Frühjahr bis zum Herbstbeginn dauernden Opernsaison bedeutete eine große Belastung für Haydn, der sich nicht nur um das Schreiben und Komponieren der zur Aufführung gelangenden Stücke zu kümmern hatte, sondern diese Stücke auch den örtlichen Gegebenheiten anpassen, sie einstudieren und auf die Bühne bringen musste. In diesem Zusammenhang ist völlig verständlich,

According to Dénes Bartha and László Somfai, *Il finto pazzo* was the first opera performed under Haydn's baton in 1779; it was also Dittersdorf's most frequently performed opera: it was performed on the stage at Esterháza several times in 1777, and on 1 and 5 February and 5 April in 1778. The main roles, in the order given in the libretto, were sung by the tenor Benedetto Bianchi, who was under contract from 1776, Kathrina Poschwa (or Botschwang), Dichtler and Marianna Puttler (Buttlerin or Puttlerin). *Il barone di rocca antica*, *Arcifanfano* and *Lo sposo burlato* were also performed repeatedly in 1777 and 1778.

In the Esterházy legacy, in addition to technical sources connected with the stage production of the operas, a single document is preserved which refers to the purchase of the Dittersdorf operas; it is presently repositied in the music collection of the Széchényi Regional Library. This was a letter was addressed to Prince Esterházy and dated 16 December 1776. Among other things it shows that there was a previous history: the composer had, before writing the letter, already sent the three operas mentioned in the paragraph above. Here is the text of the document:

*“Sovereign Prince! Most gracious Sir!*

I have been informed that Your Highness has been so condescending as to dignify my little opera *Il finto pazzo* with approval. At Your Highness' request, of which I was informed by Mr. von

Pauersbach, I was fortunate enough to be able to serve Your Highness with two further works, *Sposo burlato* and *Barone di rocca antica*.

Not long ago, however, it happened that my gracious lord permanently discontinued our opera performances, for which reason I can recommend to Your Grace's attention six further operas which I composed: *Arcifanfano*, *Tutore e pupilla*, *Il visionari*, *Marescalco* [the Italian language version of the French opera comique *Le Maréchal Ferrant*], *La contadia fedele* and *La moda osia gli scompigli domestici*. A chamber musician in Your Grace's service named Ungricht knows all these pieces and can vouch for their suiting the conditions in your theater.

In addition to all of this, I would have one most humble request: I took the liberty of enclosing in this package a libretto by one Giacomo della Tavola, which libretto came into being partly based on other little operas and partly through my own poetry. It was my intention to set this opera to music during Lent next year and to have it performed next summer, but since no further opera performances will take place here, the plan has gone up in smoke and the text remains without music. If Your Grace commands, I would also compose the music for Your Highness' theater and promise to satisfy the most sensitive taste.

*I remain most humbly,  
Johannisberg, 16 December 1776  
Your most humble servant  
Carl Ditters von Dittersdorf“*

Considering that the originals of the works now form part of the Esterházy legacy, we can assume that the Prince bought all the operas which were offered. However, in addition to the three operas already mentioned, only *Arcifanfano*, *Ré dé matti* was performed in 1777; Haydn, as can be seen from the manuscript, prepared another opera, *La moda osia gli scompigli domestici*, but probably later removed it from the repertoire.

The fate of the almost completely unknown opera mentioned in the letter, *Il visionari*, remains a mystery. Neither did musical material survive, nor do we have information about possible performances. It is true that the archivist of the Esterházy family,





dass der Komponist immer weniger Zeit zum Komponieren fand. Den ständig steigenden Bedarf des Fürsten an neuen Opern bemühte er sich nicht nur mit seinen eigenen Werken, sondern auch denen seiner Freunde oder solchen von Komponisten, die bereits in Wien erfolgreich waren, zu stillen.



Ob sich Haydn in Hoffnung auf neue Opern an Dittersdorf wandte, oder ob es sich umgekehrt verhielt und der schlesische Komponist seine Werke genau zur richtigen Zeit zum Verkauf bot, ist aus den Quellen nicht ersichtlich. Auf jeden Fall finden wir unter den 1776 aufgeführten Werken auch drei Opern von Dittersdorf: „Il finto pazzo“, „Lo sposo burlato“ und „Il barone di rocca antica“.

Laut Dénes Bartha und László Somfai war „Il finto pazzo“ die erste 1779 unter Haydns Leitung aufgeführte Oper, die gleichzeitig die am häufigsten gespielte Oper Dittersdorfs war: Sie kam 1777 mehrmals, 1778 am 1. und 5. Februar und am 5. April auf die Bühne von Esterháza. Die Hauptrollen wurden (in der im Libretto zu verfolgenden Reihenfolge) vom 1776 unter Vertrag genommenen Tenor Benedetto Bianchi, von Katharina Poschwa (oder Botschwang), Dichtler und Marianna Puttler (Buttlerin oder Puttlerin) gesungen. „Il barone di rocca antica“, „Arcifanfano“ und „Lo sposo burlato“ wurden 1777 und 1778 ebenfalls mehrmals erneuert.

Im Esterházy-Nachlass ist neben technischen Quellen im Zusammenhang mit der Bühnenaufführung der Opern ein einziges Dokument erhalten, welches sich auf den Kauf der Dittersdorf-Opern bezieht und gegenwärtig in der Musiksammlung der Széchényi-Landesbibliothek aufbewahrt wird. Der Brief ist an Fürst Esterházy gerichtet und mit dem 16. Dezember 1776 datiert. Unter anderem verrät er, dass es eine Vorgeschichte gab: Der Komponist hatte bereits vor dem Schreiben des Briefes die drei im vorigen Absatz erwähnten Opern abgeschickt. Hier der Text des Dokumentes:

**„Hoheitlicher Herzog! Gnädigster Herr!**

Mir kam zu Wissen, dass Eure Hoheit so gnädig waren, meine kleine Oper ‚Il finto pazzo‘ mit Beifall zu würdigen. Auf Bitte Eurer Hoheit – welche mir von Herrn von Pauersbach übermittelt wurde – hatte ich das Glück, mit zwei weiteren Werken, ‚Sposo

burlato‘ und ‚Barone di rocca antica‘ dienlich zu sein.

Vor nicht allzu langer Zeit aber geschah, dass meine gnädigste Herrschaft bei uns die Opernvorstellungen endgültig einstellte, weshalb ich Euer Gnaden Aufmerksamkeit sechs weitere mit meiner Musik versehene Opern empfehlen kann:

‚Arcifanfano‘, ‚Tutore e pupilla‘, ‚Il visionari‘, ‚Marescalco‘ [die italienischsprachige Version der französischen Opera ‚Comique Le Maréchal Ferrant‘], ‚La contadia fedele‘ und ‚La moda ossia gli scompigli domestici‘. Ein in Diensten Euer Gnaden stehender Kammermusiker namens Ungricht kennt sämtliche Stücke und kann sich dafür verbürgen, dass sie den Gegebenheiten Eures Theaters entsprechen.

Außer all dem hätte ich noch einen untertänigsten Antrag: Ich war so frei und legte dem Paket das Libretto eines gewissen Giacomo della Tavola bei, welches teils auf Grund anderer kleiner Opern, teils durch eigene Dichtkunst entstand.

Es war meine Absicht, zur nächsten Fastenzeit dieses Libretto zu vertonen und im Sommer zur Aufführung zu bringen; da jedoch bei uns keine Opernvorstellungen mehr stattfinden werden, ging der Plan in Rauch auf und der Text blieb leider ohne Musik. So Euer Gnaden befehlen, würde ich die Musik auch für Eurer Hoheit Theater komponieren und versprechen, dem empfindlichsten Geschmack Genüge zu tun.

*Ich verbleibe untertänigst...*

*Johannisberg, den 16. Dezember 1776*

*Euer untertänigster Diener*

*Carl Ditters v. Dittersdorf<sup>9</sup>*

In Hinsicht darauf, dass die Originale der Stücke jetzt einen Teil des Esterházy-Nachlasses bilden, gehen wir davon aus, dass der

a certain Bader, wrote a receipt to Pietro Travaglia for costumes for an opera of the same name, but the document does not name the composer. This question therefore remains completely unanswered; equally mysterious are the whereabouts of the libretto, perhaps written by Dittersdorf himself, which was mentioned in the letter.



Conductor: Petr Zejfart

<sup>1</sup> The composer's name appears in various spellings (Carl, Carlo, Karl), but in the original documents "Carl" is most frequent. German literature prefers the spelling beginning with "K" (This was already the case in the first edition of Joseph Haydn Vol. 1 (Leipzig 1878))

<sup>2</sup> Georg August Griesinger: Biographical Notes on Joseph Haydn (Leipzig 1810)

<sup>3</sup> Albert Christoph Dies: Biographical Information on Joseph Haydn. Drawn up and published based on his oral narrations (Vienna 1810)

<sup>4</sup> Carl Ditters von Dittersdorf: Autobiography (1801)

<sup>5</sup> Carl Ferdinand Pohl: Joseph Haydn Vol. 1 (Leipzig 1878)

<sup>6</sup> Pohl: l.p. 139

<sup>7</sup> Michael Kelly: Reminiscences. Ed. with an Introduction by Roger Fiske (London, 1975), 122

<sup>8</sup> Letter from Joseph Haydn to Leonore Lechner (Autobiographical Sketch) 6 July 1776 Széchényi Regional Library Acta Musicalia Fasc. 68 Nr.4225; for print version see: Joseph Haydn. Collected Letters and Chronicles, Ed. Dénes Bartha (Kassel 1965) Nr.143a, 230

<sup>9</sup> Budapest, Széchényi Regional Library Acta Musicalia Fasc.1. Nr.87. 16 December 1776 The complete original text in: Bartha-Somfai 67-68

Herzog alle angebotenen Opern kaufte. Zur Aufführung gelangten 1777 allerdings außer der bereits gezeigten drei nur „Arcifanfano“ und „Ré dé matti“, bzw. bereitete Haydn – wie aus der Handschrift ersichtlich – noch eine weitere Oper vor („La moda osia gli scompiigli domesticí“), nahm sie aber wahrscheinlich später wieder vom Spielplan.

Rätselhaft bleibt das Schicksal der im Brief erwähnten, nahezu völlig unbekanntem Oper „Il visionari“. Weder blieb musikalisches Material bestehen, noch haben wir Informationen betreffs eventueller Aufführungen. Zwar stellte der Archivar der Familie Esterházy, ein gewisser Bader, 1779 eine Quittung an Pietro Travaglia für die Kostüme zu einer gleichnamigen Oper aus, jedoch erwähnt das Dokument nicht den Namen des Komponisten. Diese Frage bleibt also völlig unbeantwortet, und ebenso rätselhaft ist der Verbleib des im Brief erwähnten – vielleicht von Dittersdorf selbst verfassten – Librettos.



Dirigent: Petr Zefart



<sup>1</sup> Der Name des Komponisten tritt in verschiedenen Schreibweisen auf (Carl, Carlo, Karl), aber in den ursprünglichen Dokumenten dominiert Carl. Die deutsche Literatur bevorzugt die Schreibweise mit K (bereits in der ersten Ausgabe der Autobiographie). In den letzten Jahrzehnten ging man aber immer häufiger auf das ursprüngliche Carl zurück.

<sup>2</sup> Georg August Griesinger: Biographische Notizen über Joseph Haydn (Leipzig 1810); zit. Wien 1954, S. 19f

<sup>3</sup> Albert Christoph Dies: Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben (Wien 1810). Berlin o.J., S. 36f

<sup>4</sup> Carl Ditters von Dittersdorf: Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert (1801). Leipzig 1940, S. 111f

<sup>5</sup> Carl Ferdinand Pohl: Joseph Haydn Bnd. 1 (Leipzig 1878)

<sup>6</sup> Pohl: I 139f

<sup>7</sup> „The players were tolerable; not one of them excelled on the instrument he played, but there was a little science among them, which I dare say will be acknowledged when I name them:

The first violin ... Haydn

The second violin ... Baron Dittersdorf

The violoncello ... Vanhal

The tenor ... Mozart

The pet Casti and Paisiello formed part of the audience. I was there, and a greater treat, or a more remarkable one, cannot be imagined.“

Michael Kelly: Reminiscences. Ed. with an Introduction by Roger Fiske (London, 1975), 122

<sup>8</sup> Brief von Joseph Haydn an Leonore Lechner (Autobiographische Skizze), 6. Juli 1776, Széchényi Landesbibliothek Acta Musicalia Fasc. 68 Nr. 4225; gedruckt siehe: Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, Ed. Dénes Bartha

(Kassel 1965) Nr. 143a, 230

<sup>9</sup> Budapest, Széchényi-Landesbibliothek Acta Musicalia Fasc. 1. Nr. 87., 16. Dezember 1776 Der vollständige Originaltext bei: Bartha-Somfai, S. 67-68

# Johann Nepomuk Hummel: In the Shadow of the Classics or an Unrecognized Genius?

*During his lifetime Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837) was world-famous as a brilliant piano virtuoso, improviser, music pedagogue and composer*

His father Johann Hummel moved from Lower Austria to Pressburg (today Bratislava, the capital of Slovakia), where he worked as a violinist and later as conductor of a theater company sponsored by Prince Antal Grassalkovich. In Pressburg he married Margareta Sommer, the daughter of a townsman of that city; their son Johann Nepomuk was baptized on 14 November 1778. The father began to teach his son to read music and play both the violin and piano when the boy was only four years old. In 1786 the family moved to Vienna, where Johann became Music Director at the Freihaustheater auf der Wieden. In the attempt to encourage his son's musical talent Johann introduced the child to the thirty-year-old Mozart, who was so impressed by the boy wonder that he taught him for free and allowed him to live in his home. Hummel was thus a member of Mozart's family for two years, was soon performing with his teacher in public and became the unofficial "house pianist" who tried out the newest pieces by Mozart and other composers who came to the house. One can still see the piano he played for this purpose; it is in the house where Hummel was born in Klobučnická Straße, where the Johann Nepomuk Hummel Museum is located. These years of apprenticeship with Mozart were decisive for Hummel's future career: at Mozart's suggestion he undertook a concert and educational trip with his father from 1788 to 1793, which began his career as a "travelling virtuoso". It was from Mozart that Hummel, whose playing featured a brilliance, sonority and clarity which supposedly exceeded anything which had ever been heard before, learned the art of playing the piano.

In 1819, after two unhappy years as opera director in Stuttgart, Hummel settled in Weimar. There he spent the last years of his life as Kapellmeister to Grand Duke Carl August, a close friend of Johann Wolfgang von Goethe and himself a composer and piano virtuoso recognized throughout Europe, as well as being one of the most highly appreciated – and expensive – music teachers. In 1828 Hummel's manual of exercises for the piano, A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Piano Forte appeared and like his compositions quickly became a bestseller; it had an important influence on the work of Franz Paul Rigler, a student of Hummel's in Pressburg (Introduction to the Piano for Musical Instruction, Vienna 1779, Bratislava 1791; the revised version Introduction to Singing and Playing the Piano or Organ appeared in Buda in 1789). Hummel visited the city of his birth for the last time with his family in 1834; there he gave a concert in the Pálffy Saal on 20 June.

Tracing Johann Nepomuk Hummel's footsteps, Franz Liszt visited Pressburg in 1839. In the house where Hummel was born, Liszt played a piano which Hummel had loved and which had been given to him by the outstanding instrument maker and piano maker Pierre Erard; Liszt marveled at its singing tone. More than forty years later he returned to the city of Hummel's birth and gave a concert together with his student Aladár Juhász on 3 April 1881. This was the first in a series of benefit concerts to fund the establishment of a historical monument to Hummel in Bratislava; later concerts in the series were played by Saint-Saens, d'Albert, Joseph Joachim, Hans von Bülow and Hans Richter, among others. The monument can be seen today in front of the German Embassy in Bratislava.

# Johann Nepomuk Hummel: Im Schatten der Klassiker oder ein verkanntes Genie?

*Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) war zu seinen Lebzeiten als genialer Klaviervirtuose, Improvisator, Musikpädagoge und Komponist weltberühmt.*

Sein Vater Johann Hummel kam aus Niederösterreich nach Pressburg (heute Bratislava, die Hauptstadt der Slowakei) und wirkte als Geiger und später Dirigent einer Theatergesellschaft des Fürsten Grassalkovich. In Pressburg heiratete er Margareta Sommer, die Tochter eines Pressburger Bürgers; deren Sohn Johann Nepomuk wurde am 14. November 1778 getauft. Schon im Alter von vier Jahren begann sein Vater, ihn mit den Noten vertraut zu machen und im Geigen- und Klavierspiel zu unterrichten. In 1786 übersiedelte die Familie nach Wien, wo Johann Musikdirektor am Freihaustheater auf der Wieden wurde. In der Bemühung, die musikalische Begabung seines Sohnes zu fördern, stellte Johann seinen Sohn dem dreißigjährigen Mozart vor, der von dem Wunderknaben so beeindruckt war, dass er Hummel einen kostenlosen Unterricht erteilte und ihn in seinem Haus wohnen ließ. Zwei Jahre lang wurde Hummel ein Mitglied von Mozarts Familie, trat bald mit seinem Lehrer öffentlich auf und wurde zu seinem inoffiziellen „Hauspianisten“, der die neuesten Werke von Mozart und anderen Komponisten, die in das Haus kamen, vorspielte – dieses Instrument befindet sich im Pressburger Geburtshaus des Komponisten in der Klobočnická Strasse, heute Johann Nepomuk Hummel Museum. Die Lehrjahre bei Mozart waren in vielerlei Hinsicht entscheidend für Hummels weitere professionelle Laufbahn: Auf Mozarts Anraten unternahm er mit seinem Vater von 1788 bis 1793 eine Konzert- und Bildungsreise, die Hummels Karriere des „reisenden Virtuosen“ begründete. Von Mozart hat Hummel, dessen Vortrag an Brillanz, Klangfülle und Klarheit angeblich alles übertraf, was man bis dahin gehört hatte, die Kunst des Klavierspiels gelernt.



Im Jahr 1819, nach zwei unglücklichen Jahren als Operndirektor in Stuttgart, ließ sich Hummel in Weimar nieder. Hier verbrachte er die letzten Jahre seines Lebens als Kapellmeister des Großherzogs Carl August, ein enger Freund von Johann Wolfgang von Goethe und in ganz Europa anerkannter Komponist, Klaviervirtuose und einer der meistgeschätzten (aber auch teuersten) Musikpädagogen. 1828 erschien Hummels Klavierschule „Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel“, die, ähnlich wie seine Kompositionen, bald zum „Bestseller“ wurde und in bedeutender Weise aus der Arbeit von Franz Paul Rigler, einem Lehrer Hummels in Pressburg, schöpft (Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden, Wien 1779, Bratislava 1791; die überarbeitete Version Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder Orgel zu spielen erschien 1798 in Buda). Zum letzten Mal besuchte

### Hummel and Haydn

Joseph Haydn, who recommended Hummel for the position of concert master at the court of Prince Esterházy in Eisenstadt (1804-1811), met Hummel for the first time at Mozart's home. In Eisenstadt Hummel gave lessons in playing the piano, violin and violoncello, administrated the Haydn archives and composed works as required by the Prince as well as for concerts in Vienna. In Eisenstadt Hummel conducted Mozart's *The Magic Flute* in August 1804 as well as the premiere of Haydn's *The Creation* in September of that same year, a performance the composer himself was unable to conduct for health reasons. A few days after the successful performance of the oratorio Hummel sent his *Sonata pour le pianoforte Op.13* to Haydn with the following dedication: "Dearly beloved Papa! Since I, as an obedient son, rely on the gracious advice of the great musical father, I have dared to dedicate the attached little work to you. It was not the intention to shine which moved me to this; rather the intense feelings of gratitude, esteem and genuine love which I owe you were the driving force. Honor me further with your benevolent confidence and goodwill; then your devoted son Johann Nepomuk Hummel will be totally happy."

### Hummel and Beethoven

Both composers aspired to establish themselves in the Austrian cultural metropolis. Beethoven settled there in 1792; Hummel, who was eight years younger than Beethoven, tried it already in 1793, when he decided to abandon for a time the career of a "travelling virtuoso" and make his way in Vienna as a composer, teacher and virtuoso. Beethoven's genius was evident to Hummel: "It was a serious moment for me when Beethoven appeared on the Viennese scene. Should I try to follow in the footsteps of such a genius! For a while I didn't know what to do, but finally I said to myself, "You must remain true to yourself and your nature."

This recognition most probably has much to do with the fact that Hummel, who had established himself in nearly every other category of musical composition common at that time, did not write a single symphony. As a piano virtuoso and improviser, however, Hummel soon advanced to the position of Beethoven's most important rival in Vienna – whereby it should be mentioned that at the beginning of the 19th century the cult of virtuosity was very much in ascendancy. The interpretive skills of Hummel and Beethoven represent two opposite stylistic tendencies, and as Carl Czerny reported, groups of fans soon clustered around the two artists and attacked each other. While Hummel's partisans accused Beethoven of torturing the piano, claiming that his playing lacked any sense of cleanness and nuance, that his pedaling produced only a confusing noise, and that his compositions were tiring, artificial, tuneless and irregular in form, on the other hand Beethoven's adherents claimed that Hummel completely lacked imagination, that his playing was as monotonous as a hurdy-gurdy, that he crooked his fingers as a spider does its legs, and that his compositions were in actual fact no more than variations on themes of Mozart and Haydn.

The personal relationship between Beethoven and Hummel was fated to become problematic on 13 September 1807: On that day Beethoven attended the performance in Eisenstadt of his *Mass in C major, Op. 86*, which Hummel conducted. The mass had been composed to celebrate the name day of Marie von Liechtenstein, Princess Esterházy. The Prince was an admirer of Haydn's masses, and Hummel's masses were organically linked to the tradition Haydn had marketed. Beethoven's musical language evidently exceeded the Prince's ability to comprehend; he approached



Hummel mit seiner Familie seine Geburtsstadt 1834, wo er im Pálffy Saal am 20. Juni auch ein Konzert gab.

Den Spuren von Johann Nepomuk Hummel folgend besuchte Franz Liszt 1839 Pressburg. Er hatte in Hummels Geburtshaus ein von diesem bevorzugtes Klavier gespielt, das ihm der hervorragende Instrumentenmacher und Klavierfabrikant Pierre Erard schenkte, und seine Sangbarkeit bewundert. Nach mehr als vierzig Jahren kehrte Liszt noch einmal in Hummels Geburtsstadt zurück und gab zusammen mit seinem Schüler Aladár Juhász am 3. April 1881 ein Konzert, um damit eine Reihe von Benefizkonzerten zu starten (und die Errichtung von einem Hummel-Denkmal in Bratislava durchzusetzen), die u.a. durch Saint-Saens, d'Albert, Joseph Joachim, Hans von Bülow und Hans Richter fortgesetzt wurde. Das Denkmal befindet sich heute vor der Deutschen Botschaft in Bratislava.

### Hummel und Haydn

Joseph Haydn, der Hummel in Mozarts Haus kennen lernte, empfahl ihn für die Stelle des Konzertmeisters am Hof des Fürsten Esterházy in Eisenstadt (1804–1811). Hier erteilte er Unterricht im Klavier-, Violin- und Violoncellospiel, verwaltete das Haydn-Archiv und komponierte für die Bedürfnisse des Fürsten sowie des Wiener Konzertlebens. In Eisenstadt leitete Hummel u.a. im August 1804 Mozarts „Zauberflöte“ und im September die Erstaufführung von Haydns „Schöpfung“, die der Komponist aus gesundheitlichen Gründen nicht selber leiten konnte. Wenige Tage nach der erfolgreichen Aufführung des Oratoriums sendete Hummel seine „Sonate pour le pianoforte“, Op.13, mit folgender Widmung an Haydn: „Vielgeliebster Papa! Da ich einem gehorsamen Sohne auf die gütige Nachricht des großen Musikvaters rechne, so habe ich es gewagt, beikommendes kleines Werkchen Ihnen zu widmen. Nicht die Absicht glänzen zu wollen, bewog mich hiezu; sondern das hohe Gefühl der Dankbarkeit, der Hochachtung und der aufrichtigen Liebe, die ich Ihnen schuldig blieb, waren die Triebfeder davon. Würdigen Sie mich noch ferner Ihres gütigen Zutrauens und Wohlwollens, dann fühlt sich ganz glücklich ihr ergebener Sohn Johann Nepomuk Hummel.“

### Hummel und Beethoven

Beide Komponisten trachteten danach, sich in der österreichischen Kulturmetropole durchzusetzen. Beethoven ließ sich

1792 hier nieder; der um acht Jahre jüngere Hummel versuchte sich bereits 1793, als er sich entschied, auf die Laufbahn des reisenden Virtuosen zeitweilig zu verzichten, in Wien als Komponist, Lehrer und Virtuose zu etablieren. Beethovens Genialität wurde Hummel bald bewusst: „Es war ein ernster Moment für mich, als Beethoven erschien. Sollte ich's versuchen, in die Fußstapfen eines solchen Genies zu treten! Eine Weile wusste ich nicht, woran ich war; aber schließlich sagte ich mir: Du bleibst dir und deiner Natur getreu.“

Mit dieser Erkenntnis hängt höchstwahrscheinlich die Tatsache zusammen, dass Hummel, der sich praktisch in allen damaligen Gattungstypen kompositorisch etablierte, keine einzige Symphonie geschrieben hat. Als Klaviervirtuose und Improvisator avancierte Hummel allerdings bald zu Beethovens wichtigstem Rivalen in Wien – wobei bemerkt werden muss, dass anfangs des 19. Jahrhunderts der Virtuosenkult sehr im Aufstieg begriffen war. Die Interpretationskunst von Hummel und Beethoven repräsentierte zwei gegensätzliche Stiltendenzen; und wie Carl Czerny berichtet, haben sich um die beiden Künstler bald die Anhängergruppen versammelt, die sich gegenseitig angriffen. Während die Parteigänger Hummels Beethoven vorwarfen, dass er das Klavier quäle, sein Spiel jede Sauberkeit und Nuancen vermisse, seine Benutzung des Pedals nur ein verwirrendes Geräusch produziere und seine Kompositionen mühsam, künstlich, unmelodisch und in formaler Hinsicht irregulär seien, behaupteten auf der anderen Seite die Anhänger Beethovens, dass Hummel jede reale Imagination vermissen lasse, sein Spiel monoton wie ein Leierkasten sei, er seine Finger gekrümmt „wie eine Spinne ihre Pfoten“ halte und seine Kompositionen eher Variationen über Mozarts und Haydns Themen seien.

