



haydn
the progressive

Perceptions '09

HAYDNKONS
JOSEPH HAYDN KONSERVATORIUM DES LANDES BURGENLAND

Ein Erasmus-Intensivprogramm 2009
Joseph Haydn Konservatorium

Perceptions '09

IMPRESSUM

Eine Publikation des Joseph Haydn Konservatorium, Eisenstadt 2009

www.haydntheprogressive.at

Hg.: Regina Himmelbauer

Layout: Antonia Martschin, www.limettenblau.at

Druck: Druckerei Wograndl

Die Rechte der Beiträge liegen bei den einzelnen AutorInnen. / Copyright of the articles belong to the authors.

CREDITS

Notenausschnitte:

Klaviertrio in C, Hob. XV:27, von Joseph Haydn. Copyright 1987 G. Henle Verlag, München. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Klaversonate Op.90 von Ludwig van Beethoven. Copyright 1980 G. Henle Verlag, München. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

„Die Schöpfung“ von Joseph Haydn, Klavierauszug von Paul Klengel (1854–1935). Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Bilder:

„Several Circles“ von Wassily Kandinsky: Guggenheim Museum New York.

„Light and Colour (Goethe's Theory)“ von William Turner: Tate Gallery London.

Content/Inhalt

Preface / Vorwort	6/7
<i>Walter Burian</i>	
Haydn, the Progressive	8/9
<i>Tibor Nemeth</i>	
What does „Haydn City Eisenstadt“ mean?	10
Was bedeutet „Haydn Stadt Eisenstadt“?.	11
<i>Gerhard J. Winkler</i>	
Thoughts on the reception of Haydn's music in Slovakia	16
Zur Rezeption und Reflexion von Haydns Musik in der Slowakei.	17
<i>Ludmila Michalková</i>	
„Fa-Mi et Mi-Fa est tota Musica“ Does it also apply to J. Haydn?	32
„Fa-Mi et Mi-Fa est tota Musica“ Gilt das auch noch für J. Haydn?	33
<i>Walter Ernst Haberl</i>	
„Alchemy and Enlightenment - the Compositional Technique of Joseph Haydn“	36
„Alchemie und Aufklärung - zur Kompositionstechnik Joseph Haydns“	37
<i>Tibor Nemeth</i>	
The Representation of Chaos (1800) – The Chaos of Representation (2000)	54
Vorstellung des Chaos (1800) – Chaos der Vorstellung (2000)	55
<i>Vladimir Bokes</i>	
The symbolism of tonality: Outline of a course	64
Die Symbolik von Tonalitäten: Grundriss eines Kurses	65
<i>Michaël Ertzscheid</i>	
Haydn – in dialogue/Haydn – in concert: Brief remarks on the conceptual design of the concerts	72
Haydn – in dialogue/Haydn – in concert: Kurze Anmerkungen zur Konzeption der Konzerte	73
<i>Regina Himmelbauer</i>	
„Youthful Haydn“: The concluding concert of the Intensive Program „Haydn, the Progressive“	74
„Youthful Haydn“: Das Abschlusskonzert des IP-Programms „Haydn, the Progressive“	75
<i>Tibor Nemeth</i>	
Concerts / Konzerte	76/77
Projects / Projekte	78/79
Tracklist/CD	82/83

Konzept: Tibor Nemeth
Organisation: Regina Himmelbauer

Preface

„Haydn, the Progressive“

Where should a project in which scholars from all over Europe spend two weeks intensively studying the works of the brilliant composer Joseph Haydn take place, if not at the Joseph Haydn Conservatory in Eisenstadt; and when, if not in 2009, the bicentennial of his death?

Both the extent and the quality of the project were made possible through the generous financial support of the Department of Cultural Affairs of the Federal Province of Burgenland, the European Union Education Program for Lifelong Learning and „Haydn 2009“. One of the primary goals was to emphasize the European dimension of the composer's influence.

Born in the small market town of Rohrau, close to the border with the Kingdom of Hungary, Joseph Haydn's childhood was spent in an ethnically fascinating environment which was strongly affected by a wide variety of cultures and their music. The majority of the population was German-speaking, and their music intermixed with the musical influences of Hungary, Slovakia, the Croats who lived in nearby villages, the Roma, and the Jews who at that time still resided there.

The scholars from the various European countries reflected the multi-ethnic environment of today's European Union and the resulting diverse audiences for the music of Joseph Haydn.

The new building housing the Joseph Haydn Conservatory offered these international scholars an ideal venue for dealing with the great innovator Joseph Haydn. The participants of the Erasmus intensive program „Haydn, the Progressive“ also received free admission to the events of the parallel program „Dedicated to Haydn“ which completed this year's engagement with the composer and his influence on the composers of our day.

Sincere thanks are due to all those who supported this project, especially the team in charge at the Joseph Haydn Conservatory, Regina Himmelbauer for organizing the event and Tibor Nemeth for the concept and its content.

This publication, a collection of the presentations and concert recordings, is but one of the ways in which the continuing influence of this European program will be assured.

I am especially pleased that our project „Haydn, the Progressive“ will take place again next academic year with new contents and additional partner institutions. As the bicentennial of the birth of Franz Liszt will be celebrated in 2011, the third year of this Erasmus project will focus on that outstanding composer.

Walter Burian

Director of the Joseph Haydn Conservatory

Vorwort

„Haydn, the Progressive“

Wo, wenn nicht am Joseph Haydn Konservatorium in Eisenstadt, sollte im Jahr 2009, im 200. Jubiläumsjahr des Todes Joseph Haydns, ein Projekt stattfinden, in welchem sich Studierende aus Europa intensiv für zwei Wochen mit diesem genialen Komponisten auseinandersetzen?

Dieses Projekt, welches in dieser Größe und Qualität erst durch beachtliche finanzielle Unterstützungen der Kulturabteilung der Burgenländischen Landesregierung, des Europäischen Bildungsprogramms „Lebenslanges Lernen“ und „Haydn 2009“ möglich wurde, sollte neben anderen Zielen auch die Erfassung der europäischen Dimension des Komponisten unterstreichen.

Im kleinen Marktflecken Rohrau, hart an der damaligen Grenze zum Königreich Ungarn geboren, lebte Joseph Haydn schon als Kind in einem ethnisch spannendem Umfeld, welches geprägt war durch eine Vielfalt an Kulturen und ihren dazugehörigen Musiken. Die Musik der deutschen Mehrheitsbevölkerung vermischte sich dort mit den musikalischen Einflüssen der Ungarn, der Slowaken, der in einzelnen benachbarten Dörfern lebenden Kroaten, der Roma und der damals noch dort ansässigen jüdischen Bevölkerung.

Die Studierenden aus den verschiedensten Ländern Europas widerspiegeln das multiethnische Umfeld der Europäischen Union unserer Zeit und die damit zusammenhängenden unterschiedlichen Rezeptionsmöglichkeiten der Musik Joseph Haydns.

Das neue Gebäude des Joseph Haydn Konservatoriums bietet den internationalen Studierenden ideale Arbeitsmöglichkeiten, sich mit dem großen Innovator Joseph Haydn zu beschäftigen. Die zeitgleich mit dem Erasmus Intensivprogramm „Haydn, the progressive“ in Eisenstadt stattgefundenen Veranstaltungen „Dedicated to Haydn“, an der die Teilnehmer des Erasmus Intensivprogramms freien Zutritt hatten, rundete die Beschäftigung mit dem Komponisten und seinen Einfluss auf die Komponisten unserer Zeit ab.

Herzlichen Dank sei allen Unterstützern dieses Projekt ausgesprochen, im Besonderen den Verantwortlichen im Team am Joseph Haydn Konservatorium, Regina Himmelbauer für die Organisation und Tibor Nemeth für die inhaltliche Konzeption.

Die Nachhaltigkeit dieses europäischen Programms wird unter anderem durch die Herausgabe dieser Publikation, einer Sammlung der Vorträge und Konzertmitschnitte, gewährleistet.

Besonders freut mich, dass unser Projekt „Haydn, the Progressive“ im nächsten akademischen Jahr mit neuen Inhalten und zusätzlichen Partnerinstitutionen seine Fortsetzung findet, bevor es im Jahr 2011 in sein drittes Jahr gehen soll. 2011 wird das 200. Jubiläum des Geburtsjahres von Franz Liszt gefeiert, in diesem Jahr soll das Erasmus Projekt dieser herausragenden Komponistenpersönlichkeit schwerpunktmäßig gewidmet sein.

Walter Burian

Direktor des Joseph Haydn Konservatoriums



haydn

the progressive

„Haydn, the Progressive“

In the second half of the 20th century Arnold Schoenberg's famous essay „Brahms, the Progressive“ showed Brahms' creative work in a new light.

With the project „Haydn, the Progressive“ the Joseph Haydn Conservatory wants to make a sustainable contribution to the dismantling of the stubbornly persistent image of Haydn as this father-like figure and to gain a proper standing for the entirely new and particularly unique way of composing.

In fact Haydn developed a grammar of music as a world language, due to his new handling of musical material, which was deeply rooted in the spirit of the enlightenment. This also formed the basis of the development of the so-called „absolute music“. This far-reaching influence appears, not only in the following generations (Beethoven, Brahms), but is even still effective in contemporary modern music.

The knowledge of this art of composing and special musical way of thinking opens up a whole new spectrum of unforeseen possibilities in interpreting and adopting the work of Haydn, as well as contemporary music, in a totally new way.

The special concept of „Haydn, the Progressive“ consists of a theoretical and aesthetical examination of Haydn's composition with a direct and immediate reference to a practical tonal realisation, but also of a confrontation with works of the 20th and 21st century. The artificial differentiation between theory and practice will thus be removed. Historic distances will be recognized as insignificant on an intellectual, artistic level.

Questions of progress in art will consequently also become an issue. The humanist status of music, which puts ethical significance on a par with aesthetic significance, will be discussed. This was a matter of course for Haydn, but is a necessary step for the contemporary world of art.

Events:

- Haydn – explained:** Analysis and discussion of works
- Haydn – in dialogue:** Comparison and confrontation (“Haydn and...“)
- Haydn – in context:** Historical surrounding, cultural atmosphere, daily life in the time of Haydn
- Haydn – in progress:** Workshops and rehearsals (realizing one's understanding)
- Haydn – in concert:** Concerts
- Haydn – tracked down:** Study tours to the sites where Haydn lived and worked (Eisenstadt, Wien, Rohrau, Fertöd,...)

Experts on music theory and history of music, composers, and musicians work on different aspects and music programmes in lectures, workshops and rehearsals. The results are then presented during various concerts.

Project partners of the Joseph Haydn Conservatoire are:

- Conservatoire Boulogne-Billancourt/France
- Vysoká Skola Múzických Umení, Bratislava/Slowakei
- Conservatorio Superior de Música de Málaga/Spain
- Conservatorio di musica „Arrigo Boito“, Parma/Italy

In cooperation with Haydn Festival Eisenstadt

Concept: Tibor Nemeth

Organization: Regina Himmelbauer



haydn

the progressive

„Haydn, the Progressive“

Arnold Schoenbergs berühmter Aufsatz „Brahms, the Progressive“ hat eine Neubewertung des Brahms'schen Schaffens in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgelöst.

Das Joseph-Haydn-Konservatorium möchte mit seinem Projekt „Haydn, the Progressive“ einen nachhaltigen Beitrag zur Demontage des noch immer hartnäckig vorherrschenden Image des „Papa Haydn“ leisten und der Bedeutung seiner „ganz Neu besonderen Art“ der Komposition den gebührenden Stellenwert verschaffen.

Mit seinem neuartigen, tief im Geiste der Aufklärung wurzelnden Umgang mit dem musikalischen Material entwickelte Haydn nichts weniger als eine Grammatik der „Weltsprache Musik“, die gleichzeitig die Grundlage zur Entstehung der sogenannten „absoluten Musik“ bildete. Der weit reichende Einfluss zeigt sich nicht nur in den folgenden Generationen (Beethoven, Brahms), sondern ist bis in die Moderne und zeitgenössische Musik wirksam.

Die Kenntnisse dieser Kompositionstechnik und besonderen musikalischen „Denkungsart“ erschließen ungeahnte Möglichkeiten einer neuartigen Interpretation und Rezeption – sowohl der Werke Haydns als auch der Neuen Musik.

Das besondere Konzept von „Haydn, the Progressive“ besteht in der theoretischen und ästhetischen Auseinandersetzung mit den Werken Haydns im direkten, unmittelbaren Bezug zur praktisch-klanglichen Realisation, aber auch in der Konfrontation mit Werken der Moderne bzw. der zeitgenössischen Musik. Die künstliche Abgrenzung zwischen Theorie und Praxis wird somit aufgehoben und historische Distanzen werden auf geistig-künstlerischer Ebene als unbedeutend erkannt. Damit werden zwangsläufig auch Fragen des Fortschrittes in der Kunst thematisiert und der humanistische Stellenwert der Musik diskutiert, der die ethische Bedeutung des Kunstwerks gleichwertig neben die ästhetische stellt – was für Haydn selbstverständlich war, für den heutigen „Kunstabetrieb“ aber wieder notwendig erscheint.

Veranstaltungen:

- Haydn – explained:** Analysen und Werkbesprechungen
- Haydn – in dialogue:** Vergleiche und Gegenüberstellungen (Haydn und ...)
- Haydn – in context:** historisches Umfeld, geistige Atmosphäre und Alltag zur Zeit Haydns
- Haydn – in progress:** Workshops und Proben (Erkenntnisse umsetzen)
- Haydn – in concert:** Konzerte
- Haydn – tracked down:** Exkursionen zu Lebens- und Wirkstätten Haydns (Eisenstadt, Wien, Rohrau, Fertöd,...)

MusiktheoretikerInnen, HistorikerInnen, KomponistInnen und InterpretInnen erarbeiten in Vorträgen, Workshops und Proben entsprechende Werke und Programme, die in Konzerten präsentiert werden.

ProjektpartnerInnen des Joseph Haydn Konservatoriums sind:

- Conservatoire Boulogne-Billancourt/Frankreich
- Vysoká Skola Múzických Umení, Bratislava/Slowakei
- Conservatorio Superior de Música de Málaga/Spainien
- Conservatorio di musica „Arrigo Boito“, Parma/Italien

In Zusammenarbeit mit Haydn Festspiele Eisenstadt

Konzept: Tibor Nemeth

Organisation: Regina Himmelbauer

What does „Haydnstadt Eisenstadt“ mean?

Was bedeutet „Haydnstadt Eisenstadt“?

The name of Haydn is as intimately connected with Eisenstadt as Mozart is with Salzburg. Eisenstadt and the residence of the Princes Esterházy hold a prominent position in the biography and works of Haydn, the member of the Viennese Classical School.

From 1761 to 1790 Joseph Haydn was Vizekapellmeister (Assistant Director of Music) and then Kapellmeister (Director of Music) to the Princes Esterházy at the Esterházy Court and held the latter position nominally, even after his retirement, until his death in 1809. While Mozart, both as a young child in Salzburg and during his travels, was educated in all contemporary vocal and instrumental musical forms, Haydn had acquired a broad acquaintance in his early years in Vienna. But it was not until his employment by Prince Esterházy that he had both the obligation and the opportunity to cultivate the entire spectrum of the repertoire while simultaneously “inventing” new forms such as the string quartet. Even after his retirement, when the great artist Haydn had long outgrown the position of an employee, he nonetheless remained faithful to the House of Esterházy in far more than word alone. In his last compositional period, Kapellmeister Haydn, who had in the ensuing years become world famous and no longer needed actively to serve the Prince, laid with his late church music compositions the foundations for a “second heyday” at the Esterházy court chapel in Eisenstadt. It is to this period that the continuous and thus “true” Eisenstadt-Haydn tradition hearkens back.

Naturally, in the light of later periods, the constellation of Haydn’s Eisenstadt is accorded increased attention because here the work of a towering genius must be associated with a physical place: thus the extension of the term “world literature” to include Eisenstadt.

In order to look beyond the limits of Eisenstadt, let us take an

instructive side glance at Salzburg and Mozart. There, of all times in the Mozart Year, a great new volume of Salzburg music history, a big fat compendium, was published. I specifically chose to say “of all times” because the fact that Mozart was born in Salzburg seems for every volume of Salzburg music history to represent a heavy burden, a curse rather than a blessing. On the one hand, the chapter “Salzburg in the Eighteenth Century” runs the risk of becoming simply a biography of the young Mozart, and then it is no longer a Salzburg music history; on the other hand, there are plausible arguments for not allowing Mozart to feature greatly in a Salzburg music history: He was born there but spent most of his time travelling; he then wrote his greatest works for and in Vienna, so he was rather on the margins for Salzburg.

This problem has been rigorously solved in this publication. The chapter is titled with three names: Mozart, Haydn and Mozart – than is, Johann Michael Haydn and Leopold Mozart – but it is exclusively the music of Salzburg from the Salzburg scene which is described, namely the Salzburg institutions which had their own music traditions: In Salzburg there was an extremely thick web of institutions which operated side by side in the narrow region between Salzach and Mönchsberg, and for each of which separate music had to be composed, from the cathedral in Salzburg to the university theater, and it is at this point that Wolfgang Amadé and those items of his oeuvre which were composed in his youth for Salzburg are discussed. In light of the preceding question, the final decision is: In the end Mozart was only able to be equally outstanding in all forms of musical composition in Vienna – to compose “world literature” in every form seemingly as soon as he set pen to paper – because of Salzburg; the son of a Salzburg musician, trained from earliest childhood via the Salzburg music milieu to be equally proficient in all forms of music – even the journeys to Italy were in this sense only encroachments on

Der Name Haydn ist mit Eisenstadt so untrennbar verbunden wie Mozart mit Salzburg. Eisenstadt bzw. die Esterházyische Residenz nimmt eine herausragende Position in Biographie und Schaffen des Klassikers Haydn ein.

Joseph Haydn war von 1761 bis 1790 Vizekapellmeister bzw. Kapellmeister der Fürsten Esterházy am Esterházyischen Hof und behielt diese Funktion auch nach seiner Pensionierung nominell bis zu seinem Tod 1809 bei. Während Mozart schon in jüngsten Jahren in Salzburg und auf seinen Reisen in allen zeitgenössischen vokalen und instrumentalen Musikgattungen ausgebildet worden war, hatte sich Haydn in seinen frühen Wiener Jahren ein breites Spektrum angeeignet. Aber erst in seiner esterházyischen Anstellung hatte er die Verpflichtung und Gelegenheit, die gesamte Bandbreite des Repertoires zu pflegen und daneben auch noch neue Gattungen zu „erfinden“ (Streichquartett). Auch nach der Pensionierung, als der Künstler Haydn längst über das Anstellungsverhältnis hinausgewachsen war, hielt er dem Haus Esterházy mehr als nur ideell die Treue. Gerade in seiner letzten Schaffensperiode, in der der inzwischen weltberühmte Kapellmeister Haydn nicht mehr in vollem aktiven Dienst zu stehen brauchte, legte er mit seiner späten Kirchenmusik die Basis zu einer „zweiten Glanzperiode“ der Esterházyischen Hofkapelle in Eisenstadt. Auf sie geht die kontinuierliche (und damit „eigentliche“) Eisenstädter Haydn-Tradition letztlich zurück.