Das persönliche Verhältnis zwischen Beethoven und Hummel sollte am 13. September 1807 problematisch werden: An diesem Tag war Beethoven anlässlich des Namenstages von Marie von Liechtenstein, der Fürstin Esterházy, bei der Aufführung seiner zu diesem Anlass komponierten Messe C-Dur, Op.86, unter Hummels Leitung in Eisenstadt anwesend. Der Fürst war ein Bewunderer der Messen von Haydn, und auch Hummels Messen knüpften organisch an diese von Haydn richtunggebende Traditionslinie an. Da die musikalische Sprache Beethovens offenbar den Fassungs-horizont des Fürsten überstieg, wandte er sich in der

Beethoven after the performance and in the presence of both foreign and Austrian nobility asked the composer, "But my dear Beethoven, what have you done now?" Several sources reported that Hummel, standing beside the Prince at that moment, smiled; Beethoven's secretary Schindler termed the smile "fatal" and expressed the opinion that the incident led to a quarrel between Hummel and Beethoven. Mark Kroll, the author of the newest and up to now most comprehensive English monograph on Hummel (Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World, 2007) deals polemically with the myth of animosity between Beethoven and Hummel and speculates that the source of a certain tension between the two composers was rather Beethoven's affection for the opera singer Elisabeth R\_ckel, who became Hummel's wife in 1813.

Objective facts indicate that there was no animosity between Hummel and Beethoven, rather that, despite different musical ideals and aesthetic standpoints, theirs was a relationship based on mutual respect and a healthy rivalry. Hummel conducted the premiere of Beethoven's *Fidelio* in Stuttgart on 20 July 1817 and also performed the work in London in 1833. He arranged a number of Beethoven's works for piano or chamber ensemble, including all of the symphonies. When Hummel learned that Beethoven lay dying, he and his wife travelled from Weimar to Vienna together with his fifteen-year-old student Ferdinand Hiller, who also penned a report on the last days of Beethoven's life and Hummel's solicitousness. Hummel was a pallbearer at the burial, and at the funeral service on 7 April 1827 he fulfilled Beethoven's last wish by improvising on motives from the second movement of Beethoven's *Symphony No. 7 in A major*, Op. 92.

Naturally Beethoven influenced Hummel as a composer. On the other hand, Hummel clearly influenced Beethoven's production as well, in particular in areas where his piano sonatas were concerned.

### Hummel and the present

At the beginning of the epoch of virtuosity, Hummel was one of the most important pianists in Europe. Proceeding from the tradition of Mozart and excelling particularly in the arts of improvisation, variation and ornamentation, he was the key figure in the brilliant Viennese school of piano playing, which during his lifetime, due

to his concert activities, spread throughout Europe; he represents, along with Beethoven, the most important bridge to the music of the 19th century. While Beethoven's music experienced both enthusiastic acceptance and acute rejection, Hummel's music met with general exaltation. The history of piano music in the 19th century cannot even be imagined without Hummel; above all, he directly influenced the musical language of Chopin, Schubert, Schumann, Mendelssohn and Liszt.

It is typical of the construction of Hummel's works that they are shaped by traditional ideas of piano composition: a richly ornamented cantilena in the right hand, inspired by the technique of the Italian *bel canto*, is accompanied by broken chords, a type of modernized Alberti bass, in the left hand. The piano also plays a dominant role in Hummel's chamber music. However, since Hummel created the majority of these compositions for his concert needs as a "travelling virtuoso", we are forced to observe in this, the very area of his production which was to be most important for the future, a qualitative imbalance which is perhaps unique in the history of music: even in the individual compositional genres, while a few isolated works of epic importance exist which revoke the stylistic standards described above, mediocre compositions unfortunately dominate, which sometimes only document Hummel's phenomenal pianistic invention. Furthermore, the aesthetic ideal of the brilliant piano style was inextricably connected with the characteristic technical dispositions and sound characteristics of the instruments featuring the so-called "Viennese action" (*Wiener Mechanik*): a light touch, low resistance and the possibility to play very rapid repeated notes; this accounts for the preference for melodies with much ornamentation as well as fast, brilliant passages and figurations. Playing these instruments requires a lighter, shorter, drier, staccato technique; when touching the keys, less pressure is needed; the keys are easier to play and the pedal is only used sporadically. The sound experience is distinguished by the pearly brilliance of the faster passages, its clarity and elegance. During the 19th century these instruments were displaced by instruments with the so-called "English action" (*Englischer Mechanik*); this, however, better suits the ideal of legato playing and contributed to the development of the "romantic" style, which is characterized by more long-breathed, cantabile, melodic arches with reduced ornamentation, a chordal accompaniment of greater breadth,



Anwesenheit von ausländischen und heimischen Nobilitäten nach der Aufführung an Beethoven mit der Frage: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?“ Mehrere Quellen geben an, dass der zur Seite des Fürsten stehende Hummel lächelte; Beethovens Sekretär Schindler bezeichnete dieses Lächeln als „fatal“ und vertrat die Ansicht, dass dieser Vorfall zu einem Zerwürfnis zwischen Hummel und Beethoven führte. Mark Kroll, der Autor der neuesten und bisher umfangreichsten englischen Monographie über Hummel aus dem Jahre 2007 („Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World“), setzt sich mit dem Mythos der Feindseligkeit zwischen Beethoven und Hummel polemisch auseinander und spricht die Vermutung aus, dass die Quelle einer gewissen Spannung zwischen den beiden eher Beethovens Neigung zu der Opernsängerin Elisabeth Röckel war, die 1813 Hummels Ehefrau wurde.

Objektiv anzusehende Tatsachen deuten an, dass zwischen Hummel und Beethoven keine Feindlichkeit, sondern – trotz unterschiedlichen musikalischen Idealen und ästhetischen Standpunkten – gegenseitiger Respekt und eine gesunde Rivalität herrschten. Hummel dirigierte die Uraufführung von Beethovens *Fidelio* in Stuttgart am 20. Juli 1817 und führte das Werk 1833 auch in London auf. Er hat für Klavier oder kammermusikalische Besetzung mehrere symphonische Werke von Beethoven arrangiert, u.a. alle seine Symphonien. Als Hummel erfuhr, dass Beethoven im Sterbebett lag, begab er sich zusammen mit seiner Frau und seinem damals fünfzehnjährigen Studenten Ferdinand Hiller, der auch ein Zeugnis über Beethovens letzte Lebensstage und Hummels Anteilnahme hinterließ, aus Weimar nach Wien. Beim Begräbnis war Hummel einer der Träger des Bahrtuchs, und auf der Trauerfeier am 7. April 1827 improvisierte er, nach Beethovens letztem Wunsch, über Motive aus dem 2. Satz von Beethovens *Symphonie A-Dur Nr.7, Op.92*.

Beethoven hat Hummel natürlich auch in kompositorischer Hinsicht beeinflusst. Auf der anderen Seite hat Hummel einen deutlichen Einfluss auf Beethovens Schaffen ausgeübt, was sogar in solch einer Domäne seines Schaffens bemerkbar ist, wie sie seine Klaviersonaten darstellen.

### Hummel und die Gegenwart

Hummel wurde am Anfang der Epoche des Virtuositums zu einem der bedeutendsten Pianisten Europas. Er, der von der

Mozartschen Tradition ausging und vor allem in der Kunst der Improvisation, Variation und Ornamentik herausragte, repräsentiert die Schlüsselfigur der brillanten Wiener Klavierschule, die zu seinen Lebzeiten aufgrund seiner Konzerttätigkeit ganz Europa durchdrang und die neben Beethoven die bedeutendste Brücke zu der Musik des 19. Jahrhunderts darstellt. Während Beethoven sowohl auf Begeisterung als auch auf heftige Ablehnung stieß, wurde Hummels Musik mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen. Aus der Geschichte der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts ist Hummel nicht wegzudenken; direkt beeinflusst hat er vor allem die musikalische Sprache Chopins, Schuberts, Schumanns, Mendelssohns und Liszts.

Typisch für das Satzbild von Hummels Werken ist, dass es quasi durch die Vorstellung des traditionellen Klaviersatzes geprägt ist: Eine reich ausgeschmückte Kantilene in der rechten Hand, inspiriert von der Technik des italienischen *Belcanto*, wird mit den gebrochenen Akkorden, einer Art modernisierten „Alberti-Bässen“, in der Linken begleitet. Das Klavier spielt auch in Hummels Kammermusik eine dominante Rolle. Da er allerdings die Mehrheit von diesen Kompositionen als ein „reisender Virtuose“ für die Bedürfnisse des aktuellen Konzertbetriebs schuf, ist gerade in diesem für die Zukunft wichtigsten Bereich seines Schaffens eine in der Musikgeschichte vielleicht einzigartige qualitative Unausgeglichenheit zu beobachten. So dominieren sogar in den einzelnen Gattungen neben einigen vereinzelt epochalen Werken, die sich dem oben beschriebenen stilistischen „Standard“ entziehen, leider die mittelmäßigen Kompositionen, die manchmal nur Hummels phänomenale pianistische Invention dokumentieren. Zudem hing das ästhetische Ideal des brillanten Klavierstils unmittelbar mit den charakteristischen technischen Dispositionen und klanglichen Eigenschaften der Instrumente der sog. Wiener Mechanik zusammen: Leichter Gang der Mechanik, kleiner Widerstand und die schnellen Repetitionsmöglichkeiten der Tasten bedingen die Vorliebe für Melodien, die mit vielen Ornamenten ausgeschmückt wurden, sowie schnelle brillante Passagen und Figurationen. Das Spiel auf diesen Instrumenten verlangt eine leichtere, kürzere, trockene *staccato*-Anschlagtechnik; beim Anschlag muss weniger Druck ausgeübt werden, die Tasten sind leichter zu spielen, das Pedal wird nur sporadisch verwendet. Das Klangergebnis zeichnet sich durch die Perlenbrillanz der schnellen Passagen, Klarheit und Eleganz aus. Diese

harmonic depth and more frequent use of the pedal.

After Hummel's death these factors were fatal to the further acceptance of his music, which almost disappeared from the concert repertoire with a very few exceptions such as the Trumpet Concerto in E major. In the 20th century Hummel's music enjoyed a great revival, which is naturally associated with the current tendency in modern interpretation to return to authentic historical performance practice. Interest in Hummel's music, however, is growing overall and is simultaneously contributing to a rediscovery of Hummel's importance for the next developments in music, for example Stephen Hough's 1987 recording of Hummel's Piano Concertos in a minor Op. 85 and in b minor Op. 89, which made clear how closely Chopin's piano concertos are linked to Hummel's.

The Piano Concerto in a minor Op. 85 from 1816 was one of the most famous compositions of the genre and served as a sort of touchstone with which many legendary piano virtuosos of the 19th century made their concert debuts, for example, Liszt in Vienna at the age of eleven and Chopin in Warsaw at thirteen. Hummel's Piano Concerto in b minor Op. 89 from 1819 enjoyed a similar popularity; its technical demands embarrassed even Liszt when he played it in public for the first time in Vienna in 1923. Hummel's Fantasy in E-flat major Op.18 from 1805 was of similar importance; its stylistic diversity and formal conception, within which fantasy, sonata, fugue and even the principles of sonata allegro form and sonata cycle are united, influenced Beethoven's later piano sonatas, among others. Liszt, who identified Hummel's Fantasy as the model for Schubert's Wanderer Fantasy, which is

known today as the principle of multiple movements within a single movement, developed it in his Piano Sonata in b minor. Hummel's Sonata for Piano in f-sharp minor Op.81 from 1819 would, according to Schumann, suffice to make its composer immortal; clear echoes of this work are contained in the most demanding of Schumann's piano works, Toccata Op.7. Hummel's Op.74 in d minor, which appeared in 1816 not only as a Septet for Piano, Winds and Strings, but also as a Quintet for Piano, Violin, Viola, Cello and Contrabass, served as a direct model for Schubert's Trout Quintet.

The modern revival of Hummel's music in the 20th century also made clear that his compositions were often harmonically very progressive; moreover, further aspects of his compositional poetics are of course being discovered: for example, that the virtuosic and brilliant passages which were formerly considered as a sign either of Hummel's epigonism or of his stylistic anachronism, appear in a completely new light when interpreted at a faster tempo and articulated not as a line but as soundscapes or sound fields flowing together. This element points clearly forward toward the poetics of Chopin, Liszt, Debussy, Scriabin and others, all of whom have already worked with this aspect purposefully and systematically. In recent years Hummel's vocal-instrumental works have also been performed repeatedly; their revival will most likely not bring any adventurous discoveries; nevertheless, as a consequence of Hummel's compositional technical sovereignty they are convincing works.

Instrumente wurden im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch die Instrumente mit der sog. Englischen Mechanik verdrängt, die sich zwar durch einen stärkeren Widerstand der Tasten auszeichneten, allerdings wesentlich besser dem Ideal des Legato-Spiels entsprachen und zur Entwicklung des „romantischen“ Stils beitrugen, der sich durch großartigere, kantablere melodische Bögen mit reduzierter Ornamentik, akkordischer Begleitung von größerem Umfang, harmonischer Fülle und häufigerer Verwendung des Pedals auszeichnet.

Diese Faktoren haben sich nach Hummels Tod fatal auf die weitere Rezeption seiner Musik ausgewirkt, die aus dem Konzertrepertoire bis auf einige wenige Ausnahmen, wie z.B. das Trompetenkonzert, fast verschwunden ist. Im 20. Jahrhundert erfreut sich die Musik von Hummel einer großen Renaissance, die natürlich auch mit der aktuellen Tendenz zur Rückkehr zu der authentischen historischen Aufführungspraxis in der modernen Interpretationskunst zusammenhängt. Das Interesse um Hummels Musik steigt aber auch ganz allgemein und trägt gleichzeitig zu einer „Wiederentdeckung“ von Hummels Bedeutung für die nächste Entwicklung der Musik bei, wie z.B. die Aufnahme von Hummels Klavierkonzerten a-Moll, Op.85, und h-Moll, Op.89, mit Stephen Hough von 1987, die verdeutlicht, wie unmittelbar Chopin in seinen Klavierkonzerten an Hummel anknüpft.

Das Klavierkonzert a-Moll, Op.85, von 1816 galt als eine der berühmtesten Kompositionen ihrer Gattung und stellte eine Art „Prüfstein“ dar, mit der viele legendäre Klaviervirtuosen des 19. Jahrhunderts ihr konzertantes Debut gegeben haben, z.B. Liszt in Wien bereits mit elf, Chopin in Warschau mit dreizehn Jahren. Ähnlicher Popularität erfreute sich auch Hummels Klavierkonzert h-Moll, Op.89, von 1819, das mit seinen technischen Ansprüchen Liszt, der es zum ersten Mal 1823 in Wien öffentlich vortrug, in Verlegenheit brachte. Von ähnlicher Bedeutung war Hummels Fantasie Es-Dur, Op.18, von 1805, deren stilistische Mannigfaltigkeit und formale Konzeption, in der Fantasie, Sonate,

Fuge sowie das Prinzip des Sonatensatzes und des Sonatenzyklus vereinigt werden, u. a. Beethovens späte Klaviersonaten beeinflusst haben. Liszt, der in Hummels Fantasie das Vorbild von Schuberts Wandererphantasie identifizierte, das heute als Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit bekannt ist, entwickelte es in seiner Klaviersonate h-Moll. Hummels Sonate für Klavier fis-Moll, Op.81, von 1819 würde laut Schumann genügen, um ihn unsterblich zu machen; deutliche Anklänge an dieses Werk enthält seine in pianistischer Hinsicht anspruchsvollste Komposition überhaupt, die Toccata Op.7. Hummels Op.74 in d-Moll, das 1816 sowohl als Klavierseptett mit Blas- und Streichinstrumenten sowie als Quintett für Klavier, Violine, Viola, Cello und Kontrabass erschien, diente Schubert als direktes Vorbild für sein Forellenquintett.

Die Renaissance der Musik von Hummel im 20. Jahrhundert verdeutlicht weiters, dass seine Kompositionen oft auch in harmonischer Hinsicht sehr progressiv sind; zudem werden natürlich weitere Aspekte seiner kompositorischen Poetik entdeckt: z.B. dass die virtuosen und brillanten Passagen, die man früher eher für ein Zeichen von Hummels Epigonentum bzw. seines stilistischen Anachronismus hielt, in einem ganz neuen Licht erscheinen, wenn man sie in einem schnelleren Tempo interpretiert und artikulationsmäßig nicht als Linien, sondern eher als zusammenfließende Klangflächen, bzw. Klangfelder auffasst. Dieses Element weist deutlich auf die Poetik von Chopin, Liszt, Debussy, Skriabin usw. voraus, die mit diesem Satzaspekt bereits zielbewusst gerechnet und gearbeitet haben.

In den letzten Jahren werden immer wieder auch die vokal-instrumentalen Werke von Hummel gespielt, deren „Renaissance“ zwar wahrscheinlich keine abenteuerlichen Entdeckungen bringen wird, die jedoch infolge der kompositionstechnischen Souveränität Hummels elementar überzeugend wirken dürfte.

# Carl Czerny on Hummel

*For a number of years, from about 1801 to 1804, my father and I visited the home of the Widow Mozart, where every Saturday she held musical soirées at which Mozart's younger son, a pupil of Streicher, played with much skill. On one such evening the company was much more numerous than usual, and among the many elegant ladies and gentlemen I noticed a young man whose appearance caught my eye. An ignoble, unpleasant face which constantly twitched, utterly tasteless clothing, a light grey bavaroy, long scarlet waistcoat and blue knee-breeches called to mind some village schoolmaster. In contrast, a number of expensive diamond rings, which he wore on nearly every finger, stuck out. The musical program took place as usual, and finally this young man, who may have been a bit more than twenty years old, was asked to play. But what a master I then heard! Although at that time I often had the opportunity to hear Gelinek, Lipavsky, Wölfl and even Beethoven, this unimposing young person's playing seemed to open a new world to me. Never before had I heard such new, sparkling complexities, such a purity, elegance and delicacy of execution and such a tastefully composed fantasy; and when he later played some of Mozart's sonatas for piano and violin, in which he was accompanied by Krommer, these compositions with which I had been familiar for so long became a new world for me.*

*It turned out that he was the young Hummel, a former pupil of Mozart, and had recently returned from London, where he had studied for a long time with Clementi. At that time Hummel had already achieved that high level in his playing which later made him so famous. While Beethoven's playing distinguished itself through a formidable power, character, unprecedented bravura and fluency, Hummel's performance, by contrast, was a paradigm of the highest purity and clarity, charming elegance and tenderness, and the level of technical difficulty was always of the highest, designed to awaken admiration, in that he united Mozart's style with Clementi's school, so wisely calculated for the instrument. It was natural, then, for him to claim primacy as a player in the world at large, and soon two camps were formed which were completely hostile to one another. Hummel's partisans accused Beethoven of maltreating the piano, claiming that his playing lacked any sense of purity or clarity, that his pedaling produced only a confusing noise, and that his compositions were tiring, artificial, tuneless and irregular in form. On the other hand, the "Beethovenites" claimed that Hummel completely lacked imagination, that his playing was as monotonous as a hurdy-gurdy, that he crooked his fingers as a spider does its legs, and that his compositions were in actual fact no more than variations on themes of Mozart and Haydn. Hummel's music influenced me in that spurred me on to a higher degree of purity and clarity.*

Carl Czerny, *Reminiscences of My Life*. Strasbourg, Baden-Baden 1968, pp.17ff

# Carl Czerny über Hummel

*Durch mehrere Jahre, ungefähr von 1801 bis 1804, besuchte ich mit meinem Vater die Witwe Mozart, wo jeden Samstag musikalische Soireen stattfanden, in welchen sich der jüngere Sohn Mozarts, ein Schüler Streichers, mit vieler Geschicklichkeit produzierte. Einmal war an einem solchen Abend die Gesellschaft weit größer und zahlreicher als gewöhnlich, und unter den vielen eleganten Herrn und Frauen bemerkte ich einen jungen Mann, dessen Äußeres mir sehr auffiel. Ein gemeines, unangenehmes Gesicht, mit dem er beständig zuckte, eine höchst geschmacklose Kleidung, lichtgrauer Überrock, scharlachrote lange Weste und blaue Beinkleider ließen irgendeinen Dorfschulmeister vermuten. Aber dagegen stachen sonderbar eine Menge kostbarer Brillantringe ab, die er fast an allen Fingern trug. Es wurde wie gewöhnlich musiziert, und endlich dieser junge Mann, der etwas über 20 Jahre alt sein mochte, aufgefordert, etwas zu spielen. Aber welch einen Meister hörte ich da! Obwohl ich damals schon oft Gelegenheit gehabt hatte, den Gelinek, Lipavsky, Wölfl und selbst Beethoven zu hören, schien mir das Spiel dieses so unscheinbaren Menschen eine neue Welt. Noch nie hatte ich so neue glänzende Schwierigkeiten, eine solche Reinheit, Eleganz und Zartheit des Vortrags und eine so geschmackvoll zusammengesetzte Fantasie gehört; und als er später einige Sonaten Mozarts mit Violine, wozu ihn Krommer akkompagnierte, vortrug, waren mir diese längst bekannten Tonstücke eine neue Welt.*

*Da hieß es denn, es sei der junge Hummel, ehemals Mozarts Schüler, und gegenwärtig aus London zurückkehrend, wo er lange Zeit Clementis Unterricht genossen hatte. Hummel war damals bereits, so weit die damaligen Instrumente es erlaubten, im Spiel schon auf der hohen Stufe, die ihn später so berühmt machte. Wenn sich Beethovens Spiel durch eine ungeheure Kraft, Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit auszeichnete, so war dagegen Hummels Vortrag das Muster der höchsten Reinheit und Deutlichkeit, der anmutigsten Eleganz und Zartheit, und die Schwierigkeiten waren stets auf den höchsten, Bewunderung erregenden Effekt berechnet, indem er die Mozartsche Manier mit der für das Instrument so weise berechneten Clementischen Schule vereinigte. Es war daher natürlich, dass er in der großen Welt den Vorrang als Spieler behauptete, und bald bildeten sich zwei Meisterparteien, welche einander mit aller Macht anfeindeten. Hummels Anhänger warfen dem Beethoven vor, dass er das Fortepiano malträtiere, dass ihm alle Reinheit und Deutlichkeit mangle, dass er durch den Gebrauch des Pedals nur konfusen Lärm hervorbringe, und dass seine Kompositionen gesucht, unnatürlich, melodiös und überdem unregelmäßig seien. Dagegen behaupteten die Beethovisten, Hummel ermangle aller echten Phantasie, sein Spiel sei monoton wie ein Leierkasten, die Haltung seiner Finger sei kreuzspinnenartig, und seine Kompositionen seien bloße Bearbeitungen Mozartscher und Haydnscher Motive. Auf mich hatte Hummels Spiel insoferne Einfluß, als er mich zu einem höhern Grade von Reinheit und Deutlichkeit anspornte.*

Carl Czerny, Erinnerungen aus meinem Leben. Strasbourg, Baden-Baden 1968, S.17ff

# Haydn – Clementi – Mozart

## Characteristics of Monothematicism

*In the winter of 1781 Emperor Joseph II received a high-ranking visitor in Vienna: Grand Duke Paul of Russia (later Czar Paul I) and his wife Grand Duchess Maria Fyodorovna spent several weeks at the Austrian Court. To celebrate this visit the Emperor organized a musical competition to take place on Christmas Eve between Mozart and Muzio Clementi, the celebrated harpsichord virtuoso, who interrupted his European tour and travelled to Vienna for this purpose.*

From one of Mozart's letters to his father, dated 16 January 1782, we know what happened: the Emperor invited Clementi to begin; he played first a prelude and then a sonata. Mozart followed, also opening with a prelude and continuing with a set of variations. Next the Grand Duchess presented both musicians with sonatas by Paisiello, who at that time was court conductor in Russia and had written the pieces for her; Mozart played the Allegros and Clementi the Andantes and Rondos.

Finally the Emperor chose a theme and both musicians executed it, each of them accompanying the other during his variations on a second piano. (Mozart had to be satisfied with the second, out-of-tune piano, which, to add insult to injury, had three keys which stuck!)

It is not clear who actually won the competition, but according to Dittersdorf's biography, the Emperor must have been convinced that Mozart's performance was better; at any rate, he later sent the composer fifty ducats.

In any case, Clementi seemed to be highly impressed by Mozart: 'I had never before heard anyone play so brilliantly and charmingly. I was particularly surprised by an Adagio and several of his extemporaneous variations, whereby the Emperor chose the theme on which we, each accompanying the other, had to improvise variations.'

Mozart's opinion of Clementi was less flattering: "Clementi is a decent harpsichordist, but that is all one can say. He has a great deal of dexterity in his right hand; his main skill is thirds. By the way, he hasn't a penny's worth of taste or feeling; he is nothing but a technician."

One of the pieces which we are certain was played during this competition is Clementi's Sonata in B-flat major, op.42/2. He himself added the comment when the score was being prepared for printing that the piece had been played for the Emperor in the presence of Mozart in 1781. The main theme of the first movement has become immortal, though admittedly because Mozart also used it in the overture to "The Magic Flute".



This sonata by Clementi is monothematic in conception, i.e. the main and secondary themes consist of one and the same motive, a concept which Haydn uses strikingly often in his works. Since Mozart also uses this theme as a monothematic sonata form in the overture to "The Magic Flute" it stands to reason that by comparing these two works with one of Haydn's sonatas it should be possible thus to study the various ways of implementing this principle.

# Haydn – Clementi – Mozart

## Ausprägungen der Monothematik

*Im Winter des Jahres 1781 hatte Kaiser Joseph II. hohen Besuch in Wien: Der Großherzog Paul von Russland (der spätere Zar Paul I.) und seine Gemahlin Großherzogin Maria Fyodorovna verweilten für einige Wochen am Hof. Aus diesem Anlass veranstaltete der Kaiser am Weihnachtsabend einen musikalischen Wettstreit zwischen Mozart und Muzio Clementi, dem gefeierten Cembalovirtuosen, der seine Europatournee aus diesem Grund abänderte und nach Wien anreiste.*

Aus einem Brief Mozarts an seinen Vater (16. Jänner 1782) kennen wir den Verlauf dieses Wettstreits: Auf Aufforderung des Kaisers beginnt Clementi, präludiert erst und spielt dann eine Sonate. Darauf folgt Mozart; ebenfalls präludierend und dann Variationen spielend. Die Großfürstin legt den beiden Sonaten von Paisiello vor (der zu dieser Zeit Kapellmeister in Russland war und diese Stücke für sie geschrieben hatte), und Mozart spielte die Allegri und Clementi die Andante und Rondos.

Zum Schluss wählte der Kaiser ein Thema daraus und die beiden Musiker führten es zusammen aus, jeweils der eine den anderen während seiner Variationen auf einem zweiten Klavier begleitend (– Mozart musste dabei mit dem verstimmten zweiten Klavier vorlieb nehmen, bei dem auch noch drei Tasten stecken blieben!). Wer als Sieger aus diesem Wettstreit hervorgegangen ist, ist nicht gesichert, aber laut der Biographie Dittersdorfs dürfte der Kaiser von Mozarts besserem Abschneiden überzeugt gewesen sein – immerhin schickte er ihm danach 50 Dukaten.

Clementi jedenfalls schien von Mozart höchst beeindruckt: „Ich hatte bis dahin niemand so geist- und anmutsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselseitig einander accompagnirend, variiren mußten.“

Mozarts Meinung von Clementi war weniger schmeichelhaft: „Clementi – dieser ist ein braver Cembalist – dann ist auch alles gesagt – er hat sehr viele fertigkeit in der rechten hand – seine hauptpassagen sind die terzen. Übrigens hat er um keinen kreutzer geschmack noch empfindung – ein blosser mechanicus.“

Eines der Stücke, von dem wir mit Sicherheit wissen, dass es bei diesem Wettstreit erklang, ist die Sonate in B-Dur, op. 42/2, von Clementi. Er selbst hat für die Drucklegung die Bemerkung beigefügt, dass sie dem Kaiser Joseph II. in Gegenwart Mozarts 1781 vorgetragen wurde. Das Hauptmotiv des ersten Satzes ist unsterblich geworden – allerdings durch die Ouvertüre zur Zauberflöte, da es Mozart dort ebenfalls verwendet.



Diese Sonate Clementis ist monothematisch konzipiert, d. h. Hauptthema und Seitengedanke bestehen aus ein und demselben motivischen Material – ein Konzept, dessen sich Haydn in seinen Werken auffällig oft bediente. Da Mozart dieses Thema ebenfalls als monothematische Sonatensatzform in seiner Zauberflötenouvertüre behandelt, liegt es nahe, diese beiden Werke mit einer Sonate Haydns zu vergleichen, um die verschiedenen Möglichkeiten der Ausformung dieses Prinzips zu studieren.

Haydn, it is true, did not use this particular theme himself, but a distant thematic similarity can be seen in one of the Auernhammer Sonatas, which were published by Artaria in 1780:

Sonata in c-sharp minor, XVI/36, First Movement:

**Moderato**

The turn, or circulatio, and the tone repetitions are also formative in this theme. In its implementation as secondary theme the augmented turn also comes to the fore as a melodic component:

In this sonata the influence of Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) is unmistakable; it asserts itself in the abrupt motivic contrasts, rhetorical progressions, sudden interruptions of developments through pauses and fermatas, tempo changes, and free voice leading or alternations among homophonic, polyphonic and improvisatory sections.

Haydn avoids the associated danger of formal inconsistency through his highly original motivic work, which, similar to chemical processes, continually gains new forms from the existing material through varied combinations and developments.

**The theme of this sound-speech consists of the following motives:**

- the doubled circulatio (falling turn in thirty-second notes with rising circulatio in eighth notes, m.1)
- the segmentation of the triad (m.1)
- the tone repetition (likewise with circulatio as turn on the last note, mm.2-4)
- two preparations linked by a downward jump (m.5)

How do the motivic work and monothematicism look concretely?

The "main theme" is a five-measure-long thought (1+3+1) which perfectly fits the ideal of classical discontinuity: in m.2f the strong unison tutti opposes the solitary repetition motive in dialogue with the inverted circulatio in thirds.



Haydn hat zwar dieses spezielle Thema selbst nicht verwendet, aber eine entfernte motivische Ähnlichkeit lässt sich in einer der Auernhammer-Sonaten feststellen, die 1780 bei Artaria erschienen sind:

Sonate in cis-Moll, XVI/36, 1. Satz:

**Moderato**

Der Doppelschlag (bzw. Kyklosis) und die Tonrepetitionen sind auch in diesem Thema prägend. In der Ausformung als Seitengedanke tritt der vergrößerte Doppelschlag auch als melodische Komponente in den Vordergrund:

In dieser Sonate ist der Einfluss Carl Philipp Emanuel Bachs (1714–1788) unüberhörbar und macht sich geltend durch schroffe motivische Kontraste, rhetorische Steigerungen, plötzliche Unterbrechungen von Entwicklungen durch Pausen und Fermaten, Tempowechsel und Freistimmigkeit bzw. Wechsel zwischen homophonen, polyphonen und improvisatorischen Abschnitten.

Die damit verbundene Gefahr der formalen Uneinheitlichkeit umgeht Haydn durch seine originäre motivische Arbeit, die, ähnlich chemischen Prozessen, aus dem vorhandenen Material durch unterschiedliche Verknüpfung und Entwicklung stets neue Gestalten gewinnt.

**Das Thema dieser „Klang-Rede“ besteht aus folgenden Motiven:**

- der doppelten Kyklosis (abwärtsgerichteter Doppelschlag in 32teln bei aufwärtsgerichteter Kyklosis in 8teln, T. 1)
- der Dreiklangszerlegung (T. 1)
- der Tonrepetition (ebenfalls mit Kyklosis als Doppelschlag auf der letzten Note, T. 2–4)
- zwei Vorhalte, verbunden durch eine abspringende Note (T. 5)

Wie sieht die motivische Arbeit und Monothematik jetzt im Konkreten aus?

Das „Hauptthema“ ist ein Staktiger Gedanke (1+3+1) der ganz dem Ideal der klassischen Diskontinuität entspricht: dem starken Tutti-Isoson stellt sich in T. 2f das einsame Repetitionsmotiv im Dialog mit der umgekehrten Kyklosis (in Terzen) entgegen.

**Moderato**

A bridging figure leads to the beginning of a repetition, which, however, ends abruptly on the dominant seventh chord on B (mm.10-11) after the sequencing of the head motive.

This shows itself, after a pause of astonishment, as a modulation to the mediant: the head motive now appears more lyrically, counterpointed by downward scales, as a secondary theme:

The gradatio of the head motive leads to a breaking off of the triadic refraction and continuation of the theme with the repetition motive:

**Moderato**

1 2 3 4

Eine Überleitungsfigur führt zu einer angegangenen Wiederholung, die aber nach der Sequenzierung des Themenkopfes abrupt auf dem Dominantseptakkord auf H endet (T. 10/11).

Dieser offenbart sich, nach einer Pause der Verwunderung, als Modulation zur Mediant: Der Themenkopf erscheint nun lyrischer, von absteigenden Tonleitern kontrapunktiert, als Seitengedanke:

5 6 7 8

Die Gradatio des Themenkopfes führt zur Abspaltung der Dreiklangsbrechung und Fortsetzung des Themas mit dem Repetitionsmotiv:

9 10 11 12

This leads, as one would expect, to the concluding element, which, however, is immediately split off and further developed into a dolce theme which ends deceptively:

A musical score for piano, consisting of two systems. The first system shows a series of chords and melodic lines in the right hand, with dynamic markings *fz*, *fz*, *fz*, *fz*, *dolce*, and *mf*. The second system continues the melodic line in the right hand with a *p* dynamic marking. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8.

The closing at the end of the exposition presents itself innocently and almost inconsequentially:

A musical score for piano, showing a closing sequence. It features a melodic line in the right hand with dynamic markings *p*, *calando*, and *pp*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8.

Even in the exposition Haydn is already moving extremely freely within the formal expectations; however, despite the close motivic links he never loses the logical coherence.

The beginning of the development is an octave transposition of the secondary theme as it appears in m.12, but in the third measure it avoids a literal repetition by means of a partial diminution, and the theme appears in f-sharp minor in hybrid form (the first half presented as secondary theme, the second as main theme):

Truncated

A musical score for piano, showing a truncated development section. It features a melodic line in the right hand with a *f* dynamic marking. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8.

Diesem folgt erwartungsgemäß das abschließende Element, welches aber sofort abgespaltert und zu einem „dolce“-Gedanken weiterentwickelt wird, der trugschlüssig endet:

Musical score for piano, showing a sequence of chords and melodic lines. The first system includes dynamic markings *fz* and *dolce*. The second system includes a *p* marking.

Ganz unschuldig und beinahe belanglos gibt sich am Ende der Exposition die Schlussformel:

Musical score for piano, showing a sequence of chords and melodic lines. The first system includes dynamic markings *p*, *calando*, and *pp*.

Haydn bewegt sich schon in der Exposition äußerst frei innerhalb der formalen Erwartungen, verliert aber durch enge motivische Verknüpfungen nie den logischen Zusammenhang.

Der Beginn der Durchführung ist eine Oktav-Transposition des Seitengedankens, wie er in T. 12 erscheint, aber im dritten Takt weicht er durch eine partielle Diminution der wörtlichen Wiederholung aus, und das Thema erscheint in fis-Moll in „hybrider“ Form (die erste Hälfte entspricht der Darstellung als Seitengedanke, die zweite der als Hauptthema):

verkürzt

Musical score for piano, showing a sequence of chords and melodic lines. The first system includes a *f* marking. The second system includes a *3* marking.

The further development of the repetition motive brings another surprise:

The sudden entrance of a minor with forte chords mutates to a six-five chord in the same form as that in m.10 of the exposition. In contrast to this parallel occurrence, though, it is now reframed as an altered six-five chord which enharmonically resolves to G-sharp major! Thus the transition to c-sharp minor occurs harmonically and the reprise could actually now begin. But instead of this the main theme in g-sharp minor and the development are continued:

In the reprise (from m.65) a change occurs which, due to its development-like treatment, accords greater meaning to a motive which served only a bridging function in the exposition (m.6).

m.72

Die weitere Entwicklung des Repetitionsmotivs bringt wieder eine Überraschung:

Das plötzlich mit forte-Akkorden eintretende A-Dur mutiert zum Quintsextakkord in derselben Gestalt wie jener in T. 10 der Exposition. Gegenüber dieser Parallelstelle wird er jetzt jedoch zum alterierten Quintsextakkord umgedeutet, der sich (bei gleich bleibendem Klang) nach Gis-Dur auflöst! Damit wäre aber der Übergang nach Cis-Moll harmonisch erfolgt und die Reprise könnte einsetzen. Stattdessen erklingt das Hauptthema in Gis-Moll, und die Durchführung wird fortgesetzt:

In der Reprise (ab T. 65) findet sich eine Änderung, die einem Motiv, das in der Exposition nur überleitende Funktion hatte (siehe T. 6), aufgrund der durchführungsartigen Behandlung nun größere Bedeutung zukommen lässt:

T. 72

augmented circulatio

In the eighth-note movement in the left hand we clearly recognize that it is once again the circulatio which is being treated here (from m.75 even in augmentation), whereby this section becomes, as it were, the reprise of the secondary theme, which does not appear again in its original form.

Mozart wrote to his sister about Clementi's piano sonatas as follows: "Now I must say a few words to my sister regarding Clementi's sonatas. Everyone who plays or hears them will be able to tell that they are worthless as compositions. There are no notable or striking passages except for the sixths and octaves, and I ask my sister not to devote too much time to these, so that her calm, steady hand is not spoiled and does not lose its natural lightness, agility and flowing speed. For in the end, what does one gain from this? The sixths and octaves should be performed as rapidly as possible (which no one, not even Clementi himself, can do), which will produce an abominable piece of trash and nothing else in the world. Clementi is a charlatan, like all Celts! He writes "presto", even "prestissimo" and "alla breve" on a sonata and then plays it "allegro" in 4/4 time. I know this, because I have heard it! What he does quite well are his passages in thirds; but in London he sweated over them day and night. Aside from these he has nothing, absolutely nothing; not the slightest execution or taste, much less feeling."

How do Clementi and Mozart deal with the same motive?

The main themes have the following form:

Clementi

**SONATE N°XIII.** *Allegro con brio*  $\frac{1}{2}$ -92

The image shows a handwritten musical score for Clementi's Sonata No. 13. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Allegro con brio' and '1/2-92'. It features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. The second system begins with a 'dolce' marking and includes dynamic markings like 'f' and 'p'. The third system continues with various dynamics and includes the marking 'cresc.'. The score is annotated with handwritten numbers (1-5) and slurs, likely indicating specific musical motifs or techniques discussed in the text.

Eleven-measure period with repetition of the consequent closing on the tonic



## Augmentierte Kyklosis

In der Achtelbewegung der linken Hand ist aber deutlich zu erkennen, dass es sich wieder um die Kyklosis (ab T. 75 sogar augmentiert) handelt, die hier verarbeitet wird – womit diese Stelle quasi die Reprise des Seitengedankens substituiert, der in der Originalgestalt nicht mehr erscheint.

Über Clementis Klaviersonaten hat sich Mozart gegenüber seiner Schwester so geäußert: „Nun muß ich meiner Schwester wegen der Clementischen Sonaten ein paar Worte sagen. Daß die Composition davon nichts heißt, wird Jeder, der sie spielt oder hört, selbst empfinden. Merkwürdige oder auffallende Passagen sind keine darin, ausgenommen die Sexten und Oktaven, und mit diesen bitte ich meine Schwester sich nicht gar zu viel abzugeben, damit sie sich dadurch ihre ruhige, stete Hand nicht verdirbt, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit dadurch nicht verliert. Denn was hat man am Ende davon? Sie soll die Sexten und Oktaven in der größten Geschwindigkeit machen (welches kein Mensch wird zu Wege bringen, selbst Clementi nicht) – so wird sie ein entsetzliches Hackwerk hervorbringen, aber sonst weiter in der Welt nichts. Clementi ist ein Ciarlattano wie alle Welsche! Er schreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve, und spielt sie Allegro im 4/4 Takt. Ich weiß es, denn ich habe ihn gehört! Was er recht gut macht, sind seine Terzenpassagen; er hat aber in London Tag und Nacht darüber geschwitzt. Außer diesem hat er aber nichts – gar nichts – nicht den geringsten Vortrag noch Geschmack, viel weniger Empfindung.“

Wie gehen Clementi und Mozart mit demselben Motiv um?

Die Hauptthemen haben folgende Gestalt:

Clementi

**SONATE N° XIII.** *Allegro con brio*  $\text{♩} = 92$

*p* *ore* *scen* *do*

*dolce* *f* *p* *cresc.*

11-taktige Periode mit Wiederholung des Nachsatzes schließt auf Tonika.

Mozart:

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata by Mozart. Each system consists of five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). The first system shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include piano (p) and forte (f). The second system continues this texture, with the right hand playing a melodic line that is often in double counterpoint with the left hand. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Eight-measure period with repetition of the consequent, which modulates in the repetition to the double dominant. Unusual, but the “polyphonic aim” of this sonata suits the fact that both antecedent and consequent occur in double counterpoint; upper and lower voices are interchanged!

How do the composers legitimize the repetition of their consequents?

In Clementi’s sonata it is the weak close the first time with the third of the chord in the soprano voice, which after the repetition follows with the root tone in the soprano on a stronger beat.

In Mozart’s sonata it first becomes clear through the repetition that the consequent is also in double counterpoint!

Mozart:

8-taktige Periode mit Wiederholung des Nachsatzes, der beim zweiten Mal zur Doppeldominante moduliert. Ungewöhnlich, aber der „polyphonen Absicht“ dieser Sonate entsprechend ist, dass sowohl Vorder- wie Nachsatz im doppelten Kontrapunkt gestaltet ist (Ober- und Unterstimme werden vertauscht)!

Wie legitimieren die Komponisten die Wiederholungen ihrer Nachsätze?

Bei Clementi ist es der schwache Schluss in Terzlage beim ersten Mal, der nach der Wiederholung auf schwerer Taktzeit in Oktavlage erfolgt.

Bei Mozart wird erst durch die Wiederholung offensichtlich, dass auch der Nachsatz im doppelten Kontrapunkt steht!

The secondary themes:

Clementi:



Mozart:



etc.

Both composers use a two-part period, with the difference that Mozart uses the main theme as contrapuntal accompaniment and not primarily as melodic content of the secondary theme (similar to the monothematic treatment in the first movement of the Haffner Symphony).

Die Seitenthemen:



Clementi:



Mozart:



USW.

Bei beiden handelt es sich wieder um eine zweiteilige Periode, mit dem Unterschied, dass Mozart das Hauptmotiv als kontrapunktische Begleitung und nicht primär als melodischen Inhalt des Seitenthemas verwendet (ähnlich wie die monothematische Behandlung im ersten Satz der „Haffner“-Symphonie).

The two composers' developments differ especially strongly:

In Clementi's work one variation of the turn, which he had already used in the modulation to the double dominant, is used almost exclusively throughout the development, which causes a reduction to a purely harmonic occurrence. The augmented inversion of the circulatio can be found in the immanent upper voice:

a-flat - b-flat - c - b-flat

Because the advanced modulations with ornamentation give rise to expectations that motivic work will also be heard, it is all the more disappointing that the bridge to the recapitulation consists only of scales and arpeggiated chords.

Mozart's development is different:

Here polyphonic treatment prevails because of the fugue-like subject of this "sonata". Stretti of both parts of the antecedent and motivic work through both separation and concentration give this development with its appropriate rhetorical figures (aposepesis and ellipsis, mm.127-128) an especially dramatic expression.

Clementi's recapitulation has no noteworthy differences to its exposition.

A peroration interpolated prior to the closing group which picks up the repetition motive again and offers the possibility of an improvised cadenza closes the movement.

Mozart surprises and unsettles the listener at the interface of development and recapitulation:

M.144 is the actual beginning of the recapitulation, since the return to the original key has been accomplished, and with imitative entries of the main theme the standard beginning of an exposition has been established. However, all this occurs in a sharply truncated fashion, in stretto and through the use of modulating gradatio, which increases the impression that the development is still going on (see the following example from the piano score).

m. 144

Die Durchführungen unterscheiden sich besonders stark voneinander:

Bei Clementi beherrscht eine Variante des Doppelschlags (die er bereits in der Exposition für die Modulation zur Doppeldominante benutzt hat) fast ausschließlich die gesamte Durchführung, was eine Reduktion auf rein harmonisches Geschehen bewirkt. Die augmentierte Umkehrung der Kyklosis lässt sich in der immanenten Oberstimme finden:

as - b - c - b

Da die fortgesetzten Modulationen mit Spielfiguren die Erwartung wecken, auch noch motivische Arbeit zu hören, ist die unorganische, nur aus Tonleitern und Dreiklangszerlegungen bestehende Überleitung zur Reprise umso enttäuschender.

Anders die Durchführung bei Mozart:

Hier herrscht, schon wegen dem fugenartigen Sujet dieser „Sonate“, polyphone Verarbeitung vor. Engführungen beider Teile des Vordersatzes und motivische Arbeit mittels Abspaltungen und Verdichtungen geben dieser Durchführung mit entsprechenden rhetorischen Figuren

(Aposeopesis und Ellipsis, T. 127/128) einen besonders dramatischen Ausdruck.

Die Reprise bringt bei Clementi keine nennenswerten Unterschiede zur Exposition.

Eine vor die Schlussgruppe eingeschaltete Peroratio, die das Repetitionsmotiv nochmals aufgreift und die Möglichkeit zu einer improvisierten Kadenz bietet, beschließt diesen Satz.

Mozart überrascht bzw. verunsichert bei der Schnittstelle Durchführung/Reprise:

Eigentlich handelt es sich bei T. 144 schon um den Beginn der Reprise, da die Ausgangstonart wieder erreicht ist und mit den imitativen Einsätzen des Hauptthemas die Anfangssituation der Exposition hergestellt wird. Allerdings geschieht dies alles stark verkürzt, in Engführungen und mittels Gradatio modulierend, was den Eindruck verstärkt, sich noch in der Durchführung zu befinden (siehe folgendes Notenbeispiel im Klavierauszug).

T. 144

What elevates this peculiarity to a stroke of genius is the fact that it not only does justice to the requirements of a full-fledged recapitulation but also avoids the dramatically senseless literal repetition of the fugal exposition, nevertheless simultaneously setting the scene all the more impressively for the return of the main theme.

The peroration appears as the coda, which spells out the subdominant “with one voice”, then leading the main motive via the tones of the tonic triad downward to the conclusion.

This analysis makes clear what probably not only the musically schooled ear intuitively realizes: that the difference between craft and artistic mastery is unmistakable in direct comparison, and confirms Mozart’s opinion of Clementi’s qualities. Even if it were only a question of personal taste, to recognize a qualitative difference here must be answered in the words of Goethe:

“Taste can be schooled only through meditating not on what is simply good, but on what is truly great.”





Was diese Besonderheit aber zum Geniestreich macht, ist die Tatsache, dass er damit sowohl den Anforderungen einer vollständigen Reprise gerecht wird als auch die dramaturgisch unsinnige, wörtliche Wiederholung der Fugenexposition umgeht, gleichzeitig dadurch aber die Wiederkehr des Hauptthemas noch imposanter in Szene setzt.

Die Peroratio erscheint als Coda, die die Subdominante „einstimmig“ auskomponiert, um dann das Hauptmotiv über den Dreiklangstönen der Tonika abwärts und in den Schluss zu führen.

Die Analyse macht augenscheinlich, was wahrscheinlich nicht nur das musikalisch geschulte Ohr intuitiv konstatiert: der Unterschied zwischen handwerklicher und künstlerischer Meisterschaft ist in der Gegenüberstellung unüberhörbar und bestätigt somit Mozarts Urteil über Clementis Qualitäten. Selbst wenn es nur eine Frage des persönlichen Geschmacks sein sollte, hier einen qualitativen Unterschied zu erkennen, muss mit Goethes Worten erwidert werden:

„Der Geschmack kann geschult werden nur durch das Nachsinnen nicht über das leidlich Gute, sondern über das wahrhaft Großartige.“



Pianist Gert Hecher on historic pianoforti

# Eroica — the “Leading Tone” for Schönberg and Strawinsky?

*“Weekly morning concerts in the Augartensaal throughout the summer, then quartet concerts in winter—whereby in the first the symphonies of Haydn, Mozart and Beethoven and in the second the quartets and quintets of these three masters were performed—had constituted, in a manner of speaking, a Golden Age of Music in Vienna, and the first impression which the premiere of some great work of Beethoven always made on me, and indeed on everyone, remains indelible for me. The ‘Eroica’ Symphony, which was composed by Beethoven in 1803 and premiered in 1804, was at first not at all appealing. It was criticized as being too long, cramped, incomprehensible and clamorous.”*

*Carl Czerny, Erinnerungen aus meinem Leben.  
Strasbourg, Baden-Baden 1968, S. 21*

The end of the eighteenth century brings out rich fruits in the orchestral works of the composers of the First Viennese School. The growing importance of the symphony is highly visible, also evidenced by the increasing length of the first movement. The number of measures in the individual sections of the first movements of the last symphonies which Wolfgang Mozart (1756-1791) composed in the 1780s is as follows:

Symphony in E-flat major, KV 543	I 25	E 117	X 41	R 70	C 56
Symphony in g minor, KV 550	-	E 100	X 65	RC 134	
Symphony in C major, KV 551	-	E 120	X 69	RC 124	

(I = Introduction, E = Exposition, x = Development, R = Recapitulation, C = Coda)

We find a slow introduction only in the Symphony in E-flat major. The exposition exceeds the dimensions of a symphony at that time, the development is hardly two-thirds as long as the exposition and the recapitulation is much longer than the exposition. The tonal diversion at the beginning of the recapitulation in the Symphony in g minor continues in the modulations after the fully unexpected end of the development; the extensive coda occurs within the framework of an inner expansion.

Shortly after Mozart's death, Joseph Haydn (1732-1809) composed his most important works in this genre:

Hob. I:92 (“Oxford”) G major	I 20	E 62	X 42	R 76	C 32
Hob. I:101 (“The Clock”) D major	I 23	E 103	X 95	R 80	C 48
Hob. I:103 (“Drumroll”) E-flat major	I 39	E 54	X 65	R 42	C 27
Hob. I:104 (“Salomon” or „London”) D major	I 17	E 107	X 69	R 102	-

# Eroica – Das „Vor-Zeichen“ von Schönberg und Strawinsky?

“Die wöchentlichen Morgenkonzerte im Augartensaale durch den ganzen Sommer, dann die Quartettmusiken im Winter, wobei in den ersteren die Sinfonien Haydns, Mozarts, Beethovens, und in den zweiten die Quartette und Quintette dieser drei Meister mit der größten Vollendung aufgeführt wurden, bildeten sozusagen das goldene Zeitalter der Musik in Wien und unauslöschlich wird mir der Eindruck bleiben, den die erste Aufführung irgendeines Beethovenschen Werkes auf mich und überhaupt auf jedermann machte. Die heroische Sinfonie, welche Beethoven im Jahr 1803 schrieb, und welche im Jahr 1804 zum ersten Male aufgeführt wurde, gefiel jedoch anfangs gar nicht, denn sie bildet den Übergang von der Haydn/Mozartschen Manier zu derjenigen, welche später Beethoven so eigentümlich wurde. Man fand sie zu lang, überladen, unverständlich und allzu lärmend.”

Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*.  
Strasbourg, Baden-Baden 1968, S. 21

Das Ende des 18. Jahrhunderts bringt die reichen Früchte in den Orchesterwerken der Komponisten der Wiener Klassik zum Vorschein. Das Wachstum der Bedeutung der Symphonie ist unübersehbar, was sich auch in der zunehmenden Länge des ersten Satzes zeigt. Die Anzahl der Takte in den einzelnen Abschnitten der ersten Sätze der letzten Symphonien von Wolfgang A. Mozart (1756-1791), die in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden, ist folgende:

Symphonie in Es-Dur, KV 543	I 25	E 117	X 41	R 70	C 56
Symphonie in g-Moll, KV 550	-	E 100	X 65	RC 134	
Symphonie in C-Dur, KV 551	-	E 120	X 69	RC 124	

(I = Introdution, E = Exposition, X = Durchführung, R = Reprise, C = Coda)

Eine langsame Introdution finden wir nur in der Es-Dur-Symphonie. Die Exposition überschreitet die damaligen Dimensionen einer Symphonie, die Durchführung dauert kaum zwei Drittel der Exposition und die Dauer der Reprise überschreitet die der Exposition bei weitem. Die tonale Ablenkung am Anfang der Reprise der g-moll-Symphonie setzt sich in der Modulation nach dem ganz unerwarteten Ende der Durchführung fort; die umfassende Coda erklingt im Rahmen einer inneren Ausweitung.