Natürlich kommt in dieser Konstellation aus dem Licht des Späteren dem Eisenstadt Haydns erhöhte Aufmerksamkeit zu, weil hier das Werk eines überragenden Genies mit einem Ort zusammengedacht werden müssen. Daher die Ausdehnung des Begriffs „Weltliteratur“ auch auf Eisenstadt.

Um einen Blick über den Eisenstädter Tellerrand zu tun, sei ein instruktiver Seitenblick auf Salzburg und Mozart gestattet. Dort

ist, ausgerechnet zum Mozart-Jahr, eine große neue Salzburger Musikgeschichte, ein dickleibiges Kompendium, herausgegeben worden. Mit Bedacht habe ich das Wort „ausgerechnet“ gewählt, denn die Tatsache, dass Mozart in Salzburg geboren ist, scheint für jede Salzburger Musikgeschichte eine große Hypothek, einen Fluch eher denn einen Segen, darzustellen. Einerseits läuft das Kapitel „Salzburg im 18. Jahrhundert“ Gefahr, sich vollkommen zu einer Biographie des jungen Mozart zu verselbständigen, und dann hat es nichts mehr mit einer „Salzburger“ Musikgeschichte zu tun, andererseits gibt es plausible Argumente dafür, Mozart gar nicht groß in einer Salzburger Musikgeschichte zu berücksichtigen: Er sei zwar dort geboren, aber die meiste Zeit auf Reisen gewesen und habe die bedeutsamen Werke dann für und in Wien geschrieben, sei also für Salzburg eher Randfigur.

Das Problem ist in der genannten Publikation rigoros gelöst. Das entsprechende Kapitel ist neben Mozart noch unter zwei weiteren Namen gestellt, Haydn und Mozart – Johann Michael Haydn und Leopold Mozart –, aber es wird die Salzburger Musik dieser Zeit streng aus der Salzburger Szene beschrieben, nämlich den verschiedenen Salzburger Institutionen, die je eine eigene Musiktradition hatten: In Salzburg existierte ein ungeheuer dichtes Netz an Institutionen, die da auf engstem Raum zwischen Salzach und Mönchsberg nebeneinander wirkten, und für die je eigene Musik geschrieben zu werden hatte, vom Salzburger Dom bis zum Universitätstheater, und an dieser Stelle kommt dann auch Wolfgang Amadé mit seinen entsprechenden Produktionen, die er während seiner Jugend für Salzburg geschaffen hat, zur Sprache. Im Lichte der vorliegenden Fragestellung fallen die entscheidenden Sätze: Nur weil Mozart von frühester Kindheit als Sohn eines Salzburger Musikers darauf abgestellt gewesen sei, via Salzburger Musikmilieu in sämtlichen Musikgattungen gleich firm zu sein – und auch die italienischen Reisen waren

Salzburg's input. Through his Salzburg socialization he was able right from the beginning to function on a higher level than his contemporaries.

In other words: On the one hand, the figure of Mozart disrupts the presentation of a correct local Salzburg music history because it threatens to obstruct the view of the concrete description of things; on the other hand, we cannot get along without him because, after all, this great genius lends his significance to the Salzburg milieu which produced him. I would call this relationship a historical "constellation". What is the corresponding constellation for Haydn?

All of this naturally applies to Haydn as well. In comparison to Mozart, Haydn was practically a late bloomer; his career as a musician was far less glamorous but not therefore less interesting: He experienced his early musical socialization via music-making in village homes, his first serious musical training in the area of church music was as a choirboy at St. Stephen's Cathedral in Vienna. (It should not be forgotten that Haydn in the early years of his career was a church musician.) During his decade of near poverty (the 1750's), which he spent in Vienna – a city which at that time musically still belonged primarily to the baroque period (that is to say, the incubation period of the Classical Viennese school), he used his time to acquaint himself, with remarkable autodidactic strength of purpose, with all the forms of composition known in his day. He was therefore already "finished" before he went to Eisenstadt.

Eisenstadt in turn, despite all the ways in which one might say that it cannot be compared to Salzburg, is yet in one point comparable: It was a princely residence in which music, especially at the time Haydn was employed there, was a central, if not the central symbolic part of court life: it represented princely stature; in modern terms, it ranked relatively high in the Prince's cultural policy. Eisenstadt in and of itself as a city would have been to music history about as important as, let's say, Klagenfurt. But here it is being considered as the capital of "Esterházia", if I may express it so casually. In a still-to-be-written Burgenland history of music, an Esterházy history of music would merit a lengthy chapter, as for over two centuries Esterházy court music was the only musical institution with its center of influence in today's Burgenland and which had both a continuous tradition and a sphere of influence reaching beyond the immediate locality – it even coincides with the present provincial capital. Esterházy court music was not

the only musical institution in Eisenstadt – there were also the Franciscans, the city church and the town pipers – but with the exception of the last group, these were mainly church music institutions. Before Haydn, Eisenstadt was a city of Roman Catholic church music.

Not until Prince Paul II and his successor, his brother Nikolaus I, were the decisive steps taken to install so-called "chamber music", i.e. secular instrumental music – be it orchestral or chamber music in today's sense of the word – and then opera, Italian and later German, at the Esterházy court, so that for Vizekapellmeister and then Kapellmeister Haydn the same held true as for the young Mozart at the same time, that he was retained to handle continuously the complete spectrum of contemporary musical forms.

The court in Eisenstadt was not only politically but also musically completely oriented to Vienna and Viennese court music, long before Haydn's arrival. In the Eisenstadt milieu, however, local traditions had developed completely independently, which were in no way offshoots or copies of Viennese circumstances, for example Gregor Joseph Werner's German-language Good Friday oratorios. This especially did not apply to the opera at Esterházy Palace, where Nikolaus the Magnificent fairly obviously wished to establish a European center of opera in addition to and greater than Vienna.

It is exactly this princely ambition which makes Haydn's "Esterházia" comparable to the young Mozart's Salzburg: It is hardly possible to underestimate the contribution which these institutions made to the Haydn phenomenon; one realizes on what an institutional pedestal Haydn's genius could prove itself and at what a high level he found his springboard. This is quasi the Haydn historical "constellation" which advanced (if not outright made possible) his composition of "world literature".

But, if this is about a special musical biotope, why are we talking about Eisenstadt and not simply about Esterháza? For Prince Nikolaus and his ambitions, Eisenstadt was only a stepping stone, a transit station which in the early 1770's began slowly to move away from the center. In the construction of his summer residence Esterháza, a mind game transplanted to the open countryside, the Prince's secondary purpose was certainly to have perfect architectural freedom without regard to any existing obstacles. In fact Esterháza, whether the subject is music or Haydn specifically, is an open book: Each of the musical forms fostered at

unter dieser Perspektive nur vorgeschobene Posten zu diesem Input in Salzburg –, war Mozart in Wien letztlich befähigt, in allen Gattungen der Musik gleich hervorragend zu sein, in jeder von ihnen sozusagen „Weltliteratur“ zu schreiben, sobald er nur die Feder ansetzte. Durch seine Salzburger Sozialisation konnte er seinen Zeitgenossen gegenüber von Beginn an von einer erhöhten Stufe aus agieren.

Oder mit anderen Worten: Einerseits wird die Figur Mozarts für eine korrekte lokale Musikgeschichte Salzburgs als eher störend empfunden, weil sie den Blick auf die konkrete Beschreibung der Sachen zu verstellen droht, andererseits können wir aber nicht ohne ihn auskommen, weil im Grunde der erst große geniale Mann seine Bedeutsamkeit dem Salzburger Milieu, das ihn hervorgebracht hat, verleiht. Ich würde dieses Verhältnis eine geschichtliche „Konstellation“ nennen. Wie ist die entsprechende Konstellation bei Haydn?

Dies alles trifft mutatis mutandis natürlich auch auf Haydn zu. Haydn war verglichen mit Mozart ja geradezu ein Spätzünder, seine Laufbahn als Musiker war weit weniger glamourös, aber deswegen nicht weniger interessant: Er hat seine musikalische Frühsozialisation in dörflich-hausmusikalischer Umgebung erlebt, seine erste kunstmusikalische Ausbildung im Milieu der Kirchenmusik als Chorknabe am Wiener Stephansdom. (Haydn ist in den ersten Jahresringen seines Werdegangs Kirchenmusiker, das darf man nie vergessen.) Seine zehn Hungerjahre, die er in dem noch großteils der Barockzeit angehörenden Wien der 1750er Jahre (also der Inkubationszeit des „klassischen“ Wien) verbrachte, nutzte er jedoch, um sich mit bemerkenswerter autodidaktischer Zielstrebigkeit sämtliche damaligen Weltreiche der Komposition anzueignen. Er war also schon „fertig“, bevor er nach Eisenstadt kam.

Eisenstadt wiederum ist bei allen Unvergleichbarkeiten zu Salzburg, die man anführen könnte, doch in dem einen Punkt vergleichbar, dass es sich auch hier um eine fürstliche Residenz handelte, bei der die Musik, und zwar gerade zur Zeit, als Haydn engagiert war, einen zentralen, wenn nicht den zentralen symbolischen Part der Hofhaltung, der fürstlichen Repräsentation bildete, das heißt modern ausgedrückt, ziemlich weit oben in der Rangordnung der „Kulturpolitik“ des Fürsten stand. Eisenstadt für sich allein als Stadt wäre musikgeschichtlich so bedeutend wie, sagen wir einmal, Klagenfurt. Aber es steht ja hier als Hauptresidenz von „Esterházyanien“, wenn ich das salopp so ausdrücken darf, zur Debatte. In einer allfällig zu verfassenden burgenländischen

Musikgeschichte müsste eine „Esterházy-Musikgeschichte“ ein weit übergreifendes Kapitel einnehmen, denn über mehr als zwei Jahrhunderte hinweg bildet die Esterházyische Hofmusik die einzige musikalische Institution von sowohl kontinuierlicher Tradition als auch überlokaler Breitenwirkung, die ihr Wirkzentrum auf dem Territorium des heutigen Burgenlandes hatte – dieses fällt sogar mit der heutigen Hauptstadt des Landes zusammen. Die Esterházyische Hofmusik war nicht die einzige musikalische Institution in Eisenstadt – da gab es auch noch die Franziskaner, die Stadtpfarre und die Thurner (Turmpfeifer) –, aber mit Ausnahme der letzteren handelte es sich im Wesentlichen um Kirchenmusikinstitutionen. Eisenstadt war vor Haydn ein Ort der katholischen Kirchenmusik.

Erst mit dem fürstlichen Brüderpaar Paul II. und dann Nikolaus I. wurden die entscheidenden Schritte gesetzt, indem nämlich die sog. „Kammermusik“, d.h. die weltliche Instrumentalmusik – sei es Orchester, sei es Kammermusik im heutigen Sinn – und dann die Oper, italienische wie später deutsche, am Esterházyischen Hof installiert wurden, sodass für den Vize- und dann Kapellmeister Haydn das gegeben war, was zur selben Zeit für den jungen Mozart galt, nämlich dass er angehalten war, beinahe das gesamte Gattungsspektrum der zeitgenössischen Musik kontinuierlich zu bedienen.

Der Fürstenhof in Eisenstadt war nicht nur politisch, sondern schon lange vor Haydn auch musikalisch ganz an Wien und der Wiener Hofkapelle orientiert. Im Eisenstädter Milieu aber hatten sich z.B. mit Gregor Joseph Werners deutschsprachigen Karfreitagsoratorien durchaus schon eigenständige lokale Traditionen ausgebildet, die keineswegs nur Ableger oder Kopie von Wiener Gegebenheiten waren. Schon gar nicht gilt das für die Oper auf Schloss Esterháza, wo es Nikolaus dem „Prachtliebenden“ ziemlich deutlich darum ging, ein europäisches Opernzentrum neben Wien und an Wien vorbei zu errichten.

Eben gerade diese Ambition des einen Fürsten macht das „Esterházyanien“ Haydns mit dem Salzburg des jungen Mozart vergleichbar: Der Anteil der Institution am Phänomen Haydn ist kaum zu unterschätzen, man begreift, auf welchem institutionellen Podest das Genie Haydns sich bewähren konnte und auf welcher Stufe er sein Sprungbrett vorfand. Das ist gleichsam die Haydn betreffende historische „Konstellation“, die die Ausbildung von musikalischer „Weltliteratur“ beförderte, wenn nicht ermöglichte.

Esterháza is clearly assigned to a building or a place: the opera, the puppet theater, the symphony in the central wing of the palace; one must also not forget the baroque axis system of the park, which symbolically emphasizes the central authority of the Prince. In addition, during this time Esterházy court music was literally in two places at the same time: church and choral music remained in Eisenstadt, while “chamber music” performers and the theater ensemble were employed in Esterháza.

That Eisenstadt’s position is much less explicit does not make it any less interesting; quite the opposite. Much attention must naturally be accorded to the reconstruction of the measures which, for example, were taken around 1760 to make room for the planned chamber music facilities, as well as to what role Haydn played; or how, “pre”-Esterháza, the new aspirations for an opera house fitted in with the old circumstances.

When considering Eisenstadt as “Haydn city”, one can distinguish two phases: the first “before” and the second “after” Esterháza.

The topography of Haydn’s Eisenstadt works represents a fascinating miniature cosmos of music history. One must not forget that, in the decade “before” Esterháza in a very limited area, one individual fostered a gigantic spectrum of musical forms, each of which follows various traditions and has its own “world” and pace: Take just a cross-section of the years 1766–67: First there is the late baroque *Missa Cellensis* (the so-called “St. Cecilia Mass”), of which we do not know the occasion for which it was composed; then the *Stabat Mater* of 1767, which was probably not “liturgical” but rather was performed in the palace chapel in emulation of Werner’s Good Friday oratorios; on the other hand the somewhat titillating opera buffa *La Canterina*, which probably had its premiere in the Great Hall (today’s Haydn Hall) hardly twenty meters from the chapel, before being performed publicly in Bratislava in 1767; then, presumably in the same year, the famous G minor Symphony Hob. I:39, an extremely individual piece, performed in one of the rooms of the Eisenstadt Palace. As if that were not enough, Haydn not only lived as a private

homeowner in the royal free city, but also composed “privately” for the free market. It is certain that, two hundred meters from the palace, in his house in the Klostergasse in the free city, he composed some of the string quartets from Opus 9 through Opus 20 as well as piano music for middle-class consumption, pieces of the very most modern design – altogether a fascinating mesh of asynchrony and synchrony. In other words, Haydn’s Eisenstadt represents a fascinating microcosm in which virtually the entire spectrum of eighteenth-century music history is reflected in the work of one single person. (One suggestion would be that the works Haydn composed during the Esterházy period should be systematically categorized based on their “inner” topography: whether they were composed while in service to the Prince, partly in service to the Prince and partly for friendly institutions in Eisenstadt, as commissions from other customers, on his own initiative, etc.)

The second phase, in which an Eisenstadt musical topography via Haydn has an extra-regional quality, is the start of the reign of Nikolaus II, from 1794 to 1813. It was ushered in by Haydn himself with his late masses: having returned from England and now world famous, he began here in Eisenstadt during his own lifetime to shape the way the future would view him. In contrast to the first phase, some points in the complete constellation have shifted: Under Nikolaus II church music became the center of court life, which was not yet the case under Nikolaus I, and the musical topography moved, parallel to the development of the city of Eisenstadt, towards Oberberg, in that the Mount Calvary Church became a central presentation and performance venue.

Although music at the court of Nikolaus II is interesting in music history primarily due to Haydn’s participation and Beethoven’s regard, it is a cultural phenomenon in its own right which illuminated the region far into the nineteenth century and thereby calls forth a high degree of local historical interest, because the Eisenstadt-Haydn tradition which continues to this very day has its roots therein.

Aber wieso ist hier, wenn es um ein besonderes musikalisches Biotop geht, von Eisenstadt und nicht gleich von Esterháza die Rede? Für den Fürsten Nikolaus und seine Ambitionen war Eisenstadt doch nur eine Durchgangsstation, die mit dem ersten Drittel der 1770er langsam aus dem Zentrum rückte. Die Errichtung der Sommerresidenz Esterháza, dieser in die freie Landschaft verpflanzten Kopfgeburt des Fürsten, hatte für ihn zweifellos auch den Nebensinn, vollkommene architektonische Freiheit zu haben und auf keine bestehenden Hindernisse Rücksicht nehmen zu müssen. Tatsächlich ist, musik- oder „haydn-topographisch“ gesehen, Esterháza ein offenes Buch: Jeder der auf Esterháza gepflegten Werkgattungen ist ihr Haus oder ihr Ort mehr oder weniger eindeutig zugeordnet: Der Oper, dem Marionettentheater, der Sinfonie im zentralen Mittelstück des Schlosses, nicht zu vergessen das barocke Achsensystem des Parkes, das die zentrale Instanz des Fürsten noch symbolisch unterstrich. Dazu war während dieser Zeit die Esterházy’sche Hofmusik regelrecht bilanziert, die Kirchen- oder Chormusik blieb in Eisenstadt, „Kammermusik“ und Theaterensemble waren in Esterháza beschäftigt.

Dass die Lage für Eisenstadt weit weniger eindeutig daliegt, macht die Sache nicht weniger interessant, ganz im Gegenteil. Denn große Aufmerksamkeit muss naturgemäß der Rekonstruktion der Maßnahmen zukommen, die z.B. um 1760 getroffen wurden, um Platz zu schaffen für die geplante Einrichtung der Kammermusik, und welche Rolle Haydn darin einnimmt bzw. wie sich „vor“ Esterháza die neuen Aspirationen eines Opernbetriebs in die alten Gegebenheiten einfügen.

Für Eisenstadt als „Haydnstadt“ kann man zwei Phasen unterscheiden: die erste „vor“ und die andere „nach“ Esterháza.

Eine Eisenstädter Werktopographie Haydns stellt für sich genommen einen faszinierenden musikgeschichtlichen Kosmos im Kleinen dar. Man darf ja nicht vergessen, dass in diesem Jahrzehnt „vor“ Esterháza auf sehr begrenztem Areal von einem Individuum allein ein Riesenspektrum an Musikgattungen gepflegt wurde, die jede verschiedenen Traditionen folgen und ihre eigene „Welt“ und Geschwindigkeiten haben: Man nehme allein den Jahresquerschnitt 1766–67: Da ist zunächst die spätbarocke *Missa Cellensis* (die sog. „Cäcilienmesse“), von der man nicht weiß, welchem Anlass sie zu verdanken ist, dann das *Stabat Mater* von 1767, das wahrscheinlich nicht „liturgisch“, aber in der Nachfolge der Wernerschen Karfreitagsoratorien in der Schlosskapelle aufgeführt worden ist; auf der anderen Seite die etwas pikante Opera buffa *La Canterina*,

die kaum 20 Meter davon entfernt 1766 wahrscheinlich im Großen Saal (dem heutigen „Haydn-Saal“) ihre Uraufführung gefunden hat, bevor sie 1767 in Preßburg öffentlich gegeben wurde, dann vermutlich im selben Jahr die berühmte g-Moll-Sinfonie Hob. I:39, ein Stück individuellster Haltung, aufgeführt in einem der Räume des Eisenstädter Schlosses. Und damit noch nicht genug: Haydn wohnte nicht nur als privater Hausbesitzer in der Königlichen Freistadt, sondern komponierte auch „privat“ für den freien Markt. 200 Meter entfernt in seinem Wohnhaus in der Klostergasse der Freistadt entstanden mit Sicherheit einige der Streichquartette von op. 9 bis 20 und Klaviermusik für den bürgerlichen Gebrauch, Stücke allermodernster Bauart – insgesamt also ein faszinierendes Geflecht von Ungleichzeitigkeit in der Gleichzeitigkeit. Das heißt mit anderen Worten: Haydn’s Eisenstadt repräsentiert einen faszinierenden Mikrokosmos, in dem sich das gesamte Spektrum der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts nahezu im Schaffen einer einzigen Person spiegelt. (Man sollte überhaupt als Propädeutikum vorschlagen, die während der esterházy’schen Periode entstandenen Werke nach ihrer „inneren“ Topographie systematisch aufzugliedern: ob sie im Rahmen des Dienstes, halbdienstlich für befreundete Institutionen in Eisenstadt, als Aufträge von außen oder in privater Eigeninitiative geschrieben worden sind usw.).