Kurz nach Mozarts Tod schreibt Joseph Haydn (1732–1809) seine bedeutendsten Werke in diesem Genre:

Hob. I:92 („Oxford“) G-Dur	I 20	E 62	X 42	R 76	C 32
Hob. I:101 („Die Uhr“) D-Dur	I 23	E 103	X 95	R 80	C 48
Hob. I:103 („Mit dem Paukenschlag“) Es-Dur	I 39	E 54	X 65	R 42	C 27
Hob. I:104 („Salomon“ oder „London“) D-Dur	I 17	E 107	X 69	R 102	-

Haydn's sonata form is balanced; the first movements of his most important symphonies are characterized by a lengthy introduction and coda. An extensive development, lengthier than the exposition, occurs in his next-to-last symphony, "Drumroll". The numbers of measures can be doubled in comparison with other sonata movements, as this movement is written in a moderately fast 6/8 meter. These signs herald Beethoven's concept of sonata form, as the following examples demonstrate:

Symphony Nr.1 C major op. 21	I 12	E 96	X 68	R 82	C 38
Symphony Nr.2 D major op. 36	I 33	E 100	X 82	R 88	C 56
Symphony Nr.3 E-flat major op. 55	-	E 152	X 246!	R 153	C 140!
Symphony Nr.4 B-flat major op. 60	I 38	E 160!	X 144	R 134	C 31
Symphony Nr.5 c minor op. 67	-	E 124	X 124	R 126	C 128!
Symphony Nr.6 F major op. 68	-	E 138	X 140	R 136	C 98
Symphony Nr.7 A major op. 92	I 62!	E 114	X 101	R 111	C 62
Symphony Nr.8 F major op. 93	-	E 104	X 85	R 121	C 72
Symphony Nr.9 d minor op. 125	-	E 159!	X 141	R 126	C 121!

The numbers of measures in the first movements of Beethoven's two earlier symphonies are close to those in Haydn's. The third ("Eroica") already surprises the listener with the beginning of its exposition, but the difference in development and coda is truly striking. Therefore I would like to deal with this in particular. The negative reaction mentioned by Carl Czerny probably influenced Beethoven's formal conception of the following symphonies: the extensive introduction and exposition in the Fourth Symphony leads to a now shorter development. This is followed by the exemplarily measured first movement of the Fifth, which however with its powerful coda harks back to the monumentality of the "Eroica". The romantic Sixth returns in its introduction to extreme proportions. In the moderation of the conceptual design as well as in the original humor of the Eighth we feel echoes of Haydn, and the Ninth Symphony can again be compared with the "Eroica", especially regarding the exposition and the coda.

In 1803, that is, about the time when the Third Symphony was completed, Beethoven published a curious work: "Two Preludes through All Twelve Major Keys for Piano or Organ", Op. 39, which he had already composed in Bonn in 1789. A short theme in diverse variations through all the keys in the circle of fifths: is this meant merely as an exercise in compositional technique? It seems to me rather to be an example of his perfect artistic expression, which finds expression in the development of the first movement of the Third Symphony.

The exposition ends in the key of the dominant, B-flat major. At the beginning of the development the final chord is diverted to the dominant of the new primary tonality of B-flat major. In the classical manner it modulates downward (b-flat-a-flat-g) to the parallel minor key of c. A new section (m. 178) begins with chromatically rising transpositions of the main theme (c-c-sharp-d). A new variation of the first theme appears in d-minor with ensuing modulations (dominant progression: d-g-c-f) and thematic development (division of the motive). All of this leads to the subdominant key of A-flat major/a-flat minor. A new polyphonic variation of the main theme (fugato) is associated with the modulation to the parallel key of f-minor, after which follows yet another new series of modulations, this time through the fifth relationship of keys (f-c-g-d-a-e). The inner expansion of this section brings, in the unusual intensity of fortissimo, a homophonic, rhythmically pronounced element with a complicated harmonic progression (chromatic-enharmonic modulation to e-minor, the harmonically most distant key, standing as it does in a tritone relationship to B-flat major.)

The base for this section is a six-measure phrase: two measures of ostinato rhythm followed by a repeated hemiola in combination with the syncopations (twice two measures). This rhythm in diminution (two against three) later becomes known as a characteristic element of the musical language of Anton Bruckner (1824-1896) and Johannes Brahms (1833-1897), and we can

Sein Sonatensatz ist ausgeglichen; die ersten Sätze der bedeutendsten Symphonien von Haydn sind gekennzeichnet durch eine große Introduction und Coda. Eine umfangreiche Durchführung, welche die Taktanzahl der Exposition übersteigt, sieht man in der vorletzten Symphonie "Mit dem Paukenschlag". Die Zahlen können, im Vergleich mit anderen Sonatensätzen, verdoppelt werden, da es sich hier um einen mäßig schnellen 6/8-Takt handelt. Diese Anzeichen kündigen die Beethovensche Konzeption des Sonatensatzes an, wie aus folgenden Beispielen hervorgeht:

Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21	I 12	E 96	X 68	R 82	C 38
Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36	I 33	E 100	X 82	R 88	C 56
Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55	-	E 152	X 246!	R 153	C 140!
Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60	I 38	E 160!	X 144	R 134	C 31
Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67	-	E 124	X 124	R 126	C 128!
Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68	-	E 138	X 140	R 136	C 98
Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92	I 62!	E 114	X 101	R 111	C 62
Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93	-	E 104	X 85	R 121	C 72
Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125	-	E 159!	X 141	R 126	C 121!

Die Zahl der Takte in den ersten Sätzen der zwei frühen Symphonien von Beethoven knüpft an Haydn an. Die dritte („Eroica“) überrascht schon mit dem Umfang der Exposition, aber der Unterschied in Durchführung und Coda ist auffallend. Deshalb möchte ich mich damit besonders beschäftigen. Die von Carl Czerny erwähnte negative Reaktion hatte wahrscheinlich Einfluss auf Beethovens formale Konzeption der folgenden Symphonien: Die umfassende Introduction und Exposition in der vierten Symphonie führt zu einer nun kürzeren Durchführung. Darauf folgt der beispielhaft gleichmäßige erste Satz der fünften, der aber mit der mächtigen Coda zur Monumentalität der „Eroica“ zurückkehrt. Die romantische sechste ist, trotz des großen Umfangs, durch klassische Proportionen gekennzeichnet, aber die siebte kehrt in der Introduction zu extremen Proportionen zurück. In der Mäßigkeit der Konzeption sowie im originellen Humor der achten fühlt man das Echo von Haydn, und die neunte Symphonie kann wieder mit der „Eroica“, besonders was die Exposition und die Coda betrifft, verglichen werden.

1803, also in der Zeit, als die dritte Symphonie vollendet wurde, veröffentlichte Beethoven ein sonderbares Werk: „Zwei Praeludien durch alle Dur-Tonarten für Klavier oder Orgel“, Op. 39, bereits 1789 in Bonn geschrieben. Ein knappes Thema moduliert in verschiedenen Variationen durch alle Tonarten im Quintenzirkel. Sollte das eine Tonsatz-Übung sein? Es scheint mir ein Exempel zu sein, das seinen vollkommenen

künstlerischen Ausdruck in der Durchführung des ersten Satzes der dritten Symphonie findet.

Die Exposition endet in der Dominant-Tonart B-Dur. Der Schlussakkord wird am Anfang der Durchführung auf die Dominante der neuen Haupttonalität B-Dur umgelenkt. Auf klassische Weise moduliert er abwärtsgerichtet (b-as-g) zur Paralleltonart c-Moll. Ein neuer Abschnitt (T. 178) beginnt mit chromatisch ansteigenden Transpositionen des Hauptsatzes (c-cis-d). Eine neue Variante des Hauptsatzes klingt in d-Moll mit folgenden Modulationen (Dominanten-Reihe d-g-c-f) und thematischer Entwicklung (Teilung des Motivs). Das alles führt zur Subdominant-Tonart As-Dur resp. as-Moll. Mit der Modulation zur Parallel-Tonart f-Moll ist eine neue, polyphone Variante des Hauptsatzes (fugato) verbunden, nach der wieder eine neue Modulationsfolge durch die Tonarten der Quintverwandschaft (f-c-g-d-a-e) folgt. Die innere Ausweitung dieses Abschnitts bringt in der ungewöhnlichen Intensität ff ein homophones, rhythmisch ausgeprägtes Element mit kompliziertem harmonischem Verlauf (chromatisch-enharmonische Modulation nach e-Moll, die harmonisch am weitesten entfernte Tonart – Tritonus-Beziehung – von B-Dur).

Der Grund dieses Abschnitts ist eine Phrase mit 6 Takten: 2 Takte Ostinato-Rhythmus, dazu eine repetierte Hemiole in der Kombination mit den Synkopen (2x2 Takte). Dieser Rhythmus in

identify the same syncopation in the opening measures of the “Sacrificial dance” in *The Rite of Spring* by Igor Stravinsky (1882-1971). The cadence in e-minor also shows similarity with Stravinsky’s *The Rite of Spring*, this time with the beginning of “The Augurs of Spring: Dances of the Young Girls”: the chords are linked with one another—after an enharmonic confusion, F-sharp major becomes the tonic after the dominant (B–d-sharp–f-sharp–a–c) by Beethoven; Stravinsky’s combination of F-sharp major with E-flat major six-five chord is an essence of the Wagnerian deceptive cadence dominant–submediant. There follows an episode in e-minor, which surprises the listener with a new second theme in the middle of the development. I would like to point out once again that e-minor is harmonically the most distant key from B-flat major. The new second theme is repeated in a-minor (the same relationship to E-flat major). A closing variation of the main theme (m. 300) with transpositions like those at the beginning of the development (C major–c minor–D-flat major–E-flat major) follows. The new second theme is repeated in e-flat minor and G-flat major, then comes the closing section of the development with the dominant, which signals the beginning of the recapitulation. The first half of this section brings the imitations of the main theme in the woodwinds; the second presents the disintegration of the motive into its fragments.

Shortly before the beginning of the recapitulation we find another curiosity: The dominant (a-flat–b tremolo), and the tonic (theme in the horns), occur simultaneously—very much as in the works of Stravinsky more than a century later!

#### Summary of the keys in the development:

<b>B major</b>	second and closing theme of the exposition (Letter C, mm. 83-149)
<b>C-flat major</b>	end of the development (Letter L, mm. 362-369)
<b>C major, c minor</b>	beginning of the development (mm. 160-180)
<b>D-flat major, c-sharp minor</b>	beginning of the development (mm. 181-184), development (m. 314, mm. 350-353), recapitulation with diversion (mm. 416-422)
<b>D major, d minor</b>	beginning of the development, Letter F, mm. 186-193), fugato (m. 245)
<b>E-flat major, e-flat minor</b>	beginning of the exposition (mm. 1-40), development (mm. 315-326), end of the development (mm. 338-397), recapitulation (mm. 398-691)
<b>E minor</b>	tritone relationship to B-flat major—focal point of the development, episode (mm. 260-291)
<b>F major, f minor</b>	beginning of the development (mm. 210-213), fugato (m. 236), recapitulation with diversion (mm. 408-415)
<b>G-flat major</b>	fugato (m. 314), end of the development (mm. 328-335)
<b>g minor</b>	exposition with diversion (mm. 7-9), development (mm. 194-205), fugato (mm. 240-243)
<b>A-flat major</b>	development (Letter G, mm. 220-232)
<b>a minor</b>	tritone relationship to E-flat major—focal point of the development (Letter H, mm. 248-259), episode (mm. 292-299)

der Diminution (zwei gegen drei) wird später als ein charakteristisches Element der Musiksprache von Anton Bruckner (1824–1896) und Johannes Brahms (1833–1897) bekannt, und wir können die gleiche Synkope in den Anfangstakten des „Danse sacrale“ in Igor Strawinskys (1882–1971) „Sacre du printemps“ identifizieren. Die Kadenz nach e-Moll zeigt ebenfalls eine Ähnlichkeit mit Strawinskys „Sacre“, dieses Mal mit dem Anfang von „Les augures printaniers (Danse des adolescentes)“: Die Akkorde knüpfen aneinander an – Fes-Dur ist nach der enharmonischen Verwechslung die Tonika nach der Dominante H-dis-fis-a-c von Beethoven, Strawinskys Kombination Fes-Dur mit Es-Dur-Quint-Sextakkord ist eine Essenz des wagnerianischen Trugschlusses D-VI. Es folgt eine Episode in e-Moll, die mit einem neuen Seitensatz mitten in der Durchführung überrascht. Ich möchte nochmals daran erinnern, dass e-Moll die maximal entfernte Tonart von B-Dur ist. Der neue Seitensatz wiederholt sich in a-Moll (die gleiche Beziehung zu Es-Dur). Es kommt eine Schlussvariante des Hauptsatzes (T. 300) mit Transpositionen wie am Anfang der Durchführung (C-Dur – c-Moll – Des-Dur – Es-Dur). Dann wiederholt sich der neue Seitensatz noch einmal in es-Moll und Ges-Dur, danach kommt der Schlussabschnitt der Durchführung mit der Dominante, die den Beginn der Reprise signalisiert. Die erste Hälfte dieses Abschnitts bringt die Imitationen des Hauptthemas in den Bläsern, die zweite führt den Zerfall des Motivs in seine Fragmente vor.

Kurz vor dem Beginn der Reprise findet man wieder eine Kuriosität: Die Dominante (as-b-Tremolo) und die Tonika (Thema im Horn) erklingen simultan – ganz wie in den Werken von Strawinsky mehr als 100 Jahre später!

### Rekapitulation der Tonarten in der Durchführung:

<b>B-Dur</b>	Seiten- und Schlusssatz der Exposition (Buchstabe C, T. 83-149)
<b>Ces-Dur</b>	Schluss der Durchführung (L, T. 362-369)
<b>C-Dur, c-Moll</b>	Anfang der Durchführung (T. 160-180)
<b>Des-Dur, cis-Moll</b>	Anfang der Durchführung (T. 181-184), Durchführung (T. 314, 350-353), Reprise mit Ablenkung (T. 416-422)
<b>D-Dur, d-Moll</b>	Anfang der Durchführung (F, T. 186-193), fugato (T. 245)
<b>Es-Dur, es-Moll</b>	Anfang der Exposition (T. 1-40), Durchführung (T. 315-326), Schluss der Durchführung (T. 338-397), Reprise (T. 398-691)
<b>e-Moll</b>	Tritonus-Beziehung zu B – Schwerpunkt der Durchführung, Episode (T. 260-291)
<b>F-Dur, f-Moll</b>	Anfang der Durchführung (T. 210-213), fugato (T. 236), Reprise mit Ablenkung (T. 408-415)
<b>Ges-Dur</b>	fugato (T. 314), Schluss der Durchführung (T. 328-335)
<b>g-Moll</b>	Exposition mit Ablenkung (T. 7-9), Durchführung (T. 194-205), fugato (T. 240-243)
<b>As-Dur</b>	Durchführung (G, T. 220-232)
<b>a-Moll</b>	Tritonus-Beziehung zu Es – Schwerpunkt der Durchführung (H, T. 248-259), Episode (T. 292-299)

At this point I would like to mention the oft-quoted thought that Johann Sebastian Bach (1685-1750) paved the way for Schönberg's twelve-tone music when he utilized the possibilities of the new tempered tuning of keyboard instruments in his great cycle *The Well-Tempered Clavier* (preludes and fugues in all twenty-four major and minor keys). Beethoven's *Third Symphony* unites all keys in one single movement, even in one single section (the development) and thus represents an important milestone on this path.

**The progression of keys:**

b-flat–e-flat–c–c-sharp–d–g–c–f–a-flat–f–c–g–d–a–e–a–c–e-flat–g-flat–e-flat–d-flat–e-flat–c-flat–e-flat

Could this be considered the foundation of a twelve-tone row?

If, in addition to the tonics of the keys, we accept the real sounding bass or other important tones of the individual sections, we can also propound another twelve-tone row:

B – a-flat – g / c – c-sharp – d – e-flat / a – b – e / g-sharp – F

The cadence in the most distant key of e-minor is the focal point of the movement; simultaneously the important interval of e-flat–a occurs in the Golden Ratio of this row.

One remarkable property of this concentration is found in the rhythm: The unusual combination of the hemiolas and syncopation at the focal point of the development has already been mentioned. A change of the periodicity and disperiodicity in the evolution of the development is transformed through the multiple diminution of the rhythmic changes, which we know from the works of Igor Stravinsky and Bela Bartók, later also from Olivier Messiaen and the composers of the Darmstädter Summer Courses.





Ich möchte an dieser Stelle den oft zitierten Gedanken erwähnen, dass Johann Sebastian Bach (1685–1750), die Möglichkeiten der neuen Stimmung der Tasteninstrumente ausnützend, mit dem großen Zyklus des Wohltemperierten Klaviers (Präludien und Fugen durch alle Tonarten) auch den Weg zu Schönbergs Zwölftonmusik eröffnet. Beethovens dritte Symphonie verbindet alle Tonarten in einem einzigen Satz, ja sogar in nur einem Teil (der Durchführung), und schafft so einen wichtigen Meilenstein auf diesem Weg.

#### Die Folge der Tonarten:

b-es-c---cis-d-g--c-f-as---f-c-g--d-a-e-----a--c---es-ges--es--des--es--ces--es

Könnte man das als Grundlage einer Zwölftonreihe auffassen?

Falls wir, neben den Grundtönen der Tonarten, die real klingenden Bass- oder andere wichtige Töne der einzelnen Abschnitte akzeptieren, können wir auch eine andere Zwölftonreihe vorlegen:

B – as – g / c – cis – d – es / a – h – e / ges – F

Die Kadenz in der entferntesten Tonart e-Moll ist der Schwerpunkt des Satzes, gleichzeitig findet sich das wichtige Intervall es-a im Goldenen Schnitt der Reihe.

Eine merkwürdige Beschaffenheit dieser Verdichtung findet man im Rhythmus: Die ungewöhnliche Kombination der Hemiole und Synkope im Schwerpunkt der Durchführung wurde schon erwähnt. Ein Wechsel der Periodizität und Disperiodizität in der Evolution der Durchführung ist durch die mehrfache Diminution der rhythmischen Änderungen transformiert, was wir aus den Werken von Igor Strawinsky und Bela Bartók, später auch von Olivier Messiaen und den Komponisten der Darmstädter Schule kennen.



# Haydn's Spanish contemporaries

*In this article we will attempt to link Spanish keyboard music of the 18th century, which is still to be explored, with that of the 19th. We will also discuss the relationship and influences between Haydn and Spain.*

## Researchers

The documents which were available until the 1980s, thanks to the efforts of musicologists and researchers, were nevertheless unfortunately often scattered and incomplete. In particular, we wish to acknowledge the following researchers and musicologists working between 1880 and 1980.

## From Spain:

- Felipe Pedrell (1841-1922), whose students included Manuel de Falla, Albéniz and Granados.
- Joaquin Nin Castellanos (1879-1949), who rediscovered, published and played all over the world a great deal of Spanish keyboard music, especially from the 18th century. He was the father of the musician Joaquin Nin Culmell and the writer Anais Nin.
- Samuel Rubio, who prepared and published the catalogue of Antonio Soler, playing and recording most of his works.

## Outside of Spain:

- Santiago Kästner (1908-1992).
- Alessandro Longo (1864-1945) and Ralph Kirkpatrick (1911-1984), who catalogued Scarlatti's works.

A new group of Spanish researchers (not formally constituted as such) emerged in the last twenty years of the 20th century. Professors like A. Martín Moreno, Ana Benavides, Josep Climent, Agueda Pedrero-Encabo, Inmaculada Cárdenas Serván and Bengt

Johnsson, together with the efforts of various institutions, are rescuing and publishing carefully prepared editions of important works by many composers who had disappeared into oblivion.

We will now discuss the factors and influences that led to these circumstances and focus our attention on those composers who defined and contributed to the evolution of the compositional language.

## Background

To understand musical evolution in 18th-century Spain we must look back at the sociological, economic and, of course, musical issues in Spain in the preceding period.

From the beginning of the 16th to the end of the 17th century the Kingdom of Spain experienced a Golden Age ("La Edad de Oro") at all levels (artistic, economic, etc). This began in particular with the discovery of the Americas, which led to Spain being recognized as a leading world power. At the beginning of the 17th century there were four great empires in Europe: the Holy Roman Empire, France, England and Spain. Two main causes led to the enrichment of the music of the Iberian Peninsula through musical elements from overseas. On the one hand, although Spain was the most extensive empire of the four geographically, it was, in fact, the most decentralized because colonization was established through agreements with local leaders, leaving in each case a Viceroy as representative of the Crown. On the other hand, evangelizing Church activities cultivated great two-way musical activity. To this, we must add the reminiscent influence of Mozarabic, Jewish and Arabic music. Increasing importation of wealth from the colonies led to neglect of industry and agriculture, so when the flow began to decline due to wars, piracy and corrupt administration, the decline of the Golden Age began as well.

# Haydns spanische Zeitgenossen

*Im Rahmen dieses Beitrags werden wir versuchen, die spanische Musik für Tasteninstrumente des 18. Jahrhunderts, die es noch immer zu entdecken gilt, der des 19. Jahrhunderts anzunähern. Auch die Beziehungen und Einflüsse zwischen Haydn und Spanien werden wir näher beleuchten.*

## Forschung

Die Dokumente, die bis zu den 1980er Jahren aufgrund der musikwissenschaftlichen Forschung vorlagen, waren oftmals verstreut und unvollständig. Ein besonderes Augenmerk ist zu richten auf: Forscher und Musikwissenschaftler 1880–1980.

## In Spanien:

- Felipe Pedrell (1841–1922), Lehrer von Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enric Granados...
- Joaquín Nin y Castellanos (1879–1949), der unzählige Werke spanischer Klaviermusik besonders des 18. Jahrhunderts wiederentdeckte, herausgab und weltweit musizierte. Er war Vater des Musikers Joaquin Nin Culmell und der Schriftstellerin Anais Nin.
- Samuel Rubio, der den Werkkatalog von Antonio Soler erstellt und publiziert und auch die meisten seiner Werke gespielt und aufgenommen hat.

## Außerhalb von Spanien:

- Macário Santiago Kästner (1908–1992)
- Alessandro Longo (1864–1945) und Ralph Kirkpatrick (1911–1984) (Beide erstellten ein Werkverzeichnis für Domenico Scarlatti)

In den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts trat unabhängig voneinander eine neue Gruppe spanischer ForscherInnen in Erscheinung. ProfessorInnen wie A. Martín Moreno, Ana Benavides,

Josep Climent, Agueda Pedrero-Encabo, Inmaculada Cárdenas Serván oder Bengt Johnsson spüren wichtige Werke zahlreicher Komponisten, die in Vergessenheit geraten sind, auf und veröffentlichen sie in sorgfältigen Editionen.

Wir werden im Folgenden die Faktoren und die Umstände, die zu dieser Konstellation führten, aufzeigen sowie unsere Aufmerksamkeit auf jene Komponisten lenken, die zur Entwicklung der musikalischen Sprache in ihren Kompositionen beigetragen bzw. sie determiniert haben.

## Hintergrund

Um die musikalische Entwicklung des 18. Jahrhunderts in Spanien zu verstehen, müssen wir einen Blick zurück in die soziologischen, ökonomischen und natürlich auch musikalischen Begebenheiten der vorangegangenen Periode werfen.

Vom Beginn des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts erlebte das spanische Königreich eine Periode, die "La Edad de Oro", „Das goldene Zeitalter“, bezeichnet wurde und alle Bereiche umfasste (künstlerisch, wirtschaftlich, ...). Seinen Ursprung hatte dieser Aufschwung in der Entdeckung Amerikas, und er führte zur Anerkennung Spaniens als führende Weltmacht. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts gab es vier große Reiche in Europa: Das Heilige Römische Reich, Frankreich, England und Spanien. Zwei Ursachen führten die Musik der iberischen Halbinsel zur Anreicherung mit musikalischen Elementen von Übersee: Einerseits war das Reich, trotz seiner ungeheuren Ausdehnung, überaus dezentralisiert organisiert, da die Kolonisierung durch Abkommen mit den jeweiligen Fürsten erfolgte und nur einen Vizekönig als Repräsentanten der Krone installierte. Andererseits förderte die katholische Mission einen wechselseitigen Austausch musikalischer Aktivitäten. Dabei muss man aber auch an den älteren Einfluss mozarabischer, jü-

The most important musical genre in 17th-century Spain was theater music, supported by writers such as Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) and Alonso Fernández de Avellaneda (early 17th century). In keyboard music the most important instrument on the Iberian Peninsula was the organ, which reached its greatest splendour in the 17th century; the music written for this instrument could also be interpreted on the harpsichord. This is because Spanish Baroque organs did not have a pedal keyboard as we know it today; rather they used the same pipes as the lowest notes of the manuals. However, the Spanish organ had one important difference to its European counterparts: the possibility to divide the keyboard into two separate registers. The Spanish organ school had a long tradition recognized throughout Europe, with figures such as Antonio de Cabezón (1510-1566) and Juan Bautista José Cabanilles (1644-1712).

On the other hand, in domestic environments the most important polyphonic instruments were the harp and the vihuela, about which several crucial treatises were written in the 16th and 17th centuries. These three instruments were responsible for the development of the basso continuo, which was particular to the Iberian Peninsula.

### The 18th Century

Carlos II died in 1700 without issue. This led to a national and international dispute between the House of Bourbon and other lines of the Austrian succession, all of whom claimed the crown. These disagreements triggered the War of the Spanish Succession (1701-1714) which ended with the loss of Spain's territories in Italy and the Netherlands and the coronation of Felipe V, a member of the House of Bourbon. Since the beginning of the 18th century Spanish music had been strongly influenced by Italian models due to the long tradition of close relations between the two nations beginning with the reigns of the Spanish Catholic monarchs of the 15th century. This fact was marked by the arrival at the Spanish court of Domenico Scarlatti (1685-1757) in 1728, followed in 1737 by Farinelli (born Carlo Broschi, 1705-1782) and, during the reign of Carlos III, Luigi Boccherini (1743-1805).

The Italian bel canto directly clashed with the Spanish religious musical tradition based on counterpoint. However the pre-eminence of theater music, which incorporated many elements

of bel canto, hindered the emergence of a new truly Spanish style. When focusing on the composition of music for the keyboard, we must bear in mind that the Church, except for popular or noble musical activities, was still a focused polarizer of culture in general and music in particular, including, of course, its pedagogy. This explains why the vast majority of important keyboard composers were monks, which had two direct consequences: the fixation on counterpoint did not permit the development of new European influences, and musical production returned to a religious musical setting.

However, as we have said, European musical influence, especially from Italy, inevitably began to filter into music for the nobility and the common people. This ultimately led to the emergence of secular music in churches, disobeying the Benedictus XIV's 1749 encyclical *Annus qui hunc*, which forbade some instruments and theater music: „Tympana, cornua venatoria, tubas, decumanas, fistulas, fistulas parvas, psalteria synfonica, cheles aliaque id genus quae musicam theatralem efficiunt“.