Die zweite Phase, in der eine Eisenstädter Musiktopographie via Haydn überregionalen Rang besitzt, ist der Beginn der Regierungszeit Nikolaus II., von 1794 bis 1813. Sie ist noch durch Haydn mit seinen späten Messen selbst eingeleitet worden, der, aus England zurückgekehrt, inzwischen weltberühmt war und begann, hier in Eisenstadt schon zu seinen Lebzeiten zu einem Rezeptionsfaktor seiner selbst zu werden. Hier hat sich gegenüber der ersten Phase in der Gesamtkonstellation einiges verschoben: Bei Nikolaus II. ist die Kirchenmusik ins Zentrum der Hofhaltung gerückt, was bei Nikolaus I. noch nicht der Fall war, und die musikalische Topographie hat sich parallel mit der Stadtentwicklung Eisenstadts Richtung Oberberg verschoben, insofern, als die Bergkirche zu einem zentralen Repräsentations- und Aufführungsort wurde.

Obwohl die Musik in der Hofhaltung Nikolaus II. musikgeschichtliches Interesse vor allem durch die Beteiligung Haydn’s und Beethoven’s Aufmerksamkeit gefunden hat, ist sie ein kulturelles Phänomen eigenen Ranges, das in der Region weit ins 19. Jahrhundert ausstrahlte und ein hohes lokalgeschichtliches Interesse schon dadurch hervorruft, weil die bis heute anhaltende kontinuierliche Eisenstädter Haydn-Tradition darin ihre Wurzeln hat.

Thoughts on the reception of Haydn's music in Slovakia

Zur Rezeption und Reflexion von Haydns Musik in der Slowakei

Ladies and gentlemen, please allow me to begin by quoting Joseph Haydn:

"We should always remind ourselves how much of what we are we owe to our predecessors, without whom we could not exist. Then we would run less risk of overrating ourselves."

Wise words from a mature human being and artist. Words which express deep humility but also a necessary healthy self-confidence. Words which give true meaning to any anniversary festivities which do not wish to remain a superficial game limited in time and space. Inspiring words, which also fundamentally determined the ideal conception of my contribution.

The problem quoted above can be treated on many levels. First, however, I would like to limit the subject itself a bit; that is, I will concentrate on the reception of Haydn's music in Slovakia during the second half of the eighteenth century while also considering the first decades of the nineteenth century. In this context I will endeavor to define the direct influence of Haydn, his personality and music on the musical production of his contemporaries among our composers and simultaneously to point out their indirect influence, that is, to describe the collections in Slovakia where the primary sources which contain prints or transcriptions of Haydn's compositions may be found. I will summarize reflections

on his music in connection with my comments on the stand of contemporary research. (Picture 001)

Haydn in Bratislava

Perhaps many of you know that, at the time when Joseph Haydn was in the service of Nicolaus I Eszterházy de Galantha, Bratislava, the capital of Slovakia, was also the capital and coronation town of the Hungarian part of the Habsburg monarchy. (Galanta, by the way, is a small Slovakian town about fifty kilometers from Bratislava.) During the reign of Maria Theresa the city flourished; this was one of the high points of its political, social, economic and cultural prosperity. The Hungarian governor, Prince Albert of Saxony-Teschen, lived there in the castle, the royal crown and regalia were guarded in the castle tower, the Hungarian primate had his seat there, many Hungarian and Austrian noble families built summer residences and palaces there and many important artists and musicians were active and employed in their courts. It can be said that Bratislava, at that time called Pressburg/Poszony, had become the center of Hungarian science, art and classical music, and the institutions necessary to foster them were present there; we can think, for example, of the choirs of the Bratislava churches (the Coronation Cathedral of St. Martin, the church and monastery of the Franciscans, the church of the Jesuits, the Ursulines, the Lutheran Church) where vocal-instrumental musical productions regularly took place, two permanent theaters where several opera companies gave guest performances, and naturally the orchestras which were led by famous composer-conductors. In all of these venues contemporary classical Viennese and Italian music was cultivated, Bohemian and German music to a lesser extent as well, but above all the works of the local composers were represented. According to contemporary sources more than twenty composers were active in Bratislava at that time. (Picture 002)

Geehrte Damen und Herren, liebe Freundinnen und Freunde, erlauben Sie mir, dass ich einleitend Joseph Haydn zitiere:

„Wir sollten uns doch immer daran erinnern, wieviel von dem, was wir sind, wir unseren Vorgängern zu verdanken haben, ohne die wir nicht bestehen können. Dann würden wir weniger Gefahr laufen, uns zu überschätzen.“

Weise Worte eines reifen Menschen und Künstlers. Worte, die tiefer Demut, aber auch notwendigem gesundem Selbstbewusstsein suggestiv den Ausdruck geben. Worte, die jeder beliebigen Jubiläumsfeierlichkeit erst den eigentlichen Sinn geben, wenn diese nicht nur ein oberflächliches, zeitlich und räumlich begrenztes Spiel bleiben wollen. Inspirierende Worte, die auch die ideelle Konzeption meines Beitrages wesentlich determiniert haben.

Die angeführte Problematik kann man auf mehreren Ebenen behandeln. Zuerst möchte ich aber das Thema selbst ein wenig einengen, d.h. ich werde mich, was die Rezeption von Haydns Musik in der Slowakei angeht, auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts konzentrieren, bzw. noch die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in Betracht ziehen. In diesem Kontext werde ich mich bemühen, den direkten Einfluss von Haydn, seiner Persönlichkeit und Musik auf das musikalische Schaffen unserer damaligen Komponisten zu erläutern und gleichzeitig auch auf den indirekten Einfluss hinweisen, also die Sammlungen beschreiben, wo sich die primären Quellen, die Drucke oder Abschriften Haydnscher Komposition in der Slowakei befinden. Der Reflexion seiner Musik werde ich mich summarisierend im Zusammenhang mit dem Kommentar zum Stand der heutigen Forschung widmen. (Bild 001)

Haydn in Bratislava

Vielleicht ist es mehreren bekannt, dass Bratislava, die Hauptstadt der Slowakei, zur Zeit, als Joseph Haydn bei Nikolaus I.

Eszterházy de Galantha (apropos Galanta: Dies ist ein kleines slowakisches Städtchen ungefähr 50 km von Bratislava entfernt) in Diensten war, auch die Hauptstadt, die Krönungsstadt des ungarischen Teils der Habsburger Monarchie gewesen ist. Während der Herrschaft Maria Theresias blühte diese Stadt richtig auf; die thesianische Zeit war einer der Höhepunkte des politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwungs dieser Stadt. Hier auf der Burg residierte der ungarische Statthalter, Fürst Albert von Sachsen-Teschen, die königliche Krone mit Insignien wurde im Burgturm bewacht, der ungarische Primas hatte hier seinen Sitz, viele ungarische und österreichische Adelsfamilien bauten sich hier ihre Sommerresidenzen und Paläste, an deren Höfen viele bedeutende Künstler, auch Musiker tätig und angestellt waren. Man kann sagen, dass Bratislava, damals Pressburg/Poszony genannt, zum ungarischen Zentrum der Wissenschaft, Kunst, der klassizistischen Musik geworden ist, wo auch die zur ihrer Pflege notwendigen Institutionen präsent waren; wenn wir z.B. an die Chöre der Pressburger Kirchen denken (Krönungsdom St. Martin, Kirche und Kloster der Franziskaner, Jesuitenkirche, die Ursulinen, die Evangelische Kirche A.B.), wo regelmäßig vokalinstrumentale Musikproduktionen stattfanden, zwei ständige Theaterbühnen, wo mehrere Operngesellschaften gastierten, und natürlich die Orchester, die von namhaften Komponisten-Direktoren geleitet wurden. An allen genannten Orten wurde aktuelle klassizistische Musik wienerischer und italienischer, weniger aber böhmischer und deutscher Provenienz gepflegt, aber vor allem waren die Werke hiesiger Komponisten vertreten. Zeitgenössischen Angaben nach waren zu dieser Zeit in Pressburg mehr als 20 Komponisten tätig. (Bild 002)

001
L. Jansch: Die Königliche Freye Krönungstadt Preßburg, Farbätzung, Bratislava 1788. Lokalisation des Originals: Galéria mesta Bratislavy (Sign: C7639). Reproduktion aus dem Buch: ZÁVADOVÁ, Katarína: Verný a pravý obraz slovenských miest a hrádov, ako ich znázornili rytci a ilustrátori v XVI., XVII. a XVIII. storočí. Bratislava: Tatran, 1974, Bild. 76.