This friction between dissimilar social and aesthetic elements was, logically, not free of controversy, which resulted in the emergence of various treatises and writs defending the different positions: tradition versus renewal; counterpoint versus homophony; sacred versus profane; Durán versus Bonet de Paredes; Valls versus Martínez Roca; Feijóo versus several opponents. Curiously, during the last years of his life Feijóo defended the renewal tendencies. Even Padre Antonio Soler was involved in a controversy during the years following the publication of his treatise “La llave de la modulación y antigüedades de la música” („The key to modulation and musical antiquity“) (Madrid: Joaquín Ibarra, 1762). (N.B.: For Soler, “musical antiquity” referred to the period from 1500 to what was to him the present day, i.e. roughly 1750.)

### In short, we cannot talk about a unified Spanish harpsichord school due to:

- the predominance during the 16th, 17th and early 18th centuries of the organ, harp and vihuela over the harpsichord;
- the preference for archaic polyphonic forms in pedagogical circles;
- the overwhelming influence of the Italian bel canto;
- the destruction of many important works due to fires which

discher und arabischer Musik erinnern. Der steigende Import von Reichtum aus den Kolonien führte zu einer Vernachlässigung der industriellen und landwirtschaftlichen Entwicklung. Als nicht zuletzt durch Kriege, Piraterie und eine ineffiziente Verwaltung diese Ströme zu versiegen begannen, setzte auch der Verfall des Goldenen Zeitalters ein. Das wichtigste musikalische Genre im Spanien des 17. Jahrhunderts war die Theatermusik, gefördert durch Schriftsteller wie Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) oder Alonso Fernández de Avellaneda (frühes 17. Jahrhundert).

Was nun die Tastenmusik betrifft, war das wichtigste Instrument auf der iberischen Halbinsel die Orgel, die ihre Glanzzeit im 17. Jahrhundert hatte. Die Musik jedoch, die für dieses Instrument geschrieben wurde, konnte auch am Cembalo gespielt werden, da die spanischen Barockorgeln kein Pedal hatten, wie wir es heute kennen; die tiefsten Pfeifen wurden gemeinsam von Pedal und Tastatur benutzt. Dennoch gab es eine bedeutende Besonderheit gegenüber den übrigen europäischen Orgeln: nämlich die Möglichkeit, die Tastatur zu teilen und zwei verschiedenen Registern zuzuordnen. Die spanische Orgelschule mit ihrer langen Tradition, geprägt von Persönlichkeiten wie Antonio de Cabezón (1510–1566) oder Juan Bautista José Cabanilles (1644–1712), war in ganz Europa angesehen.

In der häuslichen Umgebung hingegen waren die wichtigsten mehrstimmigen Instrumente die Harfe und die Vihuela, über die im 16. und 17. Jahrhundert zahlreiche wichtige Traktate erschienen. Diese drei Instrumente waren – eine Besonderheit der iberischen Halbinsel – verantwortlich für die Entwicklung des Basso Continuo.

### Das 18. Jahrhundert

Karl II. starb 1700 ohne Nachkommen. Dies führte zu einer nationalen und internationalen Auseinandersetzung zwischen den Habsburgern und den Bourbonen, die einen Anspruch auf die Krone erhoben, was wiederum zum spanischen Erbfolgekrieg führte (1701–1714), der mit dem Verlust der spanischen Besitzungen in Italien und in den Niederlanden sowie der Installierung von Philipp V. aus dem Hause Bourbon auf dem spanischen Thron endete. Seit dem frühen 18. Jahrhundert ist die spanische Musik besonders stark von italienischen Vorbildern geprägt, nicht zuletzt aufgrund der langen engen Beziehungen zu Italien seit den katholischen Monarchen des 15. Jahrhunderts. So übersiedelte 1728 Domenico

Scarlatti (1685–1757) an den spanischen Königshof, 1737 folgte Farinelli (eig. Carlo Broschi, 1705–1782), unter der Herrschaft von Carlos III. wirkte Luigi Boccherini (1743–1805).

Der italienische Belcanto traf dabei direkt auf die religiöse musikalische Tradition in Spanien, die auf dem Kontrapunkt basierte. Vor allem die Vorherrschaft der Theatermusik, die zahlreiche Elemente des Belcanto aufnahm, verhinderte das Aufkommen eines neuen „spanischen“ Stils.

Wenn man nun die Kompositionen für Tasteninstrumente näher betrachtet, müssen wir im Hinterkopf behalten, dass die katholische Kirche noch immer – auch in Bezug auf volkstümliche oder adelige musikalische Aktivitäten – einen kulturellen Brennpunkt darstellte, insbesondere in der Musik, die natürlich auch ihre pädagogische Vermittlung mit einschloss. Dies erklärt, warum der Großteil der bedeutendsten Komponisten für Tasteninstrumente Mönche waren. Daraus ergeben sich zwei direkte Konsequenzen: Das Festhalten am Kontrapunkt verhinderte den Einfluss neuerer europäischer Entwicklungen, und die musikalische Produktion kehrte zurück zu einem religiösen Umfeld.

Wie jedoch bereits erwähnt, begann der europäische musikalische Einfluss vor allem aus Italien in die Musik an den Adelshöfen und in den Bürgerhäusern einzudringen, was letztendlich zu einem Aufkommen von weltlicher Musik in Kirchen führte. Dies bedeutete eine Missachtung der Enzyklika von Papst Benedikt XIV. „Annus qui hunc“ von 1749, wo einige Instrumente sowie Theatermusik verboten worden waren:

„Tympana, cornua venatoria, tubas, decumanas, fistulas, fistulas parvas, psalteria synfonica, cheles aliaque id genus quae musicam theatralem efficiunt.“

Diese Trennung von unterschiedlichen sozialen und ästhetischen Elementen war natürlich nicht frei von Kontroversen, was verschiedene Traktate und Schriften entstehen ließ, die die unterschiedlichen Positionen verteidigten: Tradition versus Erneuerung, Kontrapunkt versus Homophonie, geistlich versus weltlich, Durán versus Bonet de Paredes, Valls versus Martínez Roca Feijóo und weitere Auseinandersetzungen. (Interessanterweise verteidigte Feijóo gegen Ende seines Lebens die Erneuerungsbestrebungen.)



broke out in two of the most important libraries of the Iberian Peninsula. The first was at Real Alcázar in Madrid (which was situated where the Royal Palace now stands) in 1834, and the second followed the earthquake which struck Lisbon at 9:20 a.m. on November 1, 1755. This was one of the most destructive and deadly earthquakes in history, causing the death of over 100,000 people. The tremor was followed by a tidal wave exceeding twenty meters in height and reaching as far as Finland, Barbados and Turkey, followed by a five-day fire which caused the near total destruction of Lisbon.

Therefore, if we want to know the *modus componendi* of Spanish composers of music for the harpsichord and pianoforte, we should study each composer individually. The most common musical form was the sonata (also called *tocatta* and *essercicio*) and we can see an evolution from tradition to renewal throughout the careers of some composers, incorporating elements of popular music or influenced by the new European aesthetics (Italian music, style galant).

The most important place to learn music in Spain during the 16th, 17th and 18th centuries was the Benedictine Montserrat Abbey which, from 1025 to the present has been one of the most

important libraries in Europe, housing manuscripts dating back prior to the 11th century.

First we will speak about about Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760), who was Joan Cabanilles's pupil and successor as principal organist of the Cathedral of Valencia from 1713 until his death on 16 December 1760. There are several key elements in his work which underscore his importance as a composer:

- In 1744 he published a corpus of thirty harpsichord sonatas titled „*Tocatas para címbalo*“. It is true that the first work is a *tocatta* and others are genuine fugues, but most are in monothematic bipartite sonata form; he thus pioneered its use in Europe. Many researchers say that Scarlatti obtained knowledge of Spanish music before his arrival in Spain because Naples belonged to the Kingdom of Spain until 1713.
- Technically, he is a pioneer in the systematic use of hand crossing, sometimes raising the level of difficulty to the point of virtuosity.
- He is the first composer in Valencia to write for harpsichord and the first to break with the tradition of the *tiento* (a musical form with an improvisational character).
- He uses three types of ornaments (mordent, inverted mordent and trill); we can observe them all in the first six bars of Sonata XIII in F major.

Mrs. Agueda Pedrera Encabo, professor of Hispanic music at the University of Valladolid in Spain, wrote her dissertation on sonata evolution in Spain based on the work of Vicente Rodríguez Monllor and has also published an article comparing Scarlatti's thirty *essercizi* with Monllor's thirty sonatas.

Rafael Anglés (1730-1816) became master organist of the Cathedral of Valencia after the death of Vicente Rodríguez Monllor in 1762. Although he devoted his life to liturgical music, he also wrote many interesting works for the harpsichord and fortepiano, the first fortepiano made in Spain having been produced in 1745. He uses many different musical forms (*adagietto*, *fugatto*, *aria*, *sonata*) with influences ranging from Scarlatti to Haydn to J.C. Bach; his *Adagietto* in B-flat, according to Joaquin Nin, could perfectly well be the second movement of a Haydn sonata. His best-known work is his *Aria* in d minor, composed around 1770, which displays an eminently pianistic, almost untimely language, and which exhibits the three usual registers of a nocturne (bass

Sogar Padre Antonio Soler (1729–1783) wurde in eine Auseinandersetzung hineingezogen, die sich nach der Veröffentlichung seines Traktats „Llave de la modulacion y antiguedades de la musica“ („Der Schlüssel zur Modulation und Frühgeschichte der Musik“ (Madrid: Joaquin Ibarra, 1762) entspann.

### Zusammengefasst kann man nicht über eine einheitliche spanische Cembalo-Schule sprechen aufgrund folgender Aspekte:

- der Dominanz von Orgel, Harfe und Vihuela im 16., 17. und frühen 18. Jahrhundert über das Cembalo
- der Wichtigkeit von archaischen polyphonen Formen in der Musikvermittlung
- des überwältigenden Einflusses des italienischen Belcanto
- der Vernichtung vieler wichtiger Werke durch zwei Feuersbrünste, die in den beiden wichtigsten Bibliotheken der iberischen Halbinsel ausgebrochen waren: 1734 im Real Alcázar in Madrid (die an der Stelle stand, wo heute der Königliche Palast steht) sowie infolge des Erdbebens am 1. November 1755 um 9 Uhr 20 in Lissabon (– ein zerstörerisches Erdbeben, in dessen Folge fast ganz Lissabon niederbrannte und den Tod von hunderttausend Menschen forderte).

Wenn wir also den „modus componendi“ der spanischen Cembalo- und Pianoforte-Komponisten kennen lernen wollen, sollten wir jeden einzelnen Komponisten betrachten. Die gängigste Form war die Sonata (auch Toccata oder Essercizio genannt). Bei manchen Komponisten können wir im Laufe ihres Lebens die Entwicklung von der Verwendung einer traditionellen musikalischen Sprache hin zu neueren Formen beobachten, sei es durch die Einbindung von Elementen der „Volksmusik“, sei es durch den Einfluss der neuen europäischen Ästhetik (italienische Musik, galanter Stil, ...).

Der bedeutendste Ort musikalischer Bildung im Spanien des 16., 17. und 18. Jahrhunderts war die Benediktiner-Abtei von Montserrat, die von 1025 bis heute eine der bedeutendsten Bibliotheken Europas aufbaute, mit Manuskripten, die noch vor dem 11. Jahrhundert entstanden.

Zunächst wollen wir über Vicente Rodríguez Monllor (1690–1760) sprechen, der ein Schüler von Joan Cabanille und von 1713 bis zu seinem Tod auch dessen Nachfolger als erster Organist an der

Kathedrale von Valencia war. Einige zentrale Elemente in seinem Werk unterstreichen seine Bedeutung als Komponist:

- 1744 publizierte er 30 Cembalosonaten „Tocatas para címbalo“. Die erste davon ist eine Toccata, andere sind Fugen, aber die meisten weisen die Form einer monothematisch zweiteiligen Sonate auf, die den Weg der Sonate in Europa bereitete. Einige Forscher gehen davon aus, dass Scarlatti schon vor seiner Ankunft in Spanien die spanische Musik kennen lernte, da Neapel bis 1713 zum spanischen Königreich gehörte.
- Auf spieltechnischem Gebiet war er ein Pionier in der systematischen Verwendung des Übergreifens der Hände und erreichte dadurch an einigen Stellen ein hohes virtuosos Niveau.
- Er war der erste Komponist, der in Valencia für das Cembalo schrieb, sowie der erste, der mit der Tradition des Tiento, einer musikalischen Form mit improvisatorischem Charakter, brach.
- Er benützte drei verschiedene Typen von Ornamenten (Mordent nach oben, Mordent nach unten, Triller); diese zusammen können wir in den ersten sechs Takten der Sonata XIII in F-Dur hören.

Agueda Pedrera Encabo, Professorin für spanische Musik an der Universität von Valladolid (Spanien) verfasste ihre Dissertation über die Entwicklung der Sonate in Spanien anhand des Werks von Vicente Rodríguez Monllor und publizierte einen Artikel, der die 30 „Essercizi“ von Scarlatti mit den 30 „Sonatas“ von Monllor vergleicht.

Rafael Anglés (1730–1816) war nach dem Tod von Vicente Rodríguez Monllor dessen Nachfolger als Hauptorganist an der Kathedrale von Valencia von 1762 an. Obwohl er sich zeit seines Lebens vor allem der liturgischen Musik widmete, komponierte er zahlreiche interessante Werke für Cembalo und Fortepiano (– das erste Fortepiano in Spanien entstand 1745). Er verwendete viele verschiedene Formen (Adagietto, Fugato, Aria, Sonata, ...) mit Einflüssen von Domenico Scarlatti über Joseph Haydn bis zu Johann Christian Bach. So komponierte er ein Adagietto in B-Dur, das nach Joaquin Nin einen perfekten zweiten Satz einer Haydn-Sonate darstellen könnte. Sein bekanntestes Stück ist eine Aria in d-Moll, entstanden um 1770, das eine spezifische, beinahe unzeitgemäße Klaviersprache aufweist, indem sie die Kennzeichen der drei üblichen Register – Bass und Begleitung unter einer expressiven kantablen Melodie – eines Nocturnes aufweist. (Das Nocturne ist eine kurze romantische Form, deren Entwicklung John Field (1782–

and accompaniment under a very expressive cantabile melody); the nocturne is a brief romantic form attributed to John Field (1782-1837) and raised to its most exquisite form by Frederic Chopin (1810-49).

Other composers trained in the school at Montserrat Abbey (as were Fray Antonio Soler and other good Spanish musicians) who developed their musical activity as organists in different cathedrals included Fray Narciso Casanovas (1747-1799), who became principal organist and professor at Montserrat Abbey close to Anselmo Viola; his religious music is in an Italian style but his keyboard music is influenced by Franz Josef Haydn. The influence of Haydn can also be appreciated in works of other composers such as Fray Felipe Rodríguez (1759-1814) and Fray Jose Gallés (1761-1833), organists at the cathedrals of Madrid and Vic, respectively.

#### Composers who developed their activity at court

In the second half of the 18th century two musicians shine with dazzling force: Domenico Scarlatti (1685-1757) and his pupil Padre Antonio Soler (1729-1783), who received solid training at Montserrat and also took lessons from José de Nebra (1702-68), Master of the Chapel Royal and Manuel Blasco de Nebra's uncle. Today we know that Soler was a pupil of Scarlatti; this was confirmed by the discovery thirty years ago of a letter, the first in a series of seven written in 1765, from Antonio Soler to Padre Martini.

Domenico Scarlatti and Antonio Soler have always shone so brightly that their brilliance has not allowed us to see the existence of other relevant Spanish composers. This is because, regardless of their undoubted musical quality, their positions as court musicians enabled them to disseminate their music easily. Their works were even published outside Spain in the 18th century: see Domenico Scarlatti, 30 Essercizi for harpsichord, London, Thomas Roseingrave, 1738 and Antonio Soler, 27 Sonatas, London, Robert Birtchall, circa 1775. During the 19th century the Scarlatti sonatas were admired and applied in pedagogy by pianists such as Carl Czerny and Frederic Chopin. In the 20th century they have served as inspiration to composers including Manuel de Falla, Rodolfo Halffter and his nephew Cristobal Halffter, and players like the harpsichordist Wanda Landowska and Vladimir Horowitz.

Nowadays, works by both of these composers are commonly played in recitals all over the world. It should be noted that together with Luigi Boccherini they comprise a national school much earlier than the one existing at the end of the 19th and early 20th centuries. In particular, their great achievement was the ability to incorporate into their works various elements of popular music and thus introduce these to the court. Thus we can recognize dances (fandangos, jacks, zapateados) and the instruments that accompanied them (guitar, castanets, flageolets)

Another fine musician was Sebastian Albero (1722-1756), who was official teacher and player to King Fernando VI at the same time as Scarlatti, and was also Queen Barbara de Bragança's instructor; noteworthy are his works for pianoforte, possibly the first compositions for that instrument in Spain. He wrote a total of thirty sonatas, perhaps in homage to the thirty Scarlatti essercizi, which included recercata, fugue and sonata forms.

Manuel Blasco de Nebra (1750-1784) deserves mention for composing in his short life a total of 170 works for all genres, according to Saldoni in his „Dictionary of Spanish Musical Ephemeredes“ (1868-81). Blasco de Nebra was organist at the Cathedral of Seville and his sonatas, unlike those of Scarlatti or Soler, are closer to the emerging European aesthetic of Carl Philipp Emanuel Bach and Franz Joseph Haydn. His great virtuosity and improvisational ability influenced his compositional style, especially in the third period of his sonata composition. At present only twenty-six sonatas and six pastorellas are preserved.

There are other composers who also merit our attention; these include José Ferrer, Freixanet, Felix Maximo López and José Antonio Marti, among others. They, as we have noted, made important contributions to Spanish keyboard music of the 18th century. They laid the foundations for their successors in the 19th century, a century which was also free from major social changes and war. One of their greatest achievements was keeping the flame of good musical composition burning in Spain.

#### The relationship between Haydn and Spain

Spain was the first nation in the world where the internationality of Franz Joseph Haydn was recognized. In 1772 Haydn was little known, and his first presence in Spain was the announcement



1837) zugeschrieben wird und durch Frederic Chopin (1810–1849) zu einem Höhepunkt geführt wurde.)

Andere Komponisten, die in der Schule der Abtei von Montserrat ihre Ausbildung erhalten hatten (wie Fray Antonio Soler und weitere hervorragende spanische Musiker) und die ihre musikalischen Aktivitäten als Organisten in verschiedenen Kathedralen ausübten, wie zum Beispiel Fray Narciso Casanovas (1747–1799), der Hauptorganist und Lehrer an der Abtei Montserrat war, zusammen mit Anselmo Viola (1738–1798); seine religiöse Musik ist im italienischen Stil, aber seine Klaviermusik zeigt sich von Joseph Haydn beeinflusst. Haydns Einfluss kann auch bei anderen Komponisten festgestellt werden, wie bei Fray Felipe Rodríguez (1759–1814) oder Fray Jose Gallés (1761–1833), beide Organisten an der Kathedrale in Madrid bzw. Vic.

### Komponisten am Hof

Vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hoben sich vor allem zwei Komponisten heraus: Domenico Scarlatti (1685–1757) und sein Schüler Padre Antonio Soler (1729–1783), der eine fundierte Ausbildung in Montserrat erhielt und auch Unterricht von José de Nebra (1702–1768), Kapellmeister der königlichen Kapelle und Onkel von Manuel Blasco de Nebra, erhielt.

Heute scheint es gesichert, dass Soler ein Schüler Scarlattis war. Eine Bestätigung findet sich in einem Brief, der vor 30 Jahren gefunden wurde. Es ist dies einer aus einer Reihe von sieben Briefen, den 1765 Antonio Soler an Padre Martin geschrieben hatte. Domenico Scarlatti und Antonio Soler ragten dermaßen hervor, dass andere relevante spanische Komponisten aus dem Blickfeld zu verschwinden drohten. Unbenommen ihrer zweifellos hohen musikalischen Qualität erleichterte ihre Position am Hof die Verbreitung ihrer Werke. Ihre Werke wurden im 18. Jahrhundert auch außerhalb Spaniens veröffentlicht: Domenico Scarlattis 30 „*essercizi for harpsichord*“ (London: Thomas Roseingrave, 1738) und Antonio Solers „*27 sonatas*“ (London, Robert Birtchall, circa 1775). Im 19. Jahrhundert wurden Scarlattis Sonaten bewundert und z.B. von Carl Czerny oder Frédéric Chopin als Unterrichtsliteratur eingesetzt. Im 20. Jahrhundert dienten sie als Inspiration für Komponisten wie Manuel de Falla, Rodolfo Halffter und dessen Neffen Cristobal Halffter, aber auch von Interpreten wie Wanda Landowska (Cembalistin) oder Vladimir Horowitz. Heute werden beide weltweit häufig aufge-

führt. Es sei angemerkt, dass sie, zusammen mit Luigi Boccherini, als nationale Schule angesehen werden – viel früher als diejenige gegen Ende des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Genau genommen war es ihre große Errungenschaft, volkstümliche Musik in ihre Werke aufzunehmen und an den Hof zu bringen. Wir können daher Tänze (Fandangos, Jaks, Zapateados) und deren begleitende Instrumente (Gitarre, Kastagnette, Flageolets) erkennen.

Ein weiterer hervorragender Musiker war Sebastian Albero (1722–1756), der offizieller Lehrer und Spieler von König Fernando VI. war, er lebte zur gleichen Zeit wie Scarlatti und war ebenfalls der Lehrer von Königin Barbara de Bragança. Bemerkenswert sind seine Stücke für Pianoforte (möglicherweise die ersten Kompositionen für dieses Instrument in Spanien). Er schrieb 30 Sonaten, womöglich als Hommage zu Scarlattis 30 „*essercizi*“, die Formen der *Recercata*, Fuge und Sonata umfassen.

Manuel Blasco de Nebra (1750–1784) verdient ebenfalls eine Erwähnung. Trotz seines kurzen Lebens komponierte er 170 Werke aller Genres (nach „*Ephemerides de Musicos Espanoles*“ (1868–81) von Saldoni). Er war Organist an der Kathedrale von Sevilla, und seine Sonaten entsprechen, ganz im Gegensatz zu denen von Scarlatti oder Soler, mehr der aufkommenden europäischen Ästhetik eines Carl Philipp Emanuel Bach oder Joseph Haydn. Seine große Virtuosität und sein Geschick als Improvisator beeinflussten seinen Kompositionsstil, vor allem den dritten Satz der Sonaten. Heute sind nur mehr 26 Sonaten und 6 Pastorellen erhalten.

Auch andere Komponisten verdienen unsere Aufmerksamkeit, wie z.B. José Ferrer, Freixanet, Felix Maximo López oder José Antonio Marti, die, wie bereits festgestellt, einen wichtigen Beitrag zur Musik für Tasteninstrumente im Spanien des 18. Jahrhunderts leisteten. Sie legten die Fundamente für eine Anzahl von Komponisten, die ihnen im 19. Jahrhundert folgten, frei von größeren sozialen Veränderungen und Kriegen. Sie hielten dabei die Flamme qualitätsvollen Komponierens in Spanien am Brennen.

### Das Verhältnis von Haydn und Spanien

Spanien war das erste Land, wo die internationale Karriere von Joseph Haydn begann. 1772 war Haydn noch wenig bekannt. Erstmals trat er in Spanien in Erscheinung, als seine Quartette Op.20 in Madrids Zeitungen angekündigt wurden, nur wenige Monate,

of his Quartets op. 20 in the newspapers of Madrid within a few months of their having been published in Paris. Illustrious Spaniards were eager to follow the cultural models of Paris. The same year the Prince of Asturias, the future Carlos IV, himself a fine player, obtained copies of Haydn's symphonies and quartets for his own enjoyment. The sovereign's admiration spread to the nobility, who included Haydn's quartets and symphonies in their concerts.

The introduction of Haydn's music in erudite Spanish circles was accomplished by Tomás de Iriarte, who in 1776 had already described Haydn in writing as an exceptional composer of instrumental music and considered his music as the model for the concept of Enlightenment thought. We can see this again in another letter written to his brother Domingo de Iriarte, who was ambassador in Vienna from 1777 to 1786. In 1780 Tomás de Iriarte published a beautiful poem called "The Music", which was very much admired by the learned. Ten editions were published in Spain and the rest of Europe, translated into fourteen languages.

*All powerful Haydn, favoured by the nine,  
(Vast in conception, and in thought divine)  
Thine whose symphonious strains delight inspire,  
For ever new, nor though repeated tire.  
Sooner insensible shall mortals seem  
To voices rich, and melody supreme; —  
Than fail to praise the force, expression, grace,  
Mellifluous chords and dignity we trace,  
And modulation sweet, by taste arrayed,  
And wondrous science in thy works displayed.  
And though thy steps beside, thy haunts among,  
Numbers with skill their golden harps have strung,  
And with those plaudits fired thy merits claim,  
Have haply trod the path that leads to fame,  
Thou midst the throng, in Music who engage,  
Or in the present, or a future age,  
Shalt stand pre-eminent, of powers sublime,  
And cast distinction on Germania's clime.  
Long in Madrid thy works, with beauties fraught,  
Of censors grave have so engrossed the thought,  
Prizes have been bestowed, — so great their zeal,  
On those who best thy labours, study, feel. —  
While, where the Manzanares winds her stream,*

*So much art thou her honor, glory, theme,  
Her nymphs with fadeless wreaths thy brows entwine,  
As tho' Spain birth had given to worth like thine.*

Tomás de Iriarte: Music, A Didactic Poem in five Cantos. Translated by John Belfour. London 1807, p.129ff

(Notes by the translator of the 1807 edition in London: *If this paean of praise for Haydn were to be measured by the esteem in which his works are held at this moment in Madrid, it would appear excessive and somewhat exaggerated. The author of this poem, who does not want to enter into any odious comparisons, or who perhaps wishes his readers to be as partial to Dr. Haydn as he is himself, has contented himself with pointing out some prominent excellent qualities in the compositions of that great composer which no one can dispute, in particular, his creativity. This eulogy, however, will be found inferior to his deserts by those who have heard his numerous symphonies, both those with and those without solo instruments, his quintets, quartets, trios and sonatas. His oratorio entitled Il ritorno de Tobia for five voices, his Stabat Mater for four, etc.)*

As a result of this Spanish enthusiasm for Haydn, a mode that spread rapidly throughout the whole of Europe, an exclusive contract was signed on 20 October 1783 between María Josefa Alonso Pimentel, Duchess of Osuna, 12th Countess-Duchess of Benavente, and Tomás de Iriarte, residing in Vienna—a contract with exclusive rights in which Haydn promised to send her „all his musical compositions, being exempted those that were entrusted to others for their private use“. The number of compositions, according to Antonio Martin Moreno, was not to be less than twelve per year and, above this number, all the works Haydn could produce.

This passion for Haydn's music, beginning in Madrid and at the court, soon spread to the rest of the peninsula and of course to the Americas. In Spain this diffusion occurred especially in the cathedral orchestras, which were the only ones with stable and regular musical activity. Haydn's quartets and symphonies were included in religious celebrations; a selection of his manuscripts can be found in nearly every church music library in Spain: Granada, Málaga, Huéscar, etc.

nachdem sie in Paris erschienen waren. Illustre Spanier verlangten nach kulturellen Vorbildern in Paris. Noch im selben Jahr ließ der Prinz von Asturien, Carlos IV., Kopien von Haydns Sinfonien und Quartetten zum eigenen Vergnügen anfertigen, da er selbst ein guter Instrumentalist war. Eine solch allerhöchste Bewunderung breitete sich innerhalb der Adelsklasse aus, die seine Quartette und Sinfonien in ihre Konzerte aufnahm.

Die Musik Haydns wurde von Tomás de Iriarte (1750–1791) in die gebildete Gesellschaft Spaniens eingeführt. Bereits 1776 beschrieb er Haydn als einen außergewöhnlichen Komponisten von Instrumentalmusik und betrachtete seine Musik als Modell für ein Konzept der Aufklärung. In einem anderen Brief an seinen Bruder Domingo de Iriarte, der zwischen 1777 und 1786 Botschafter in Wien war, äußerte er sich ebenfalls darüber. 1780 veröffentlichte er das kunstreiche Gedicht „La música“ („Die Musik“), das vor allem in gelehrten Kreisen äußerst bewundert wurde. Zehn Auflagen wurden in Spanien publiziert und im restlichen Europa in 14 verschiedene Sprachen übersetzt.

*Allgewaltiger Haydn, von den neun [Musen] begünstigt,  
(unerschöpflich in den Ideen und göttlichen Gedanken)  
Du, dessen symphonische Anstrengungen Entzücken  
hervorrufen,  
immer neu, niemals ermüdend durch Wiederholung.  
Sterbliche sollen früher unempfindlich erscheinen  
für reiche Stimmen und überragende Melodien –  
als zu verabsäumen, die Kraft, den Ausdruck,  
die Anmut zu preisen,  
wir entdecken wohlklingende Akkorde und Würde,  
und süße Modulationen, mit Geschmack geordnet,  
und deine Werke zeugen von einem bewunderungswürdigen  
Wissen.  
Wenngleich deine Schritte zur Seite gehen, dein Platz  
dazwischen ist,  
haben Zahlen mit Geschick ihre goldenen Harfen besaitet,  
und mit diesem lauten, befeuerndem Beifall werden deine  
Verdienste verkündet,  
haben zufällig den Weg beschritten, der zum Ruhm führt,  
du inmitten der Menge, die sich der Musik verpflichtet,  
sowohl heute, als auch in zukünftigen Zeitaltern,  
sollst überragend, von volltrefflicher Kraft, dastehen,*

*und den herausragenden Ruf in Germaniens Landstrichen  
besetzen.*

*Lange haben in Madrid deine Werke voller Schönheiten  
die düsteren Gedanken der Tadler dominiert,  
Preise wurden verliehen, – so groß ihr Eifer  
über die, die deine Arbeit, deinen Fleiß, dein Gefühl  
übertreffen. –  
Indes wo die Strömung der Manzanares sich schlängelt,  
so viel Ruhm, Ehre, Thema bedeutest du ihr,  
ihre Nymphen winden Kränze, die niemals welken,  
für deine Stirn,  
da Spanien noch niemanden hervorgebracht hat,  
der dir ebenbürtig ist.*

Tomás de Iriarte: Music, A Didactic Poem in five Cantos. Translated by John Belfour. London 1807, p.129ff

(Anmerkungen des Übersetzers der Londoner Ausgabe von 1807: *Wenn die Lobrede auf Haydn aufgrund der Wertschätzung, die seine Werke zur Zeit in Madrid erfahren, beurteilt werden muss, so erscheint sie übertrieben und teilweise überspitzt. Der Autor dieses Gedichts, der sich nicht in gehässigen Vergleichen ergehen möchte oder der wünscht, dass seine Leser genauso eingenommen von Dr. Haydn sind wie er selbst, begnügt sich mit dem Hinweis auf einige hervorstechende Vorzüge in den Kompositionen dieses großartigen Komponisten, die außer Streit stehen, insbesondere seine schöpferische Kraft. Dieses Lob jedoch wird in Hinblick auf seine Verdienste als zu minder von denjenigen empfunden, die seine zahlreichen Sinfonien, mit und ohne konzertierende Soloinstrumente, seine Quintette, Quartette, Trios und Sonaten gehört haben. Oder sein Oratorium mit dem Titel „Il ritorno de Tobia“, für fünf Stimmen, und sein „Stabat Mater“, für vier, etc.)*

Die spanische Begeisterung für Haydn breitete sich rasch über das restliche Europa aus. Maria Josefa Alonso Pimentel, Gräfin von Benavente und Osuna, schloss über Tomás de Iriarte, der zu dieser Zeit in Wien lebte, am 20. Oktober 1783 einen Vertrag, in dem Haydn versprach, der Gräfin „alle seine Kompositionen“ zu übersenden, „außer jenen, die anderen für private Zwecke überlassen werden“. Nach Antonio Martin Moreno umfasste diese Vereinbarung alle Werke, die Haydn verfasste, zumindest aber zwölf Kompositionen im Jahr.

The most well-known link between Haydn and Spain, however, is the commission from the learned of Cadiz, among others the Marquis of Merits and the Marquis of Ureña, for the composition of *The Seven Last Words of Our Saviour on the Cross* for the confraternity of the Church of the Holy Cave of Cadiz, where it was premiered in April 1787 in the original version for small string orchestra. Later Haydn rewrote the work for string quartet and an anonymous composer arranged it for piano. Due to the work's success Haydn finally wrote another version for orchestra and choir in 1795.



#### Bibliography

Downs, Philip G.: *Classical music*. Madrid: Editorial AKAL, 1998.

Marti Moreno, Antonio: *History of Spanish music*. Vol. 4 18th century. Madrid: Ed. Alliance 1985.

Nin, Joaquín: *Prélude à dix-sept sonates pièces d'auteurs espagnols anciennes et, Deuxième recueil*. Paris: Ed Max Eschig, 1928.

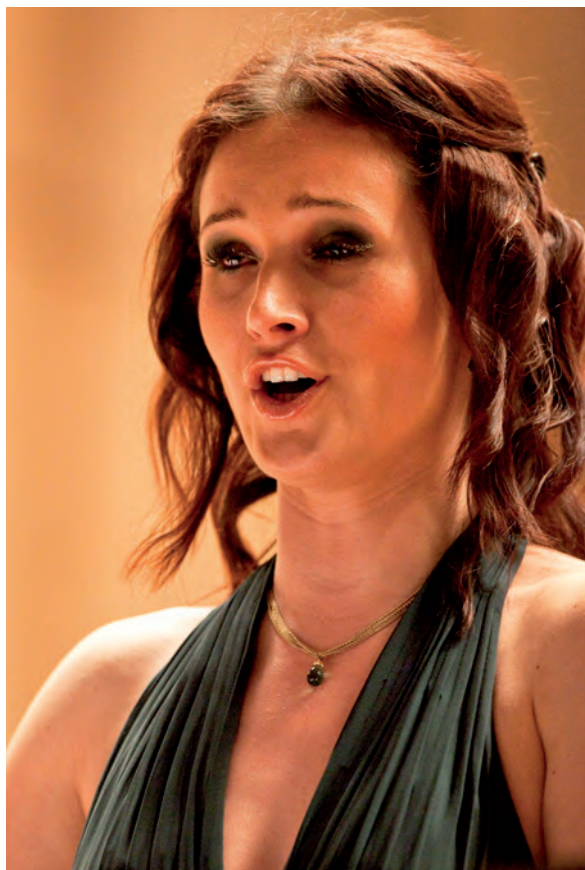
Montes, Beatriz: „*Scarlatti y Soler o la sonata a la española* Melomanodigital.com (<http://orfeoed.com/especiales/scarlatti.asp>). Access: 11-12-2009.

Rodriguez Monllor, Vincent: „*Libro de Tocatas para Címbalo*”. Rev. and Foreword by Josep Climent. Valencia: Valencian Institute of musicology, 1978

Tomás de Iriarte: *Music, A Didactic Poem in five Cantos*. Translated by John Belfour. London 1807, p.129ff.

Die Leidenschaft, die für Haydns Musik zunächst in Madrid und am Königshof entflammte, breitete sich weiter über die gesamte Halbinsel aus und natürlich auch auf Amerika. In Spanien selbst fand die Verbreitung vor allem über die Musikkapellen der Kathedralen statt, die die einzigen mit einer kontinuierlichen und regelmäßigen Musikaktivität waren. Seine Streichquartette und Sinfonien wurden in religiöse Feiern eingebaut. Eine Auswahl an diesen Musikmanuskripten findet sich in praktisch allen kirchlichen Musiksammlungen in Spanien: Granada, Málaga, Huéscar etc.

Den wichtigsten Bezug zu Spanien stellt der Auftrag für die Komposition „Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“ dar, unter anderem durch die Marquis de Méritos y de Ureña. Im April 1787 fand die erste Aufführung in der Heiliggrab-Kirche in Cadix statt, in der ursprünglichen Fassung für ein kleines Streichorchester. Später bearbeitete Haydn selbst das Werk für Streichquartett, ein anonymer Autor arrangierte es für Klavier. Aufgrund des großen Erfolges verfertigte Haydn 1795 schließlich eine Version für Chor und Orchester.



#### Bibliographie

- Downs, Philip G.: Classical music. Madrid: Editorial AKAL, 1998.
- Marti Moreno, Antonio: History of Spanish music. Vol. 4, 18th century. Madrid: Ed. Alliance 1985.
- Nin, Joaquín: Prélude à dix-sept sonates pièces d'auteurs espagnols anciennes et, Deuxième recueil. Paris: Ed. Max Eschig, 1928.
- Montes, Beatriz: „Scarlatti y Soler o la sonata a la española Melomanodigital.com (<http://orfeoed.com/especiales/scarlatti.asp>). Access: 11-12-2009.
- Rodriguez Monllor, Vincent: „Libro de Tocatas para Címbalo“. Rev. and Foreword by Josep Climent. Valencia: Valencian Institute of musicology, 1978.
- Tomás de Iriarte: Music, A Didactic Poem in five Cantos. Translated by John Belfour. London 1807, p.129ff.

*Analytic Scetches  
for the presentation  
„Music written in 1909  
in honour of Joseph Haydn“*



Paul DUKAS Prélude Élégiacque (1909)

H A Y D N H Pont (mes. 7)

2<sup>e</sup> thème B<sub>1</sub> H A Y D N

B<sub>2</sub> division / 8 → F (H = 8) B<sub>2</sub> H/8

Accord de Tristan (3<sup>e</sup> renv.) 24 H H H (2)

Calme (mes 34) H A Y D N A H Y etc...



- RAVEL - Menuet sur le nom de Haydn (1)

Handwritten musical notation for the first system. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The melody in the treble clef is annotated with letters H, A, Y, D, N, D, A, H. Above the first measure, a box contains the letter 'H' with an arrow pointing right. Above the last measure, a box contains '-H' with an arrow pointing left. A '1' is written above the first measure. The bass clef accompaniment consists of chords. The word 'appog.' with arrows is written to the right of the system.

Handwritten musical notation for the second system, showing a treble clef with a key signature of one sharp. The melody is annotated with letters H, A, Y, D, N, D, A, H. Above the first measure, a box contains 'H/1'. Above the next two measures, a box contains '(1)'. Above the next two measures, a box contains '(2)'. Above the final two measures, a box contains '3'. Arrows indicate the direction of the notes.

Handwritten musical notation for the third system, showing a bass clef with a key signature of two sharps. The melody is annotated with letters H, A, Y, D, N, D, Y, A, H. Above the first measure, a box contains 'H'. Above the last measure, a box contains '-H'. The number '13' is written above the middle of the system.

[H] (direct)

[-H] (rétrograde)

Handwritten musical notation for the fourth system, showing a treble clef with a key signature of one sharp. The melody is annotated with letters N, D, Y, A, H. Above the first measure, a box contains  $-\frac{1}{H}$ . Above the last measure, a box contains '-H'. The number '25' is written above the first measure.

$-\frac{1}{H}$  (rétrograde inverse)

[-H]

Handwritten musical notation for the fifth system, showing a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of two sharps. The system is divided into two parts, with measures 32 and 35 marked. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation for the sixth system, showing a treble clef with a key signature of one sharp. The melody is annotated with letters 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. Above the first measure, a box contains '(Mode 2)'. The number '38' is written above the first measure.

(Mode 2)

# Back to Haydn: Transforming Ideas into Sensations

*„Back To Haydn“ is a complex piece combining a number of procedures, techniques, materials and media within a single work. We would like you to understand the process we followed in composing „Back to Haydn“ and the ideas we had for bringing a sound and visual atmosphere to the public.*

## The idea

When we received the proposal to create a project dedicated to Haydn, we realized that it would become a tribute to his personality. Therefore we rejected the idea of creating a work for piano solo, using Haydn's materials with an atonal, timbral or other treatment characteristic of the twentieth century, which would detract from what his music was. We tried instead to use this music to create a new generator which would be recognized by the listener. What we wanted was to merge with the music of Haydn, and we decided that each listener should perceive the piece in whatever way he understood it, alongside the contemporary music of our time; not the music of the twentieth century, but that of this new century, which is undoubtedly electroacoustic music.

*„Back to Haydn“ fuses two periods and two different ways of perceiving and processing sound:*

- First there is the piano recital „alla Italiana“, where the audience sits in front of the performer statically receiving the interpretation, with a tempered tuning system and a tonal language syntax, in which the tonic is the most important note and the others assume a hierarchical relationship with respect to it, played on a traditional instrument with limited timbral possibilities, with a formal structure which presents the possibilities of the concept of tonality as a vehicle for the transmission of language: sonata form.
- Then electroacoustics will collect the piano's sounds in real time, creating a sound base around the audience, who will

perceive a static sound as a surrounding physical structure giving them the impression that they are in a building whose walls are made of sound; yet they will perceive it as dynamically charged, since there will be noise orbiting around them. With regard to the sound processing, electroacoustic will make no distinction among the qualities of sound, treating them all alike, without serialization.

How we should listen to this music poses a slight dilemma, because although we will bear in mind that we are hearing Haydn's material, it will not be operating within a Classical context, where the sound installation is what determines the outcome with respect to the whole work. Here the melodic and harmonic concept is undermined in favor of abstract sonic landscapes that will produce different sound sensations. A hearing without prejudice, which will bring us into the sound forests (as Cage would say) in which we should not expect anything, but only allow ourselves to be carried away by the sensations that sound produces in us.

## Haydn

It was clear from the beginning that the material would have to be from Haydn's piano works (although some materials are drawn from string quartets, as we will see later) with structural roots in sonata form. When we speak of Classical composers we must also talk about sonata form. One of the things that sonata form contributed, especially to the symphony (although it invaded every genre), is that the form could express not only feelings from drama, but also the narrative effect of the dramatic action of the plot and its resolution. Its conclusion is dynamic, similar to the outcome of eighteenth-century drama, which ties together all the loose ends and balances the complete work.

# Back to Haydn: Möglichkeiten zur Wahrnehmung

„Back to Haydn“ ist ein komplexes Stück, das viele Verfahren, Techniken, Materialien und Medien in einem einzigen Werk zusammenführt. Wir hoffen, Sie können den Prozess, den wir für die Komposition „Back to Haydn“ verfolgt haben, und die Ideen, mit denen wir eine klangliche und visuelle Atmosphäre einem Publikum näherbringen wollen, nachvollziehen

## Die Idee

Als wir den Vorschlag erhielten, ein Projekt rund um Haydn zu realisieren, erkannten wir, dass es eine Hommage an diese Persönlichkeit werden würde. Deshalb verwarfen wir den Plan, ein Werk für Klavier solo zu gestalten, in dem wir Haydns Materialien mit einer atonalen, klanglichen oder anderen für das 20. Jahrhundert charakteristischen Methode behandeln wollten, um den Kern seiner Musik herauszuschälen. Wir versuchten, ausgehend von dieser Musik, einen neuen Generator zu entwickeln, der von den Hörenden wiedererkannt werden kann. Wir wollten die Musik von Haydn ineinander fließen lassen, und wir beschlossen, dass der Hörer sie so wahrnehmen sollte, wie er sie verstand, in Bezug zur heutigen zeitgenössischen Musik; nicht der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, aber dieses neuen Jahrhunderts, das zweifellos das Zeitalter der elektroakustischen Musik ist.

„Back to Haydn“ verbindet zwei Perioden und zwei verschiedene Arten der Wahrnehmung und der Verarbeitung von Ton:

- Zunächst ist ein Klavierabend „alla italiana“ vorgesehen, bei dem das Publikum vor dem Künstler sitzt und eine feststehende Interpretation in sich aufnimmt. Diese wird in einer gleichstuf-temperierten Stimmung innerhalb einer tonalen Syntax, in der die Tonika der wichtigste Ton ist, auf die sich die anderen Töne in einer hierarchischen Abfolge beziehen, auf einem traditionellen Instrument mit begrenzten klanglichen Möglichkeiten gespielt. Eine formale Struktur, die die Möglichkeiten des Konzepts der

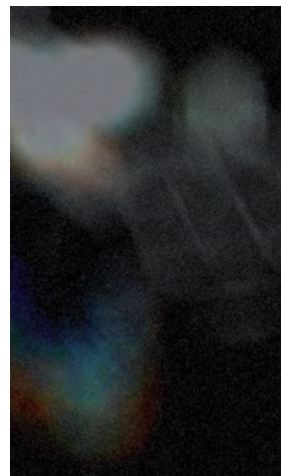
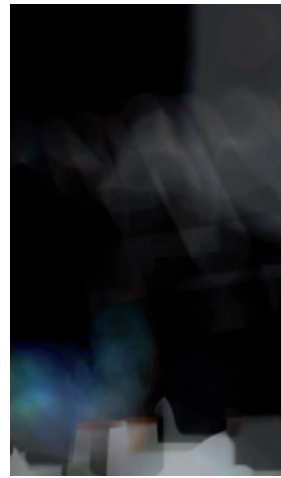
Tonalität als Vehikel für die Übertragung von Sprache darstellt, ist die Sonatenhauptsatzform.

- Dann wird die Elektroakustik die Klänge des Klaviers in Echtzeit aufnehmen und ein Klangfundament für das Publikum schaffen, das einen statischen Klang wahrnehmen wird, da die umgebenden physikalischen Strukturen den Zuhörenden den Eindruck vermitteln, dass sie sich in einem Gebäude mit Wänden aus Klang aufhalten. Dennoch empfinden sie es als dynamisch aufgeladen, da sie sich inmitten von Umlaufbahnen aus Geräuschen befinden. Im Hinblick auf die Klangverarbeitung wird die Elektroakustik keinen Unterschied zwischen den Klangqualitäten machen, da sie alle gleich erzeugt, ohne Serialismus.

Wie wir nun die Musik hören sollten – dieser Aspekt stellt ein kleines Dilemma dar. Wir berücksichtigen zwar, dass wir Motive von Haydn hören. Allerdings operieren diese nicht innerhalb eines klassischen Kontexts, da die Klanginstallation das Ergebnis in Hinblick auf das gesamte Werk bestimmt. Das melodische und harmonische Konzept wird also zugunsten von abstrakten Klanglandschaften untergraben, die verschiedene Klangempfindungen hervorrufen. Ein Hören ohne Vorurteile, das uns in die „Klangwälder“ (wie es Cage nennen würde) entführt, in denen wir nichts erwarten sollen, sondern nur durch Sinneseindrücke, die der Klang in uns hervorrufen wird, hinweggerissen werden.

## Haydn

Es war von Anfang an klar, dass das Material aus Haydns Klavierwerk kommen müsse (obwohl einige Motive auch ein Streichquartett repräsentieren, wie wir später sehen werden), mit strukturellen Wurzeln in der Sonatenform. Wenn wir von klassischen Komponisten sprechen, müssen wir auch über die





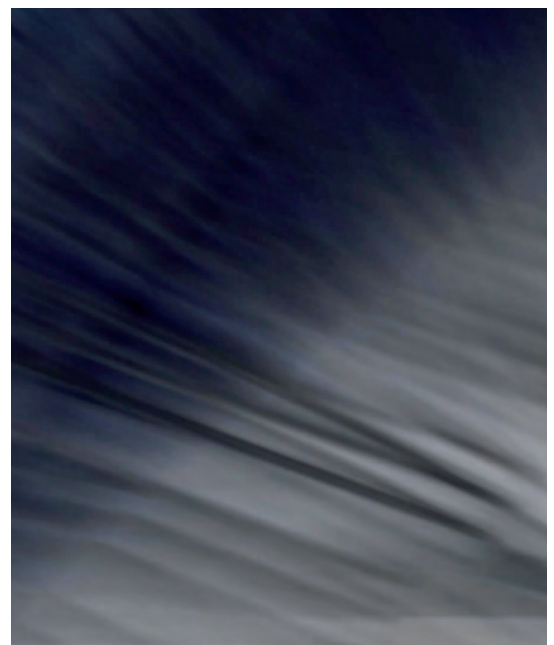
The idea was to take Haydn's thematic expositions as sound-generating material having a tonal relationship, and thus to paraphrase sonata form. The next step was to choose the keys to create the structure. C major was chosen for two reasons: first, because it is a key that Haydn often used in his piano sonatas and second, because it is the most natural and intuitive key, studied since childhood by everyone.

These are the expositions from the sonatas, and the keys used:

Group A	
A1:	C major
A2:	C major
Transition:	D major
B Theme:	G major
Development:	a minor
Group A Recapitulation :	F major
B Recapitulation:	C major

Some comments here: Another of the problems that arose was the choice of key for the development, especially the choice of a minor key, which was most widely used in Classical sonata developments. We chose A minor, which seemed quite dissonant with respect to C major, creating enough tension after the dominant tone of the B theme. And a small concession in the recapitulation of Group A: the use of the fourth degree as a substitute for the tonic, as the polarity of the subdominant with the dominant is common in Classicism, even with Beethoven. In the course of history the subdominant lost its role of antithetical opposition to the tonic, becoming rather a key closer to it. Therefore the piano will play Haydn's material without any electronic processing, in the order of a sonata form, and the public will perceive the sound of the piano from the stage without any amplification.

We also wanted to highlight the change from pre-Classicism to Classicism, as Haydn stood midway between the first and the established classical style typical of such figures as Mozart and Beethoven. In 1775 a clear change of great magnitude can be heard in the works of both Haydn and Mozart. At this time, Haydn was fully familiar with the tradition of Italian comic opera, which had so much impact on the Classical style. For some composers in this particular year the discontinuities were more important than the continuities. From that moment on a new sense of rhythm acquired coherence and distanced itself from the late Baroque. Likewise, it is clear that these composers took very seriously the statements made by Haydn in the Scherzi (or Russian) quartets, op. 33 (1781), composed according to entirely new principles. Moreover, the string quartet is one of the most important genres of the eighteenth century; Haydn was the „inventor“ of this instrumental genre that posterity would view as one of the cornerstones of Western music history. It was in this area that Haydn experimented with his creativity. As a tribute to this, we use some characteristic material of the op.33 quartets, which orbits elliptically around the public at various speeds.



### Electroacoustics

We chose electroacoustics as the style that best represents our time. It is, however, not new, having been in existence for more than a century. Since Pratella published his „Manifesto of futurist musicians“ in 1910, electroacoustic music has had a slow but parallel evolution to traditional music. We want to take a brief look

Sonatenhauptsatzform reden. Sie trug vor allem in der Sinfonie (obwohl die Sonatenhauptsatzform in jedes Genre eindrang) dazu bei, dass die Form nicht nur den Ausdruck von Gefühlen aus dem Drama, sondern auch den narrativen Effekt der dramatischen Aktion und ihre Auflösung übernahm. Ihre Aussage ist dynamisch, ähnlich dem Ausgang des Schauspiels des 18. Jahrhunderts, das alle losen Teile verknüpft und alle Anstrengungen ausgleicht.

Unsere Idee war, Haydns thematische Expositionen als Klang erzeugendes Material zu verwenden, das eine tonale Beziehung hat und damit die Sonatenhauptsatzform paraphrasiert. Der nächste Schritt war, die Tonarten zu wählen, um die Struktur zu schaffen. C-Dur wurde aus zwei Gründen gewählt: Erstens, weil es eine Tonart ist, die Haydn oft in seinen Klaviersonaten benutzte, und zweitens, weil sie die natürlichste und unmittelbarste Tonart ist, die von allen seit Kindesbeinen an verwendet wird.