002
Eszterhazy Palais - Kapitelgasse 13, Bratislava. Der heutige Zustand. Foto: Tomáš Surj, 2009



Nicolaus I Eszterházy was often in residence for long periods at his palace at Kapitelgasse 13 in Bratislava and his musicians, including Joseph Haydn, were often in attendance. The family received high-ranking guests including crowned heads and numerous important personages at the palace. In his biography of Haydn (1810), A. Ch. Dies writes as follows: "Once a state parliament was summoned to Bratislava. Prince Nicolaus had his large orchestra brought in. Celebrations were held at which Empress Maria Theresa was present. At such celebrations Haydn usually conducted orchestra concerts with his violin. . ." (Picture 003)

003
B. Schor: Schloss des Fürsten Anton Grassalkovich, Farbätzung, 1815. Lokalisation des Originals: Galéria mesta Bratislavy (Sign: C49). Reproduktion aus dem Buch: ZÁVADOVÁ, Katarína: Verný a pravý obraz slovenských miest a hrádov, ako ich znázornili rytci a ilustrátori v XVI., XVII. a XVIII. storočí. Bratislava: Tatran, 1974, Bld. 91

004
Juraj Družický (1745-1819): Parthien für Harmonien, Titelblatt der Partitur. Lokalisation des Originals: Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Sign: MUS XII 99, Bratislava. Foto: Tomáš Surj, 2009



The next most important orchestra was that of the noble family of the Counts Grassalkovich – three generations of the counts resided in Bratislava. The orchestra, which was based at Grassalkovich Palace, had 24 members during the 1770's and 1980's and performed regularly. Their performances at various events contributed to the cultural education of the music-loving population. Sometimes it was also conducted by the famous Director of Music Joseph Haydn. According to research conducted by the prominent Slovakian music historian Z. Hrabussay, Prince

Nicolaus I Eszterházy often shared the services of Joseph Haydn with his son-in-law Count Anton II Grassalkovich, not only for reasons of prestige, but also because of the high artistic level of the productions presented there.

"Sometimes, however," writes Hrabussay, "the great master was abused during these performances. We have notes about the dazzling ball which was given to celebrate the betrothal of one of Maria Theresa's daughters to the Saxon Prince Albert at Grassalkovich Palace in 1772, where the musician and minion Joseph Haydn conducted dance music into the early morning hours."

It is known that in 1790 Count Grassalkovich tried unsuccessfully to hire Joseph Haydn as his Director of Music. It is also interesting that at that time he already employed another famous musician, namely Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799). And last but not least, in 1786 a Czech virtuoso and composer, Juraj Družický (1745-1819), entered the prince's service. He stayed in Bratislava until 1813, after which he lived in Budapest as Director of Music to the Hungarian palatine. His rich compositional oeuvre includes symphonies, concertos and chamber music. In his day, compositions for wind instruments were beloved and celebrated, and were performed at various social occasions. This was also true of the repertoire, which consisted of suites, also called "Parthia". Družický composed several hundred such pieces, in addition to which he arranged various works by Viennese composers for brass ensembles. According to Antonín Myslík, the only known example of these old Viennese print works, with the French title "Parthia in D-sharp No. 3" by Družický, is kept in the library of the Benedictine monastery in Melk. Collegium musicum Pragense rehearsed this piece from a contemporary transcription which is kept in the Department of Music of the National Museum. (Picture 004)

Another famous composition was "Harmony for 21 Wind Instruments", which Družický composed for the coronation of Leopold II in the Bratislava Cathedral; one year later it was performed in Vienna by Antonio Salieri. Družický's most important works include the Double Concerto in C major for oboe and timpani with orchestra. [music example] (Picture 005 & 006)

The seat of the Cardinal and Primate of Hungary, Count Josef Battány (1727-1799) was among the most important musical centers in Bratislava at that time. The orchestra was first-class; it resembled a court orchestra with 21 to 24 members; beginning in 1780 it played twice a week, either in the winter residence (Primate's Palace), or during the summer also in the garden of

Nicolaus I. Eszterházy weilte oft und auch für längere Zeit in seinem Palast in Pressburg, Kapitelgasse 13, und oft waren seine Musiker samt Joseph Haydn in seinem Geleit. Die Familie empfing hohe Gäste, darunter auch gekrönte Häupter und zahlreiche bedeutende Persönlichkeiten in diesem Palais. In der Haydn-Biographie (1810) von A. Ch. Dies ist dazu folgendes übermittelt: „Einst wurde zu Pressburg ein Landtag gehalten. Fürst Nicolaus hatte sein ganzes Orchester kommen lassen. Es wurden Feste gegeben, wobei die Kaiserin Maria Theresia gegenwärtig war. An einem solchen Feste dirigierte Haydn in einem Konzerte gewöhnlich mit seiner Violine. . ." (Bild 003)

Das nächst bedeutendste Orchester gehörte der Adelsfamilie der Grafen Grassalkovich – man spricht von drei Generationen der Grafen, die in Pressburg residierten. Das Orchester, das seinen Sitz im Grassalkovich Palais hatte, zählte in den 1770er und 1780er Jahren 24 Mitglieder und musizierte regelmäßig. Sein Auftreten bei verschiedenen Gelegenheiten trug zur Bildung des Geschmacks der musikliebenden Bevölkerung bei. Manchmal wurde es auch vom berühmten Kapellmeister Joseph Haydn dirigiert. Nach den Forschungen des prominenten slowakischen Musikhistoriker Z. Hrabussay hat Fürst Nikolaus I. Eszterházy seinem Schwiegersohn, dem Grafen Anton II. Grassalkovich öfters Joseph Haydn als Dirigenten überlassen, und zwar nicht nur aus Prestigegründen, sondern auch wegen dem hohen künstlerischen Niveau der dargebotenen Produktionen.

„Manchmal“, schreibt Hrabussay, „wurde aber der große Meister bei diesen Aufführungen missbraucht. Wir haben Notizen über den glanzvollen Ballabend, der aus Anlass der Vermählung einer Tochter Maria Theresias mit dem sächsischen Prinzen Albert im Jahre 1772 im Grassalkovich Palais stattfand und wo Musiker und Lakai Joseph Haydn bis in die frühen Morgenstunden Tanzmusik dirigierte.“

Es ist bekannt, dass Graf Grassalkovich sich im Jahre 1790 bemühte, Joseph Haydn als seinen Kapellmeister zu gewinnen, aber ohne Erfolg. Interessant ist auch die Tatsache, dass bei ihm auch ein anderer berühmter Musiker engagiert war, nämlich Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799). Und nicht zuletzt trat im Jahr 1786 Juraj Družický (1745-1819), ein tschechischer Virtuose und Komponist, in den Dienst der Grassalkovich ein. Er blieb bis 1813 in Pressburg, danach lebte er in Budapest als Kapellmeister des ungarischen Palatins. In seinem reichen kompositorischen Nachlass finden sich Symphonien, Konzerte und kammermusikalische Werke. Sehr beliebt und berühmt waren in

seiner Zeit die Bläserharmonien, die bei verschiedenen gesellschaftlichen Anlässen benutzt worden sind. Dem entsprach auch das Repertoire; es handelte sich um suitenartige Kompositionen, die auch „Parthia“ genannt wurden. Družický komponierte mehrere hundert solcher Stücke, aber außerdem arrangierte er verschiedene Werke der Wiener Komponisten für die Bläserharmonie. Nach Antonín Myslík befindet sich das einzig bekannte Exemplar des alten wienerischen Druckwerks mit französischem Titel der Parthia in Dis Nr.3 von Družický in der Bibliothek des Benediktinerklosters in Melk. Das Collegium musicum Pragense studierte sie aus einer zeitgenössischen Abschrift des Werkes ein, die sich im Nationalmuseum, Abteilung für Musik befindet. (Bild 004)

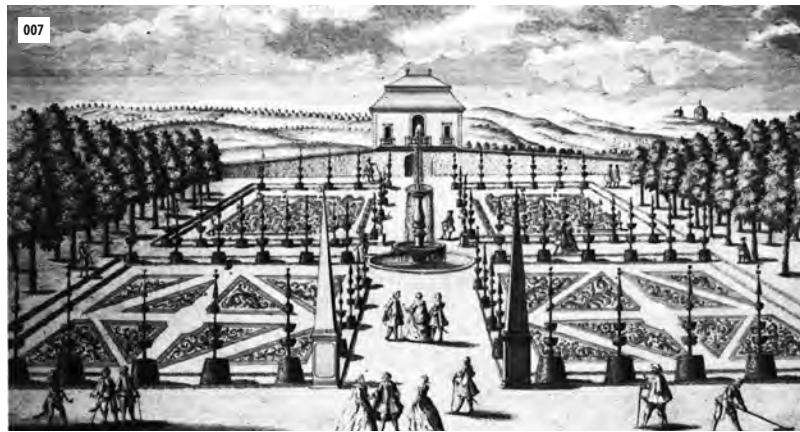
Eine bekannte Komposition war auch die Harmoniemusik für 21 Blasinstrumente, die Družický zur Krönungsfeier von Leopold II. im Pressburger Dom schrieb; ein Jahr später wurde sie auch in Wien unter Antonio Salieri aufgeführt. Zu Družický's wichtigsten Werken gehört auch das Doppelkonzert in C-Dur für Oboe und Pauken mit Orchesterbegleitung. [Musikbeispiel] (Bild 005 & 006)



005
Kardinal und Primas von Ungarn Graf Josef Batthyány (1727-1799). <http://www.magyarzenetortenet.hu/kz/arkibj01.html>

006
V. Reim: Das Primatialpalais (Winterresidenz des Kardinals) in Pressburg um 1850. Farbbrudierung, Reproduktion aus dem Buch: MÜDRA, D.: Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten. Bratislava: Ister Science, 1996, Bld. 27, S. 54.