Hier nun die Expositionen aus den Sonaten sowie die verwendeten Tonarten:

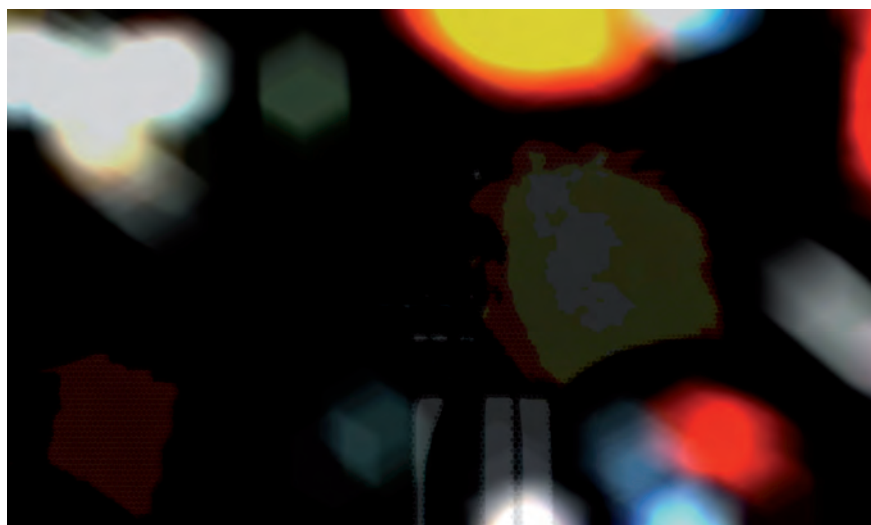
Themengruppe A

A1:	C-Dur
A2:	C-Dur
Überleitung:	D-Dur
Thema B:	G-Dur
Durchführung:	a-Moll
Reprise Themengruppe A:	F-Dur
Reprise Thema B:	C-Dur

An dieser Stelle sollen einige Erläuterungen zum besseren Verständnis beitragen: Zu klären war die Wahl der Tonart für die Durchführung, vor allem die Wahl einer Moll-Tonart, die häufig in der Durchführung der klassischen Sonatenhauptsatzform verwendet wurde. Daher wählten wir a-Moll, die uns in Hinblick auf C-Dur als relativ dissonant erschien, um dadurch nach der dominanten Tonart von Thema B genügend Spannung zu erzeugen. Zudem stellt sie eine kleine Konzession an die Reprise der Themengruppe A dar: die Verwendung der vierten Stufe als Substitut der Tonika, da die Polarität der Subdominante zur Dominante in der Klassik üblich war, sogar bei Beethoven. Im Laufe der geschichtlichen Entwicklung verlor sie ihre Rolle als antithetischer Widerpart der Tonika und näherte sich ihr an. Daher wird das Klavier Haydns

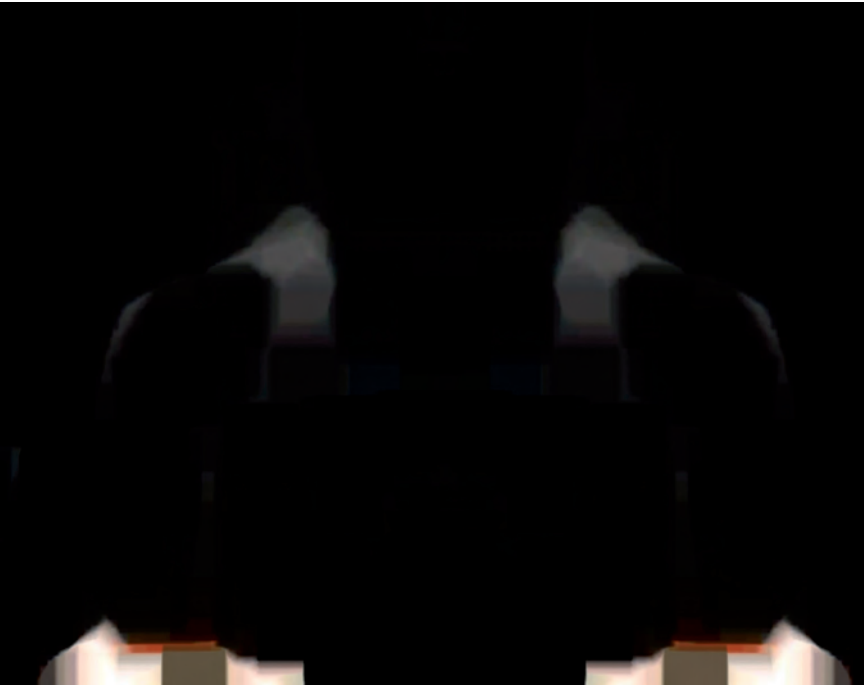
Themen ohne elektroakustische Verarbeitung in der Abfolge einer Sonatenhauptsatzform spielen, und das Publikum wird den Klavierklang von der Bühne ohne weitere Verstärkung hören.

Was wir weiters hervorheben wollen, ist die Entwicklung von der Vorklassik zur Klassik, da Haydn sich auf halbem Wege zwischen diesen Stilen befand. 1775 zeigte sich in den Werken Haydns und Mozarts unüberhörbar eine Änderung großen Ausmaßes. Zu diesem Zeitpunkt ist Haydn bestens vertraut mit der Tradition der italienischen komischen Oper, die großen Einfluss auf den klassischen Stil hatte. Für einige Komponisten sind in dieser Zeit die Diskontinuitäten wichtiger als die Kontinuitäten. Ein neues Verständnis von Rhythmus gewinnt von diesem Moment an an Kohärenz und entfernt sich von dem des Spätbarocks. Ebenso ist feststellbar, dass diese Komponisten die Aussagen, die Haydn in den Russischen Quartetten, Op.33 (1781), komponiert nach völlig neuen Prinzipien, tätigt, sehr ernst nahmen. Darüber hinaus ist das Streichquartett eine der wichtigsten Gattungen des 18. Jahrhunderts, und Haydn war der „Erfinder“ dieses instrumentalen Genres, das die Nachwelt als einen der Grundpfeiler der westlichen Musikgeschichte ansieht. Auf diesem Gebiet experimentierte Haydn mit seiner Kreativität. Als Tribut dafür verwenden wir einiges charakteristisches Material aus den Quartetten Op.33, die mit verschiedenen Geschwindigkeiten und mit elliptischen Formen um das Publikum kreisen.



### Elektroakustik

Wir haben uns für die Elektroakustik entschieden, da sie am besten unsere Zeit repräsentiert. Sie ist allerdings nicht neu, da sie bereits



at the history of the previous works which laid the foundations for real-time pieces like "Back To Haydn".

In the first half of the twentieth century, despite developments in electronics, activity in this field of music and the use of noise as a first order source of music remained on the fringes of the mainstream music of the period. One reason was technical: the first electronic instruments were quite primitive in their construction and ability to produce sounds. In addition, there were no efficient means of storing, processing and combining recorded musical sounds. Equally important, the general musical climate had not led to a radically new conception of music in which such experiments could prosper.

Some post-Webern composers took the idea of total serialism as far as possible while still expressing musical ideas with traditional instruments and notation. The mathematical complexity of the approach of some compositions reached a point where rapid advances in electronics were able to provide technical solutions which were best suited to carrying out some musical ideas. This was the point at which electronic music was established and therefore represents a logical continuation of Webern's obsessive concern for serialism as the absolute dominant force in his compositional thought.

The real beginning of electronic music as a key compositional movement came after the Second World War, when new

technologies and attitudes combined to fuel progress. The first significant developments took place in 1948 on French national radio, where the sound engineer Pierre Schaeffer began to produce small recorded studies based on the transformation of „natural“ sounds like a train or a piano. It vindicated the futuristic dream with a new surge of interest in the legitimacy of noise and electronic manipulation of sound. Schaeffer's intentions were clear: all sounds are equally suitable as musical material. Schaeffer called this type of electronic music "musique concrète", a name that has become standard (in its original French form) for all types of music based on natural sounds, as opposed to electronic music, where original sounds are produced artificially, by purely electronic means.

Stockhausen's earlier compositions performed in the Cologne studio, Study I (1953) and Study II (1954), were the first examples of pure electronic music. They consistently explored the basic techniques of the first electronic sound constructions, but the advantages of precision and total control were offset by the poor quality of the timbres that could be achieved with the techniques and equipment then available. The "lifeless" quality of the studio, characteristic of pure electronic music, brought many problems for composers and listeners.

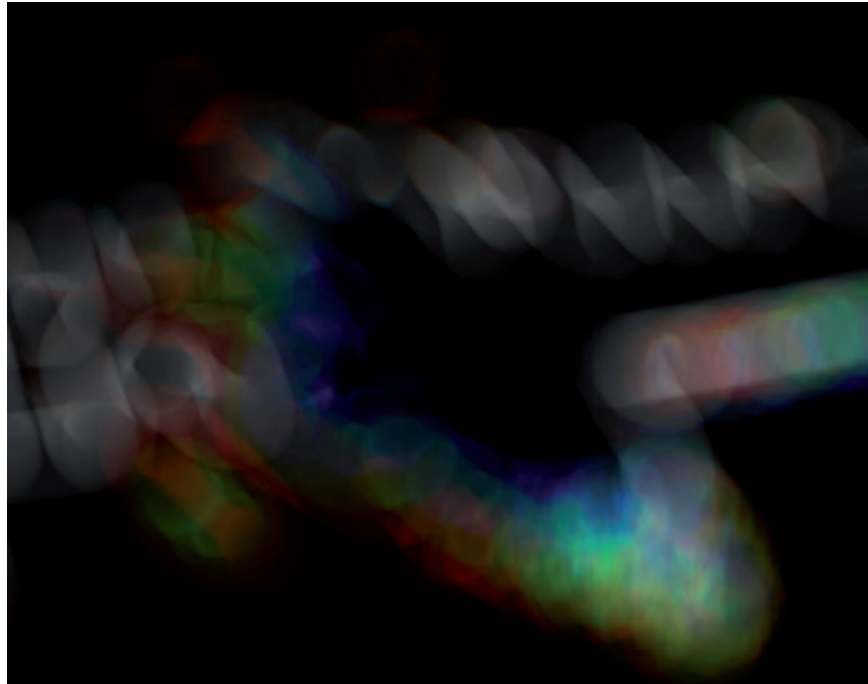
Stockhausen's next electronic composition, *Gesang der Jünglinge* (The Song of the Youths) (1956), combines *concrète* sounds based on a recording of a boy soprano with purely electronic sounds. It had a greater variety of sound material than his previous studies. This was further improved due to the use made of reverberation and the „special move“ produced by rotating the sound around five speakers placed in a circle around the listening space. The resulting work, which was of a considerable richness, was a milestone in electronic music, as it was the first masterpiece of the genre and the first composition that combined electronic music and *musique concrète*.

From the earliest days of electronic music, both composers and public were upset by the seemingly „unnatural“ phenomenon of concerts in which there was nothing to see except an amplifier, a recorder and some speakers. (As a result, a considerable amount

eine mehr als hundertjährige Geschichte aufweist. Seit Francesco Balilla Pratella sein „Manifesto dei musicisti futuristi“ („Manifest der futuristischen Musiker“, 1910) veröffentlicht hat, entwickelte sich langsam die elektroakustische Musik, parallel zur traditionellen Musik. Wir wollen einen kurzen Blick auf die Geschichte tun, um die bisher entstandenen Werke zu betrachten, die für unser „Back to Haydn“ die Grundlagen für Stücke in Echtzeit-Verarbeitung legten. In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts blieben, trotz der Entwicklungen in der Elektronik, die musikalischen Anstrengungen in diese Richtung und die Verwendung von Geräuschen als ursprüngliche Quelle für Musik nur am Rande der wichtigsten Musikströmungen dieser Zeit. Ein Grund war technischer Natur: Die ersten elektronischen Instrumente waren recht einfach in ihrem Aufbau und in ihrer Fähigkeit, Töne zu produzieren. Darüber hinaus gab es keine wirksamen Mittel zur Speicherung, Verarbeitung und Zusammensetzung der aufgezeichneten musikalischen Klänge. Ebenso mitzubedenken ist, dass der allgemeine musikalische Zeitgeist nicht zu einer radikal neuen Auffassung von Musik führte, in dem solche Experimente hätten gedeihen können.

Einige Komponisten nach Webern führten die Idee der totalen seriellen Musik weiter, aber sie drückten ihre Vorstellungen mit traditionellen Instrumenten und traditioneller Notation aus. Die mathematische Komplexität des Ansatzes von einigen Kompositionen kam zu einem Punkt, wo rasante Fortschritte in der Elektronik es ermöglichten, technische Lösungen zu bieten, die für die Umsetzung einiger musikalischer Ideen am besten geeignet waren. Das war der Moment, in dem die elektronische Musik sich etablierte. Er stellt daher die logische Fortsetzung der leidenschaftlichen Aufmerksamkeit Weberns für den Serialismus als die absolut dominierende Kraft in seinem kompositorischen Denken dar.

Der eigentliche Beginn der elektronischen Musik als zentrales kompositorisches Moment ist nach dem Zweiten Weltkrieg anzusetzen, als das Aufeinandertreffen von neuen Technologien und Denkweisen den Fortschritt beschleunigten. Die ersten bedeutenden Entwicklungen fanden 1948 im staatlichen französischen Rundfunk statt, wo der Tontechniker Pierre Schaeffer begann, kleine Studien aufzunehmen, die auf der Transformation von „natürlichen“ Geräuschen wie Zügen oder Klängen von Klavieren basierten. Dies rechtfertigte den futuristischen Traum mit einem erneuten Anstieg des Interesses an Fragen der Legitimität von Geräuschen und



elektronischer Manipulation von Klängen. Schaeffers Absichten waren eindeutig: Alle Klangereignisse sind gleichermaßen geeignet als musikalisches Material. Schaeffer nannte diese Art von elektronischer Musik „musique concrète“; eine Bezeichnung, die zum Fachbegriff (in seiner ursprünglichen französischen Form) für alle Arten von Musik wurde, die auf natürlichen Klangereignissen basiert im Gegensatz zur elektronischen Musik, bei der der Ursprungsklang künstlich, nur mit bloßen elektronischen Mitteln, hergestellt wird.

Stockhausens erste Kompositionen, „Studie I“ (1953) und „Studie II“ (1954), hergestellt im Kölner Studio, waren die ersten Beispiele einer rein elektronischen Musik. Sie loteten konsequent die grundlegenden Techniken der ersten elektronischen Klang-Konstruktionen aus, aber die Vorteile der Präzision und vollkommenen Kontrolle wurden durch eine schlechte Tonqualität, die mit der damaligen Technik und Ausrüstung einherging, aufgehoben. Die „lebloose“ Beschaffenheit – charakteristisch für rein elektronische Musik – stellte viele Probleme für Komponisten und Hörer dar.

Stockhausens nächste elektronische Komposition, „Der Gesang der Jünglinge“ (1956), verbindet konkrete Klänge, die auf der Aufnahme eines Kinderliedes basieren, mit rein elektronischen Klängen. Dieses Stück bietet eine größere Vielfalt an Klangmaterialien als seine früheren Studien. Weiters wurde das Ergebnis durch den Einsatz



of music for tape was written, intended to accompany various types of visual presentation such as movies or dance.) Another peculiarity is that, once it is recorded, an electronic piece remains forever fixed and immutable, excluding the enrichment resulting from the interaction that occurs between different interpreters of the same work and traditions of interpretation. Consequently, the combination of recorded music and live music has played a significant role in electronic music since its inception and gained considerable importance during the 1960s.

During the first half of that decade, Stockhausen sought the integration of electronic and instrumental music through the electronic manipulation of live performances. His first work of this kind was *Mikrophonie I* (1964), in which he combined the possibilities of instrumental practice with the use of electronic techniques. Any desired sound source (of any kind, whether from traditional instruments or any other sound events) was integrated into a coherent sound combination.

An important factor in the growth of live performances of electronic music was the arrival of synthesizers, relatively portable, some designed specifically for use in concerts, and of powerful computers. Unlike electronic synthesizers, computers were not sound-producing instruments in themselves, but they proved very useful in connection with the synthesis of sound. Computers can also be used to transform „natural“ sounds which have been recorded and, therefore, can produce a computerized form of *musique concrète*. This leads to one of the most important works of the late twentieth century, Pierre Boulez's *Répons*. The idea was to combine the computer with the intervention of other instruments, thus breaking down the somewhat artificial barrier which stood between the different kinds of instruments. The

real-time processing of instrumental sounds is very important: modifying the sound of traditional instruments (as produced by the musician) allows the composer to explore unknown musical territory, even when interpreting the scores of a composer the public is familiar with.

*Répons* is a medieval French term describing a certain type of antiphonal choral music: a compositional form in which the soloist's singing is always answered by the singing of the choir. The term is appropriate for contemporary composition as it explores questions and answers at different musical levels. However, it is only in the last two decades that the exponential increase in computing power and increasingly accessible technology (because of cheap computer components and ease and accessibility of software) have produced substantial progress in composing and performing electroacoustic music.

Our intention was that electronic music not be scheduled as in *Répons*; rather a musician was to interpret the sound processes in real time through a controller—an instrument through which certain parameters can be assigned to the buttons for live performance. Although processes are defined in the score, it is the interpreter who gives character to the work and decides to what degree these surrounding sounds are produced. Nevertheless we have automated some parts to give importance to the computer as an interpreter.

**Let us take this process step by step:**

First, for the sound automation, we used the thematic material from the op. 33 quartets. As mentioned above, these orbit around the public, giving the impression that the „walls“ are mobile. Using a surround sequencer, these movements have been programmed



von Hall sowie eines speziellen Verfahrens, das einen durch fünf Lautsprecher rotierenden Klang erzeugte, der in einem Kreis um den Hörraum herum geschickt wurde, verbessert. Das daraus resultierende Ergebnis mit einer beträchtlichen Klangvielfalt war ein Meilenstein der elektronischen Musik, da es das erste Meisterwerk des Genres und die erste Komposition war, die elektronische Musik mit „musique concrète“ kombinierte.

Von den frühesten Tagen der elektronischen Musik an waren beide Parts (Komponisten und Publikum) durch das Phänomen von der scheinbaren „Unnatürlichkeit“ der Konzerte, in denen nichts weiter zu sehen war als ein Verstärker, ein Abspielgerät und einige Lautsprecher, aus der Fassung gebracht. (Als Konsequenz daraus wurde eine beträchtliche Menge von Musik für Tonband dafür bestimmt, visuelle Präsentationen wie Film oder Tanz zu begleiten.) Eine weitere Besonderheit ist, dass, sobald ein elektronisches Stück fertig gestellt wird, es für immer festgelegt und unveränderbar ist, was die Bereicherung ausschließt, die aus der Interaktion zwischen verschiedenen InterpretInnen des gleichen Werkes und seiner Interpretationsgeschichte entsteht. Folglich spielte seit den Ursprüngen der elektronischen Musik die Kombination von aufgezeichneter und Live-Musik eine bedeutende Rolle und gewann in den 1960er Jahren erheblich an Bedeutung.

In den frühen 1960er Jahren versuchte Stockhausen die Integration von instrumentaler und elektronischer Musik durch die elektronische Manipulation von Live-Performances. Sein erstes Werk dieser Art war „Mikrophonie I“ (1964), in dem er die Möglichkeiten der instrumentalen Ausführung mit der Verwendung elektronischer Techniken kombinierte. Jede gewünschte Schallquelle (jeglicher Art, ob von traditionellen Instrumenten oder Klangereignissen) wurde in eine stimmige Klangkombination eingefügt.

Ein wichtiger Faktor für den wachsenden Anteil der Live-Musik war die Einführung von relativ tragbaren Synthesizern, einige davon speziell für den Einsatz in Konzerten und in Kombination mit leistungsstarken Computern konzipiert. Im Gegensatz zu elektronischen Synthesizern waren Computer an sich keine eigentlichen Ton erzeugenden Instrumente, aber sie erwiesen sich im Zusammenhang mit der Klangerzeugung als sehr nützlich. Computer können auch dazu verwendet werden, „natürliche“ aufgenommene Klänge zu transformieren und somit eine computergestützte Form

von „musique concrète“ zu produzieren. Dies führte zu einem der wichtigsten Werke des späten zwanzigsten Jahrhunderts, zu Pierre Boulez' „Réponse“. Die Idee war, den Computer mit der Intervention durch andere Instrumente zu kombinieren und somit die einigermaßen künstliche Barriere zu durchbrechen, die zwischen diesen verschiedenartigen Instrumenten bestand.

Die Echtzeit-Verarbeitung der instrumentalen Klänge ist dabei sehr wichtig: Das Ändern des Klangs der traditionellen Instrumente, wie er durch einen Musiker hervorgerufen wird, ermöglicht es dem Komponisten, musikalisches Neuland zu erkunden, auch bei der Interpretation von Partituren eines Komponisten, das dem Publikum vertraut ist.

„Réponse“ ist ein mittelalterlicher französischer Begriff, der eine bestimmte Art des Wechselgesangs in der Choralmusik bezeichnet: eine kompositorische Form, in welcher der Gesang des Solisten durch den Chor beantwortet wird. Der Begriff eignet sich für zeitgenössische Komposition, da er Fragen und Antworten auf verschiedenen musikalischen Ebenen untersucht.

Der exponentielle Anstieg der Rechenleistung sowie die leichtere Zugänglichkeit zu Technologie (aufgrund von billigen Computerkomponenten und der Einfachheit und Benutzerfreundlichkeit der Software) fanden vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten statt. Dies führte zu einem beträchtlichen Fortschritt in Komposition und Aufführung von elektroakustischer Musik.

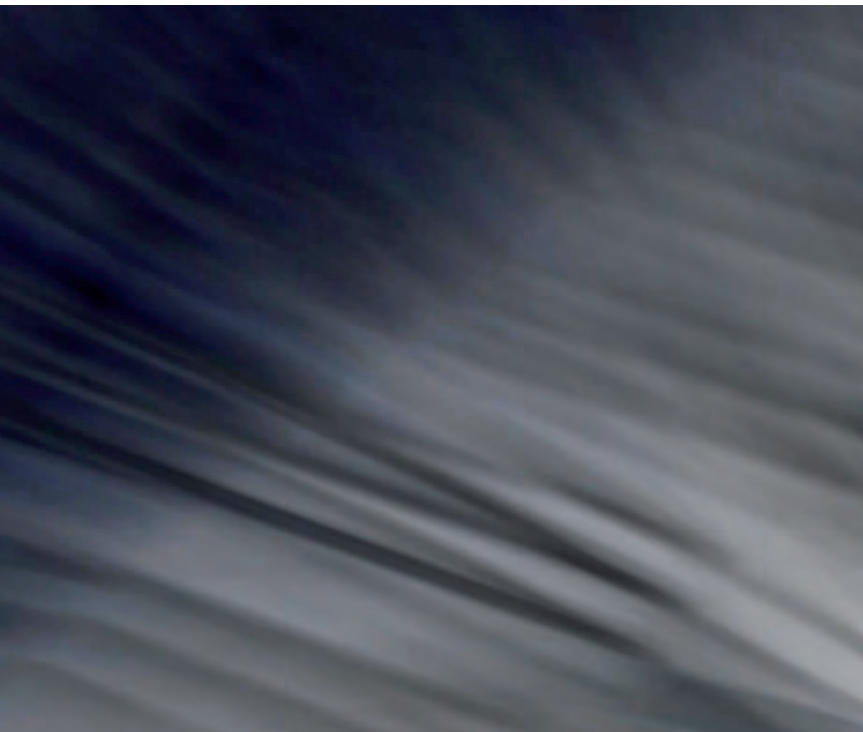
Unsere Absicht war, dass die elektronische Musik nicht geplant eingesetzt wird wie in „Réponse“, sondern dass der Musiker den Klangprozess in Echtzeit mittels eines Controllers interpretiert: ein Instrument, durch das man für die Live-Performance Tasten bestimmte Parameter zuweisen kann. Obwohl in der Partitur Prozesse definiert sind, ist es der Interpret, der dem Werk Charakter verleiht und entscheidet, in welchem Ausmaß diese umgebenden Klänge erzeugt werden. Dennoch haben wir einige Teile automatisiert, um dem Computer eine eigene Bedeutung als Interpret zuzugestehen.

#### **Aber gehen wir Schritt für Schritt vor:**

Erstens: Für die Klang-Automatisierung benutzen wir das Motivmaterial aus den Quartetten Op.33. Wie bereits oben erwähnt,

with a variation in the amount of reverberation and intensity to provide the feeling of elliptical movement—as all four speakers are placed symmetrically, at times this should give the feeling that the sound moves away from the public, describing elliptical orbits.

We also use a sound base that performs the function of silence within the piece. As was seen in Cage's silent work 4'33" (1952), silence does not exist as a possibility: stripped of its purpose, silence is revealed as multiple sound or sounds. The silence in this work is performed by an FM synthesizer with four oscillators: one carrier and three modulators. FM synthesis invites changing the spectral configuration of timbre in a continuous way (morphing), and to that end, it should be changed only by one parameter, ideal for a real-time electroacoustic performer. In this way we can produce an increase or decrease in the amount of partial tones to create sounds ranging from poor in partial tones to rich, approaching white noise.



Now let us continue with the treatment of real-time sound. Here we must distinguish between two things: first, recording of Haydn materials for later playback and treatment (as we have said, Haydn's material which is interpreted on the piano is not amplified or electronically processed), and second, the amplification and processing of intermediate parts of Haydn thematic material.

a) First, the piano is introduced; then, while the piano plays Haydn's themes, this is recorded and later played in loop format, so it can be repeated throughout the whole work. The loops are routed to certain speakers to give the impression of a physical sound structure surrounding the audience. Each send is a speaker which, although having the same effects as all the others, also has its own particular configuration. Thus materials which are physically located between two speakers produce a complex effect with two different configurations. Nevertheless, we left the original sound at a very low intensity to serve as a reference for each send treatment performed. There is no problem relating to the tempo at which themes are interpreted, because even though the pianist does not play them at the same speed (since this is physically impossible), the sequencer will play them at the same speed (called "warp") so that they are synchronized with the effects.

b) Second, materials are also performed on the piano which are not Haydn's subjects and which will have sound treatment; some of these will be amplified. These small reinterpretations of the material do not need amplification if produced on the keyboard, but when timbral sounds are produced within the resonant box, they will have amplification so as not to be nullified by electronics. They will be routed to the front speakers to create the illusion that the sound comes from the stage.

c) Finally, we use a sampler: these are Haydn's themes that we recorded with an electronic piano and played later with a virtual piano. These sounds are recorded in digital format and expanded in a sound editor, changing the time and tone (like the reproduced image and the sound of a movie in slow motion). This material is in a block, and the electroacoustic musician will only have to reduce the intensity of one loop and trigger the others. It will be redirected through sends to the same positions in the speakers as Haydn's themes and treated with the same effects. The public will only perceive these subjects as slowed down and transported in a downstream; the final sound will not be affected by this little trick.

### The piano

The choice of acoustic piano as the main instrument also has its importance. It was in the Classical period that the instrument

folgen sie Umlaufbahnen um das Publikum, wodurch sie den Eindruck vermitteln, dass die „Klangwände“ beweglich sind. Diese Bewegungen wurden mit einer Surround-Sequenz, mit Schwankungen in der Nachhallzeit und Intensität, programmiert, um das Gefühl einer elliptischen Bewegung zu vermitteln (da alle vier Lautsprecher symmetrisch aufgestellt sind und mit der Zeit das Gefühl entstehen sollte, dass der Klang sich vom Publikum wegbewegt, um elliptische Bahnen zu beschreiben).

Außerdem verwenden wir ein Klangfundament, das den Zweck der Stille innerhalb des Stücks erfüllt. Wie wir es in dem unhörbaren Stück „4'33““ (1952) von Cage erfahren, existiert die Stille nicht als Möglichkeit: Seiner Bedeutung beraubt, wird Stille als multipler Klang oder multiple Klänge vorgezeigt. Die Stille in diesem Stück wird ausgeführt durch einen FM-Synthesizer mit vier Oszillatoren: einem Träger und drei Modulatoren. Die FM-Synthese lädt dazu ein, die spektrale Konfiguration der Klangfarbe kontinuierlich („Morphing“) zu ändern. Zu diesem Zweck sollten sie nur von einem Parameter geändert werden, der ideal für einen Performer elektroakustischer Musik in Echtzeit ist. Auf diese Weise können wir einen Anstieg oder Abfall der Teiltöne herstellen, um Klänge zu schaffen, die von obertonarm bis obertonreich führen, bis nahe hin zum weißen Rauschen.

Lassen Sie uns mit der Behandlung des Echtzeit-Klanges fortfahren. Hier müssen wir zwei Dinge unterscheiden: erstens die Aufnahme von Materialien von Haydns Musik für die spätere Wiedergabe und Aufbereitung (wie wir bereits erklärt haben, werden nämlich die Haydn-Motive, am Klavier interpretiert, nicht verstärkt oder elektronisch verarbeitet) und zweitens die Verstärkung und Verarbeitung von überleitenden Teilen mit thematischem Material von Haydn.

a) Zunächst wird das Klavier eingeführt, dann (wenn das Klavier Haydn-Themen spielt) wird es aufgezeichnet und später in Loops wiedergegeben, sodass sie durch das ganze Stück hindurch wiederholt werden können. Die Schleifen werden auf bestimmte Lautsprecher weitergeleitet, um den Eindruck einer körperlich festen Struktur rund um das Publikum hervorzurufen. Obwohl alle die gleichen Effekte durchlaufen, hat jeder Lautsprecher seine spezielle Konfiguration. Trotzdem haben wir die originalen Klänge mit niedriger Intensität beibehalten, um als Referenz für

jede gesendete Bearbeitung zu dienen. Das Tempo, in dem die Themen interpretiert werden, ist ohne Bedeutung, denn obwohl der Pianist sie nicht im gleichen Tempo spielt – was physisch unmöglich wäre –, wird der Sequenzer sie in immer gleiches Tempo umwandeln (sog. „Warp“). Sie werden dann mit den Effekten synchronisiert.

b) Zweitens gibt es auch Materialien auf dem Klavier, die keine Themen von Haydn sind. Die Klänge werden bearbeitet und einige davon verstärkt. Diese kleinen Re-Interpretationen des Materials, wenn sie vom Klavier erzeugt werden, benötigen keine Verstärkung. Sie werden jedoch verstärkt, wenn Klangfarben innerhalb des Resonanzkörpers hervorgerufen werden, damit sie nicht von der Elektronik zunichte gemacht werden. Dann werden sie zu den vorderen Lautsprechern hingeleitet, um die Illusion zu vermitteln, dass die Klänge von der Bühne kommen.

c) Schließlich verwenden wir einen Sampler. Darauf sind Themen von Haydn eingespielt, die wir auf einem elektrischen Klavier aufgenommen und später auf einem virtuellen Klavier abgespielt haben. Diese Klänge sind in digitaler Form erfasst und in einem Sound-Editor gedehnt worden, indem die Länge und der Ton geändert wurden (wie ein reproduziertes Bild und der Ton eines Films in Zeitlupe). Dieses Material liegt als Block vor, der elektroakustische Musiker muss nur die Intensität des Loops reduzieren und die nächsten auslösen. Er wird zu den gleichen Stellen im Lautsprecher mit den Themen Haydns umgeleitet und auch mit den gleichen Effekten bearbeitet. Das Publikum wird nur wahrnehmen, dass die Themen verlangsamt und nachgeschaltet werden. Der endgültige Klang wird durch diesen kleinen Trick nicht betroffen sein.

### Das Klavier

Die Wahl des akustischen Klaviers als Hauptinstrument hat eine wichtige Bedeutung. Im Zeitalter der Klassik beginnt es sich wesentlich zu entwickeln, um im 19. und 20. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung zu gewinnen.

Wir wollten, dass es aber auf unterschiedliche Art zum traditionellen Klavier klingt, und zwar durch die Tastatur (nicht aber durch eine Präparierung, wie Cage es tat), durch die direkte Manipulation der Saiten und des Holzes im Klangkasten. Wir verwendeten

really started to grow, and it became even more important in the nineteenth and twentieth centuries. We wanted it, through its keyboard, to sound different from the traditional piano, not preparing this as Cage did but directly manipulating the strings and wood in the soundboard. We used this material in contrast to Haydn's themes after the B Theme and the development as maximum tension points. Other variations, but now traditional ones, (that is, on the keyboard), are interspersed throughout the A Group of the exposition and in the recapitulation, (moments of relaxation or of only slight tension in the sonata form). Although written in the score, these have an improvisatory character.

### Images

We should say that the images serve only as visual entertainment for the audience, and we do not control the medium. We did not, however, want to leave these images empty of content, so with good and humble intentions we crafted seven short videos in direct relation to the sonata form and those of Haydn's subjects we used. We designed two contrasting forces within the images: classical performer and his piano, and electroacoustic composer with electronic devices. To this end we recorded ourselves in the rehearsals, and have used these images as the basis which the audience can see. Two polarities—performer and composer, traditional and modern, analog and digital—are what produce the work at sound level. Therefore we have chosen these agents as visual references, and especially the hands as elements of movement and rhythm. Thus, Group A focuses on the pianist's hands and we present three similar visual motifs of them. In Theme B we see the creative environment of the composer. In the development these two forces collide and combine to cause a significant change in the recapitulation.

We were primarily interested in movement and color, and we do not use images which are too defined so as not to distract the viewer. We have also taken into account the context of sound and tonal functions to produce the images, and we always wanted to respect the spirit of the work: the encounter between the traditional and most innovative in music and the creation of different environments.

### Final Words

We trust that these clues will help you to understand our work and hope that you will enjoy the collage of different techniques and ways through which we have tried to propose different sound environments and situations.

We want to thank the Joseph Haydn Conservatory of the Province of Burgenland for inviting us to take part in the wonderful 2010 program "Haydn, the Progressive – The Next Generation". It was an unforgettable and marvelous experience for everyone.

Thank you very much.

dieses Musikmaterial als Kontrast zu den Themen von Haydn nach dem Thema B und der Durchführung als Höhepunkt der Spannung. Die Themengruppe A der Exposition und der Reprise wird mit Variationen, die improvisierenden Charakter haben (obwohl in der Partitur niedergeschrieben), aber nun auf traditionelle Weise (das heißt, auf der Tastatur) abgespielt werden, durchsetzt – Momente geringer Spannung oder gar der Entspannung in der Sonatenhauptsatzform entstehen.

### Bilder

In Bezug auf das Bild möchten wir feststellen, dass es nur eine visuelle Unterhaltung für das Publikum ist. Wir beeinflussen das Medium nicht. Aber wir wollten die Bilder nicht inhaltsleer lassen. So erstellten wir in guter und bescheidener Absicht sieben kurze Videos mit direktem Bezug auf die Sonatenhauptsatzform und auf die benutzten Themen von Haydn.

Wir entwarfen Bilder zweier gegensätzlicher Kräfte: der klassische Interpret und sein Klavier und der elektroakustische Komponist mit elektronischen Geräten. Zu diesem Zweck nahmen wir uns in den Proben selbst auf und verwendeten diese Bilder als Grundlage dafür, was das Publikum sehen kann.

Performer und Komponist, traditionell und modern, analog und digital – das sind die Polaritäten, die das Werk auf klanglicher Ebene entstehen lassen. Daher haben wir diese Mittel als visuelle Hinweise gewählt, vor allem die Hände als Moment der Bewegung und des Rhythmus.

Demzufolge konzentriert sich die Themengruppe A auf die Hände des Pianisten, die wir in drei ähnlichen visuellen Motiven vorführen. In der Durchführung werden beide Kräfte aufeinander stoßen; ihre Verknüpfung wird eine signifikante Veränderung in der Reprise verursachen. Wir waren vor allem an der Bewegung und der Farbe interessiert und verwenden keine genau abgegrenzten Bilder, um den Betrachter nicht abzulenken. Für die Herstellung der Bilder haben wir auch den Zusammenhang von Klang und tonalen Funktionen in Betracht gezogen, und wir wollten auch immer den Geist des Werks, nämlich die Begegnung zwischen dem Traditionellen und dem Innovativen in der Musik und der Schaffung von unterschiedlichen Umgebungen, respektieren.

### Schlussworte

Wir hoffen, dass diese Hinweise Sie unsere Arbeit besser verstehen lassen und dass Sie die Collage der verschiedenen Techniken und Möglichkeiten, wie wir verschiedene Klanglandschaften und Klangsituationen entstehen lassen wollten, genießen können.

Wir möchten uns beim Joseph Haydn Konservatorium des Landes Burgenland für die Einladung bedanken, ein Teil des wunderbaren „Haydn, the Progressive – The Next Generation“ sein zu dürfen. Es war für jedermann eine großartige und unvergessliche Erfahrung.

Vielen Dank.

# Concerts/Konzerte

## Back to Haydn.

Mittwoch, 28. April. 2010, 19:30 Uhr

Empire Saal des Schlosses Esterházy

**Alain Louvier (Frankreich / France): "Quatre Bagatelles sur les noms de Haydn" (Uraufführung / First Performance)** *Streichquartett des Joseph Haydn Konservatoriums / String Quartet of the Joseph Haydn Conservatoire: Hea Suk Pyo (1. Violine), Lim Eujin (2. Violine), Hsiao Chia-Chun (Viola), Stefanie Huber (Violoncello), Einstudierung: Cornelia Löscher*

**Daniel Diaz Baeza and Luis Alfonso Torres Mancilla (Spanien / Spain): Back to Haydn. Piano and electronics in real time.**

*Daniel Diaz Baeza (Klavier / piano), Luis Alfonso Torres Mancilla (Elektronik / electronics)*

## Haydn – The Generation after Next

Konzertsaal des Joseph Haydn Konservatoriums, Eisenstadt,

Freitag, 30. April. 2010, 19:30 Uhr

**Aurélien Maestracci (\*1985): Walzer**

*Elise Douyllez (violin), Johanna Groc (violin), Yona Zekri (viola), Kevin Garçon (double bass), Liselotte Schricke (flute), Alexandre Milliou (clarinet), Yu Lin (horn), Françoise Ferrand (piano), Matthias Leboucher (conducting)*

**Daniel Fernandez García (\*1983): Variaciones en el tiempo sobre un tema de Haydn**

*Elise Douyllez (violin), Gabriel Hopfmüller (violoncello), Salvador Vazquez Sanchez (piano)*

**Joseph Haydn (1732-1809): Allegro aus dem Klaviertrio in G, Hob. XV:15**

*Liselotte Schricke (flute), Gabriel Hopfmüller (violoncello), Salvador Vazquez Sanchez (piano)*

**Peter Dan Ferencík (\*1986): äääh! Joseph!**

*Andrea Bolškova (flute), Daniel Henrich (violin)*

**Joseph Haydn (1732-1809): Moderato aus der Sonate in D, Hob. VI:4**

*Viera Behunova (violin), Yona Zekri (viola)*

**Želislava Sojak (\*1989): Sweet Storm**

*Viera Behunova (violin), Gabriel Hopfmüller (violoncello), Philip Huang (piano)*

**Joseph Haydn (1732-1809): Allegro aus dem Trio in D, Hob. XV:16**

*Liselotte Schricke (flute), Hanna Cho (violoncello), Erika Ott (piano)*

**Matthias Leboucher (\*1985): Variations Binaires sur le nom de Joseph Haydn**

*Elise Douyllez (violin), Gabriel Hopfmüller (violoncello), Raquel Sanchez Fuentes (piano), Salvador Vazquez Sanchez (conducting)*

**Pál Eszterházy (1635-1713): Ascendit Deus in jubilo**

*Sándor Szokolay (\*1931): Alleluja aus Amor Sanctus (a-capella-Thema der Kirchenkantate zu Ehren von Pál Eszterházy)*

**Miklós Kocsár (\*1933): Vier Mariengesänge in memoriam Pál Eszterházy**

**Maria fons aqua vivae – O, Maria gratiosa – Ave, rosa sine spina – O, Maria, Mater pia**

*Berzsenyi Dániel Mixed Choir of the Savaria University Center of the University of Western Hungary, Adrienne Vinczeffy (Conducting), András Lakner (organ), Daniel Diaz Baeza (piano)*

## Anmerkungen zur 2. Konzerthälfte / Programme Notes

Die Dirigentin Adrienne Vinczeffy und der gemischte Chor der Dániel Berzsenyi Westungarischen Universität haben nahezu ein Jahrzehnt lang im Eszterházy-Kulturkreis Forschungen angestellt, als deren erstes Ergebnis gemeinsam mit den Lehrenden des Savaria-Zentrums der Universität und des Orchesters des Joseph-Haydn-Konservatoriums eine Platte mit dem Titel „Hofmusik der Eszterházy“ aufgenommen wurde. In engster Zusammenarbeit mit Dir. Walter Burian ließ die wissenschaftliche und künstlerische Werkstatt des Savaria-Universitätszentrums dazu das gleichnamige Buch erscheinen.

Das Feld der Eszterházy-Forschungen wurde in den vergangenen Jahren erweitert und öffnete sich auch anderen Kunstrichtungen. In Vorbereitung des 300. Jubiläums des Erscheinens von Pál Eszterházy's „*Harmonia Caelestis*“ stellte sich auch die Frage, ob es wohl einen Kontakt zwischen ungarischer Barock- und ungarischer zeitgenössischer Musik gibt, ob eine Brücke geschlagen werden kann, die beide Epochen verbindet, ob Pál Eszterházy's Musik überhaupt eine Existenzberechtigung in den heutigen Konzertsälen besitzt, ja ob es überhaupt möglich ist, aus einer Distanz von 300 Jahren Kontakt aufzunehmen. Dieser nun einmal gestellten Frage folgte eine Reihe deutlicher Antworten: Unsere besten zeitgenössischen Komponisten bekamen den Auftrag, inspiriert durch die „*Harmonia Caelestis*“ neue Werke zu komponieren, bzw. unter Pál Eszterházy's ungarischen Gedichten diejenigen zu vertonen, durch die sie sich berührt fühlen.

Die bekanntesten ungarischen Komponisten wie Sándor Szokolay, Erzsébet Szőnyi, Miklós Kocsár, János Vajda und auch Angehörige der jüngeren Generation wie Péter Tóth, Barnabás Horváth und Levente Gyöngyösi schufen Kompositionen – eine schöner als die andere – für den Daniel-Berzsenyi-Chor unter der Leitung von Adrienne Vinczeffy.

Jeder Komponist erlebte Eszterházy's Werke auf andere Art. Sándor Szokolay schrieb eine groß angelegte Kantate für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel, deren Text er mit Ausnahme eines – heute übrigens zu hörenden – a-capella-Themas aus Eszterházy's Gedichten zusammenstellte.

Erzsébet Szőnyi schrieb ebenfalls zu Eszterházy's Dichtungen ein groß angelegtes Magnificat. Miklós Kocsár öffnet uns – während er behutsam archaisiert – das Tor zur zeitgenössischen Musik mit seinen „*Vier Mariengesängen*“, deren wichtigste Charakterzüge vielleicht ihre Schönheit und raffinierte Einfachheit sind.

Péter Tóth spielt mit ungarisch-lateinischem Text und verschiedenen Zeitebenen.

Levente Gyöngyösi präsentiert uns Jesu Geburt in Gospelform.

In den vergangenen Jahren durften wir Zeugen sehr erfolgreicher Uraufführungen mehrerer Werke sein, aber auch das nächste Jahr hält noch einige Überraschungen bereit. Heute können Sie eine Auswahl aus Uraufführungen dieses Jahres hören.

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837):

„Der Durchzug durchs Rote Meer“

Festsaal der Savaria Universität, Szombathely/Ungarn

Mittwoch, 5. Mai 2010, 19:30 Uhr

Sendesaal des Slowakischen Rundfunks, Bratislava/  
Slowakei

Donnerstag, 6. Mai 2010, 19:00 Uhr

Haydn-Saal des Schlosses Esterhazy, Eisenstadt/Österreich  
Freitag, 7. Mai 2010, 19:30 Uhr

**Ausführende:**

Hana Friedová (Mirijam), Aneta Mihályová (Israelitin), Juraj Hollý  
(Würgeengel), Aleš Janiga (Moses), Alexander Kaimbacher (Aron),  
Pavol Kubáň (Israelit)

The Progressive Haydn Orchestra

Berzsenyi Dániel Vegyeskar (Einstudierung: Adrienne Vinczeffy)

Massimo Guidetti (Cembalo)

Petr Zejfart (Dirigent)

Michael Haydn (1737-1806): Ouverture zur Oper

„Andromeda e Perseo“

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837):

„Der Durchzug durchs Rote Meer“

**1. Teil**

- 1: Intrada
- 2: „Aus der Tiefe unsers Elends schreien wir zu dir,  
o Herr“ (Chor)
- 3: „Und immer schwerer lastet das Joch der Sklaverei“  
(Israelit; Rezitativ)
- 4: „Ich, eurer Väter Gott, befreu euch“ (Moses; Arie) –  
„Wir glauben und wir beten“ (Chor der Israeliten)
- 4a: „Der Herr hat unser Geschrei erhört“ (Chor)
- 5: „Es macht der Herr durch unsern Mund“  
(Aaron, Moses; Duett)
- 6: „Verblendet war des Königs Sinn“ (Israelit; Rezitativ)
- 7: „Ich schwebe auf, ihr Todesfittich“ (Würgeengel;  
Arie) – „Die Erstgeburt Egiptens falle“ (Chor)

**2. Teil**

- 8: „Ein groß Geschrei ging aus im Land“  
(Israelit; Rezitativ)
- 9: „Der Herr hat unser Trübsal geseh'n“ (Mädchen,  
Frau, Jüngling, Mann; Quartett)
- 10: „Sie zogen aus gewaffnet durch die Wüste“  
(Israelit; Rezitativ)
- 11: „Und Moses streckte aus die Hand“ (Israelitin; Arie) –  
„Ha! Die Fluten stürzen zusamm“ (Chor der Israeliten)
- 12: „Es warf das Meer die Toten ans Gestade“  
(Israelit; Rezitativ)
- 13: „Jehova ist ein Kriegesheld“ (Chor)
- 14: „Wir singen dem Herrn“ (Chor)

*The recordings of the concerts can be found on the enclosed CD and  
on the website [www.haydntheprogressive.at](http://www.haydntheprogressive.at).*

*Zu den Biographien der Ausführenden siehe / For the biographies of  
the performers see: [www.haydntheprogressive.at](http://www.haydntheprogressive.at)*



Dr. Gerhard Winkler (Haydnhaus Eisenstadt)

Johann Nepomuk Hummel und sein Oratorium: „Der Durchzug durchs Rote Meer“

Es galt lange als verschollen, bis es im Hummel-Nachlass der British Library in London, wo es an die hundert Jahre unbeachtet lag, wieder entdeckt wurde: das Oratorium „Der Durchzug durchs Rote Meer“. Das Autograph ist undatiert und lässt alle Möglichkeiten der Spekulation über das Entstehungsdatum des Werks offen, das vermutlich in Eisenstadt während der Anstellung beim Fürsten Esterházy (1804–1811) entstanden sein dürfte. Eine Aufführung am Esterházyischen Hof oder in Wien ist jedoch nicht nachweisbar.

Hummel hatte im September 1804 die Eisenstädter Erstaufführung des großen Haydn'schen Oratoriums „Die Schöpfung“ besorgt und geleitet. Sein eigenes Oratorium, das vom Umfang her eigentlich eine szenische Kantate ist, verleugnet seine Vorbilder nicht: neben der „Schöpfung“ auch die thematisch ähnlich gelagerten, Händels „Israel in Egypt“ und Carl Philipp Emanuel Bachs „Die Israeliten in der Wüste“. Dass Hummels Werk in der Ausdehnung hinter diesen Vorbildern zurückbleibt, ist eine Konsequenz der Textvorlage, die von einem unbekanntem Autor stammt.

Das Werk sieht neben Chor und Orchester insgesamt fünf Solisten vor, die sich die Rollen von Aaron und Moses, eines „Würgeengels“ und einzelner weiblicher und männlicher Israelitenfiguren teilen. Die insgesamt dreizehn Nummern des Werks, erzählende Rezitative, Soloarien und Chorabschnitte, sind in zwei Teile gruppiert: Der erste schildert die ägyptische Sklavenzeit, der zweite den Auszug aus Ägypten und den Durchzug durch das Rote Meer. Während sich der Eingangsschor („Aus der Tiefe unseres Elend schreien wir zu Dir“) an den 129. Psalm anlehnt, folgt die Handlung dem biblischen Bericht aus dem 2. Buch Mose, Verse 6–15.

Auffällig ist die „dramatische“ Verzahnung zwischen den Chören und den Soloarien: In den meisten der letzteren gibt es Choreinwürfe. In den Rezitativen wendet Hummel ein Verfahren an, das von ferne an die Unterscheidung zwischen Jesus- und Evangelistenrezitativen in Bachs Matthäuspassion erinnert (die Hummel allerdings nicht kennen hat können): Berichte über Gott und die Israeliten sind im reich orchestrierten *Accompagnato*-Rezitativ gesetzt, Berichte über den Pharao im bloßen *Secco*. Wie in Haydn's großen Oratorien kommen tonmalerische Elemente ausgiebig zur Anwendung. Zentrale Aufmerksamkeit verdient das Rezitativ, in dem die sieben

Plagen geschildert werden. Am Beginn des zweiten Teils wird die Feier des Osterfestes „mit Freuden, Jubel und Gesang, mit Hörnern, Cithern, Harfen und Flötenklang“ angekündigt, dementsprechend ist der folgende Chorsatz mit Hörnern, Flöte, Gitarre und Harfe besetzt. Durch Gegenüberstellung von Solistenquartett und vollbesetztem Chor kommt es zu doppelchörigen Effekten, bei denen wohl Händels „Israel in Egypt“ Pate gestanden hat.



# Projects/Projekte

Haydn, the Progressive –  
The Next Generation

26/04/2010 – 07/05/2010

**Olga Arzilli (Parma):**

The gesture in playing – enriching interpretation through gesture.  
A workshop for body, mind, breathing

**Vladimir Bokes (Bratislava):**

Die Durchführung in der Eroica-Symphonie von Beethoven

**Richard Filz (Eisenstadt):**

Warm up – Body Percussion

**Gert Hecher (Wien):**

Klavierbau um 1800 und seine Widerspiegelung in den  
Klavierkompositionen

**Alain Louvier (Boulogne-Billancourt):**

Les pièces pour piano écrites en 1909 par Debussy, Ravel, Dukas,  
d'Indy, Hahn et Widor. & „Meditation on Haydn's name“ de G.  
Benjamin

**Gyula Kiss (Szombathely):**

The sonatas for piano by Haydn and the effect of these works  
onto the development of the keyboard technique in the works  
of his contemporaries' and the next generation of players and  
composers.

**Peter Michalica (Bratislava):**

Beethovens Violinsonaten

**Tibor Nemeth (Eisenstadt):**

Haydn – Clementi – Mozart. Ausprägungen der Monothematik

**Tibor Nemeth (Eisenstadt):**

„Il maestro e lo scolare“. Klaviertrios von Haydn und Pleyel in  
Gegenüberstellung

**Roberta Ropa (Parma):**

Violin sonatas by Haydn and Beethoven – a comparison

**Rafael Ruiz Rodriguez (Málaga):**

Haydn's Spanish contemporaries. 18th Keyboard music in Spain.

**Markéta Štefková (Bratislava):**

Die Bedeutung von Hummels Fantasie Es-Dur Op. 18 für die Ent-  
wicklung der Klavierkomposition im 19. Jh. (Chopin, Schumann,  
Schubert, Liszt)

**Katalina Tamás (Szombathely):**

Haydn, Dittersdorf and the opera repertoire of Eszterháza

**Gert Jan van der Weerd (Enschede):**

Coaching of chamber music groups

**Gerhard Winkler (Haydnhaus Eisenstadt):**

Johann Nepomuk Hummel und sein Oratorium „Der Durchzug  
durch das Rote Meer“

**Biographies see / Biographien siehe:**

[www.haydntheprogressive.at](http://www.haydntheprogressive.at)



# Trackliste CD-Rom

For further information on the concert see p. 88/Für weitere Informationen zum Konzert siehe S. 88

- 1-5 **Alain Louvier** (\*1945): Quatre Bagatelles sur les noms de Haydn (I - II - III - IV - I)
- 6 **Daniel Diaz Baeza** (\*1976), Luis Alfonso Torres Mancilla (\*1973): Back to Haydn. Piano and electronics in real time.
- 7 **Aurélien Maestracci** (\*1985): Walzer
- 8 **Daniel Fernandez García** (\*1983): Variaciones en el tiempo sobre un tema de Haydn
- 9 **Peter Dan Ferencčík** (\*1986): äääh! Joseph!
- 10 **Želislava Sojak** (\*1989): Sweet Storm
- 11 **Matthias Leboucher** (\*1985): Variations binaires sur le nom de Joseph Haydn
  
- 12-26 **Johann Nepomuk Hummel** (1778-1837): Der Durchzug durch Rote Meer (Oratorium)
  - 12 Intrada
  - 13 „Aus der Tiefe unsers Elends schreien wir zu dir, o Herr“ (Chor)
  - 14 „Und immer schwerer lastet das Joch der Sklaverei“ (Israelit; Rezitativ)
  - 15 „Ich, eurer Väter Gott, befreu euch“ (Moses; Arie) – „Wir glauben und wir beten“ (Chor der Israeliten)
  - 16 „Der Herr hat unser Geschrei erhört“ (Chor)
  - 17 Es macht der Herr durch unsern Mund“ (Aaron, Moses; Duett)
  - 18 „Verblindet war des Königs Sinn“ (Israelit; Rezitativ)
  - 19 „Ich schwebe auf, ihr Todesfittich“ (Würgeengel; Arie) – „Die Erstgeburt Egiptens falle“ (Chor)
  - 20 „Ein groß Geschrei ging aus im Land“ (Israelit; Rezitativ)
  - 21 „Der Herr hat unser Trübsal geseh'n“ (Mädchen, Frau, Jüngling, Mann; Quartett)
  - 22 „Sie zogen aus gewaffnet durch die Wüste“ (Israelit; Rezitativ)
  - 23 „Und Moses streckte aus die Hand“ (Israelitin; Arie) – „Ha! Die Fluten stürzen zusamm“ (Chor der Israeliten)
  - 24 „Es warf das Meer die Toten ans Gestade“ (Israelit; Rezitativ)
  - 25 „Jehova ist ein Kriegesheld“ (Chor)
  - 26 „Wir singen dem Herrn“ (Chor)