007
WERNER, F. B. – ENGELBRECHT, M.: Der Garten der Sommerresidenz des Kardinals in Pressburg, 1740. Kupferstich. Lokalisation des Originals: Archiv mesta Bratislavy. Reproduktion aus dem Buch: HORVÁTH, Vladimír – LEHOTSKÁ, Darina – PLEVA, Ján: Dejiny Bratislavy. Bratislava: Oboz, 1978, S. 154.

008
Anton Zimmermann (1741-1781): Titelblatt der Komposition Sei sonate op. II, herausgegeben in Lyon. Reproduktion aus dem Buch: MÚDRA, D.: Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten. Bratislava: Ister Science, 1996, Bld. 34, S. 58.

009
Anton Zimmermann (1741-1781): Titelblatt der Sinfonia in B. Reproduktion aus dem Buch: MÚDRA, D.: Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten. Bratislava: Ister Science, 1996, Bld. 35, S. 59.

010
Pressburger Zeitung, erste deutsche Zeitung in Ungarn die ab 14. Juli 1764 bis zum Jahr 1922 in Pressburg kontinuierlich herausgegeben wurde. Lokalisation des Originals: Archiv mesta Bratislavy. Reproduktion aus dem Buch: HORVÁTH, Vladimír – LEHOTSKÁ, Darina – PLEVA, Ján: Dejiny Bratislavy. Bratislava: Oboz, 1978, S. 137.

011
Michael Landerer, Gründer der berühmten Pressburger Druckerei, wo die Pressburger Zeitung herausgegeben wurde.

012
Rezension auf die Aufführung von Zimmermanns Kirchenkomposition „musikalische Litanie“ in Pressburger Zeitung vom 17. Februar 1776. <http://www.magyarzenetortenet.hu/katkbp04.html>



008
SEI SONATE PER IL CEMBALO OBLIGATO CON VIOLINO. COMPOSTE DA Signor Antonio ZIMMERMAN Thedesco. OPERA II. Prezzo 74 s. A LYON Chez GILBERT, Musicien, Editeur et N. de Musique. A PARIS ET EN PROVINCE Chez Adrien Ordinaire & Musique. Quai par Capucines No.

Count was elevated to Cardinal in 1778, Zimmermann received a contract as Artistic Director of the Orchestra and Court Composer. In May 1780 he also became Cathedral Organist. Zimmermann succeeded in hiring many prominent musicians, including many composers, who influenced each other.

The Slovakian music historian Darina Múdra has studied the life and work of Anton Zimmermann for decades. She has come to the conclusion that „his compositional output represents a stock of 500 musical sources. The handwritten and printed musical scores are deposited in 93 institutions in fourteen European countries and the U.S.A. . . . The archive of the Eszterhazy Family in Eisenstadt includes exclusively sacred compositions by this composer. The current count of Zimmermann’s known works is 276, including symphonies, concertos, divertimentos, quartets, cantatas, litanies, masses and two melodramas.“ In her scholarly study Anton Zimmermann and the European Musical Classical Period Múdra states that Zimmermann’s output enriched the musical repertoire of practically all of Europe. In her opinion it is important that this was a historical musical center of the first order. She concludes, “After all, the confusion of Zimmermann’s works with those of Joseph Haydn also proves the quality of Zimmermann’s compositions.” This especially applies to the Symphony in C major, subtitled “militaris”. According to a contemporary catalog by J.G. Breitkopf this work was in all likelihood composed in 1774, that is, during the first years of Zimmermann’s residence in Bratislava. The Symphony for string instruments, two oboes, two clarinets and timpani has four movements, each of which displays characteristic formal structures of the day. The focus is clearly the first moment, an allegro written in sonata form. [Music example: Anton Zimmermann: Symphony in C major, AZ 1/1:C; Allegro – Andante – Menuetto – Finale. Allegro]

Anton Zimmermann and his music were highly esteemed in Bratislava. One can find many references to this effect in the Pressburger Zeitung (Picture 010), the first German-language newspaper in Hungary, which was published continuously from 14 July 1764 until the year 1922 in the print shop of Johann Michael Landerer (Picture 011). This newspaper is the most important source for the documentation of the city’s musical life. (Picture 012) Many brief notes and detailed reports are dedicated to Joseph Haydn. It has been demonstrated that the composer enjoyed great popularity, and the newspaper reported not only on his residence in our city, but also regularly on important artistic and social events under the direction of Haydn in Eszterhaza and Vienna;

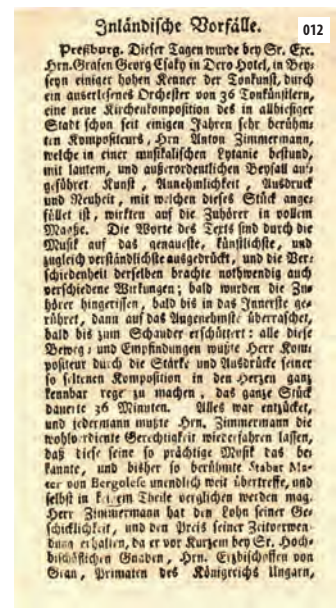
Die Residenz des Kardinals und Primas von Ungarn, des Grafen Josef Batthyány (1727-1799) gehörte zu einem der wichtigsten musikalischen Zentren in Pressburg der damaligen Zeit. Das Orchester war erstklassig; es hatte den Charakter einer Hofkapelle mit 21-24 Mitgliedern, spielte zweimal wöchentlich entweder in der Winterresidenz (Primatialpalais), seit 1780 oder während des Sommers auch in dem Garten der Sommerresidenz. (Bild 007) Die letztgenannten Konzerte fanden regelmäßig am Sonntag statt. Teilnehmen konnte auch die breite Öffentlichkeit, wie es hieß: „Jeder anständig gekleidete Mensch hatte Zutritt.“ Diese wirklich progressive Idee trug wesentlich zur Hebung des Niveaus des städtischen Musiklebens bei. Was dabei gespielt wurde, können wir aus dem Noten- und Instrumentekatalog Josef Batthyánys aus dem Jahr 1798 herauslesen: Es ging hauptsächlich um weltliche Werke, also Symphonien, Konzerte, Kammer und Opernwerke, Partiten und Tänze sowie Arrangements für Bläserharmonien. Die Kapelle des Kardinals Batthyány konnte sich wirklich mit vielen bedeutenden europäischen Künstlern rühmen, die Virtuosen an verschiedenen Instrumenten und zugleich anerkannte Komponisten waren.

Johann Matthias Sperger (1750-1812), gebürtig aus Mähren, studierte Kontrabass in Wien, kam 1777 nach Pressburg und wurde bei Batthyány angestellt. Hier komponierte er die ersten sechs seiner Konzerte für Kontrabass, die er selbst interpretierte und mehrere Symphonien und kleinere Werke. Typisch für diese Symphonien ist eine reiche Blasinstrumentenbesetzung mit technisch anspruchsvollen Partien, weil Sperger sie für seine erfahrenen Kollegen im Orchester schrieb. Wenn es sich um andere Interpreten handelte, wurden die Stimmen vereinfacht oder auch weggelassen. So ist es auch im Falle der Symphonie in Es-Dur, die in einem kleinen slowakischen Ort, Pruské, gefunden wurde. [Musikbeispiel] (Bild 008)

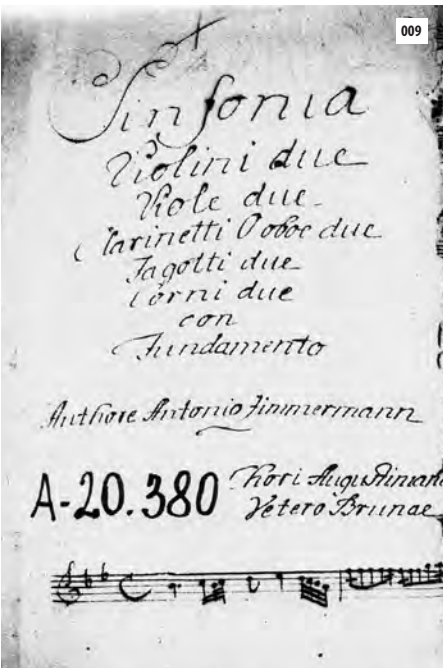
Anfang der 1770er Jahre übersiedelte Anton Zimmermann (Bild 009), der bedeutendste Repräsentant der musikalischen Kultur dieser Epoche in der Slowakei (geboren 1741 in Breitenau, Schlesien, gestorben 1781 in Pressburg) nach Pressburg. Dieser damals schon bekannte, 30-jährige Musiker hatte ab 1776 die Stelle des fürstlichen Kapellmeisters bei Batthyány inne. Als dieser 1778 die Kardinalwürde erlangte, erhielt Zimmermann eine feste Anstellung als künstlerischer Direktor des Orchesters, als fürstlicher Hofkompositeur. Im Mai 1780 wurde er auch Domorganist. Zimmermann ist es gelungen, für das Orchester

viele prominente Musiker zu engagieren, darunter viele Komponisten, die sich gegenseitig beeinflussen konnten.

Mit dem Leben und Werk Anton Zimmermanns hat sich die slowakische Musikhistorikerin Darina Múdra jahre- bzw. jahrzehntelang beschäftigt. Sie ist zu dem Ergebnis gekommen, dass „sein kompositorischer Nachlass insgesamt einen Bestand von 500 Notenquellen repräsentiert. Die handschriftlichen und gedruckten Notendeklamationen sind in 14 Staaten Europas und in den USA und in 93 Institutionen deponiert. . . . Das Archiv der Familie Eszterhazy in Eisenstadt umfasst ausschließlich Sakralkompositionen des Komponisten. Zimmermann hat 276 Werke komponiert (beim jetzigen Stand der Forschung), darunter Symphonien, Konzerte, Divertimenti, Quartette, Kantaten, Litaneien, Messen, 2 Melodramen.“ In ihrer wissenschaftlicher Studie Anton Zimmermann und die europäische musikalische Klassik konstatiert Múdra, dass Zimmermanns Schaffen das Musikrepertoire nahezu in ganz Europa bereichert hat. Wichtig ist, ihrer



012
Pressburg. Dieser Tagen wurde bey Sr. Exc. Hrn. Grafen Georg Eszth von Dero Hofe, in Dreyen einieter hohen Kanzer der Konfess, durch ein ansehnliches Orchester von 36 Tonkünstlern, eine neue Kirchenkomposition des in alldieser Stadt schon seit einigen Jahren sehr berühmten und Kompositors, Hrn. Anton Zimmermann, welche in einer musikalischen Epigone bestand, mit lauter und außerordentlichen Verdacht ausgeführt. Kunst, Annehmlichkeit, Ausdruck und Klarheit, mit welchen dieses Stück angesetzt ist, wirkten auf die Zuhörer in vollem Maße. Die Worte des Textes sind durch die Musik auf das genaueste, künstliche, und ungemein verständliche ausgebracht, und die Verschiedenheit derselben brachte notwendig auch verschiedene Wirkungen; bald wurden die Zuhörer hingeworfen, bald bis in das Innerste gerührt, dann auf das Augenblicke überfallen, bald die zum Schauer erschütteret: alle diese Bewegungen und Empfindungen mußte Herr Zimmermann durch die Stärke und Klarheit seiner so seltenen Kompositionen in den Ohren ganz wunderbar reger zu machen. Das ganze Stück dauerte 36 Minuten. Alles war entzückt, und jeder mußte Hrn. Zimmermann die wohlverdiente Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß diese seine so prächtige Musik das bei Kannte, und bisher so berühmte Taber-Mascher von Bergolese unendlich weit übertrifft, und selbst in dem Theile verglichen werden mag. Herr Zimmermann hat den Lohn seiner Geschicklichkeit, und den Preis seiner Reimwerden erhalten, da er vor Kurzem bey Sr. Durchlauchtigen Erben, Hrn. Erzbischof von Gran, Primas des Königreichs Ungarn,



011
MICHAEL LANDERER DE PRUSKÝ



013
Das Ständetheater des Grafen Csaky, 1764 Grünstüblgasse, Pressburg. Foto aus dem 19. Jahrhundert. Reproduktion aus dem Buch: HOZA, Stefan: Dejiny opery na Slovensku, Vydavateľstvo Osveta, Martin 1953, S.340

014
ALT, R. – SANDMANN, F. J.: Städtisches Theater, 1776, Pressburg. Kolorierte Lithographie aus dem 19. Jahrhundert. Lokalisation des Originals: Galéria mesta Bratislavy (C 6195). Reproduktion aus dem Buch: MÜDRA, D.: Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten. Bratislava : Ister Science, 1996, Bld. 58, S. 75.

it even followed and commented on the most important events in the composer's life. Bratislava's publishers and bookstores also contributed to the propagation of this works.

In the second half of the eighteenth century, musical life in Bratislava was to a high degree dictated by the theater. Starting in 1764 various theater and opera companies performed in the Grünem Stübel (Green Room), as the Csakysche Ständetheater (Picture 013) was called. The new Municipal Theater (Picture 014) was opened in 1776 and became an important meeting point for distinguished artists and music lovers. (Picture 015)

An important role in this story was also played by Karl Wahr (born in Czech Petersburg in 1745, also worked in Prague, date of death unknown) (Picture 016), who served as Theater Director beginning in 1773. He was so successful in this position that Prince Nicolaus I Eszterhazy commissioned him with the direction of the theater at his summer residence, Eszterhaza. So from 1773 to 1779 Wahr worked alternately in Bratislava and Eszterhaza, where he made friends with Haydn and, as Hrabussay writes, "From this point in time the two developed a close artistic relationship." The result was that Haydn's operas, which he composed for Eszterhaza, were often performed in Bratislava before they were

in Vienna, where due to court intrigues the Italian composers still took precedence.

In Bratislava on 22 November 1774 Wahr presented with great success the comedy *Der Zerstreute* (The Scatterbrain), based on the original French play by Jean Francois Regnard (1655-1709), with prelude and entr'acte by Haydn. The *Pressburger Zeitung* reported the next day that the finale had to be played again. The newspaper especially praised Haydn's playful gags, which characterized the central character's absent-mindedness and the members of the orchestra. In the next year the play was performed in Eszterhaza, Salzburg and Vienna, always with Haydn's music. In 1775 Haydn arranged the musical numbers from the play as a six-movement symphony, subtitled "Il distratto". [music example: Joseph Haydn: *Symphonie in C-major, "Il distratto"*, Hob. I:60; Presto – Adagio – Prestissimo]

In the 1770's and 1780's the following operas by Joseph Haydn were performed in Bratislava:

- 1767: *La Canterina* (The Songstress), opera buffa at the Eszterhazy Palace; in the same year the libretto of this opera was published by Landerer in Bratislava. (Picture 017 & 018)
- 1785: *Die belohnte Treue* (Faithfulness rewarded), the German version of the Italian drama giocoso "La fedelta premiata" (1780), performed by Hubert Kumpf's opera company in Johann Nepomuk Erdödy's palace. The *Pressburger Zeitung's* reviewer wrote on 15 June 1985 about the extraordinary success and called Haydn "the Hungarian Orpheus".
- 1783: *Armida*, performed in German by Hubert Kumpf at Erdödy's palace.
- 1786: *Der flatterhafte Liebhaber* oder der Sieg der Beständigkeit (The fickle lover, or Persistence victorious) (performed in Eszterhaza in 1779); performed in Bratislava several times. Hubert Kumpf, at that time Theater Director, announced in the *Pressburger Zeitung* on 17 January 1787 "in the name of the entire theater company, that this opera will be performed as a benefit for the poor of Bratislava."
- 1787: *Roland, der Pfalzgraf* (Roland the Count Palatine), German version of Orlando Paladino, performed in the Municipal Theater. According to the reviewer it was a masterpiece.

Meinung nach, dass es sich um historische Musikzentren von erstrangiger Bedeutung handelte. „Schließlich zeugt auch die Verwechslung seiner Kompositionen mit Werken von Joseph Haydn von der Qualität des kompositorischen Werks Zimmermanns“, schließt Múdra ihre Ausführungen. Dies kann gerade für die *Symphonie in C-Dur* gelten, die den Beinamen „militaris“ trägt. Nach den Angaben in einem zeitgenössischen Katalog von J.G. Breitkopf entstand sie höchstwahrscheinlich um 1774, also in den ersten Jahren von Zimmermanns Aufenthalt in Pressburg. Die *Symphonie für Streichinstrumente, zwei Oboen, zwei Clarini und Pauken* ist viersätzig, wobei die einzelnen Sätze den für diese Zeit charakteristischen formalen Aufbau aufweisen. Der Schwerpunkt liegt eindeutig auf dem ersten Satz, einem Allegro, in Sonatenhauptsatzform geschrieben. [Musikbeispiel: Anton Zimmermann: *Symphonie in C-Dur, AZ 1/1:C, Allegro – Andante – Menuetto – Finale. Allegro*]

Anton Zimmermann und seine Musik waren in Pressburg hoch geschätzt. Viele Zeugnisse davon kann man in *Pressburger Zeitung* (Bild 010) finden, der ersten deutschen Zeitung in Ungarn, die ab 14. Juli 1764 bis zum Jahr 1922 kontinuierlich herausgegeben wurde, in der Druckerei von Johann Michal Landerer (Bild 011). Diese Zeitung gilt als eine der wichtigsten Quellen für die Dokumentation des Musiklebens in der Stadt (Bild 012). Viele Notizen und ausführliche Nachrichten sind Joseph Haydn gewidmet. Es ist nachgewiesen, dass der Komponist sich in Pressburg großer Beliebtheit erfreute, und die Zeitung berichtete nicht nur von seinem Aufenthalt in unserer Stadt, sondern regelmäßig auch von wichtigen künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignissen unter der Leitung von Haydn in Eszterhaza und Wien; sie verfolgte und kommentierte sogar die wichtigsten Lebensereignisse des Komponisten. Zur Propagierung seiner Werke trugen auch die Mitteilungen *Pressburger Verleger und Buchhandlungen* bei.

In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das musikalische Leben in Pressburg in hohem Maße vom Theater bestimmt. Vom Jahr 1764 spielten verschiedene Theater und Operngesellschaften im „Grünem Stübel“, wie man das Csakysche Ständetheater (Bild 013) nannte. Das neue Städtische Theater (Bild 014) wurde 1776 eröffnet und es wurde zum wichtigen Treffpunkt bedeutender Künstler und Musikliebhaber. (Bild 15)

Ein wichtiges Kapitel in dieser Geschichte hat Karl Wahr (1745 im tschechischen Petersburg geboren, wirkte auch in Prag, Sterbensjahr unbekannt) (Bild 016), von 1773 Theaterdirektor in Pressburg, geschrieben. Er war in seiner Tätigkeit so erfolgreich,

dass Fürst Nicolaus I. Eszterhazy ihn mit der Leitung seines Theaterhauses im Sommersitz Eszterhaza beauftragte. In den Jahren 1773-1779 arbeitete Wahr also abwechselnd in Pressburg und Eszterhaza, wo er sich mit Haydn anfreundete und, wie Hrabussay schreibt, „von dieser Zeit standen beide in regen künstlerischen Beziehungen zueinander“. Das Resultat war, dass Haydn's Opern, die er für Eszterhaza komponierte, oft früher in Pressburg zur Aufführung kamen als in Wien, wo aufgrund der Hofintrigen die italienischen Komponisten immer noch den Vorrang innehatten.

Am 22. November 1774 führte Wahr mit großem Erfolg in Pressburg das Lustspiel „*Der Zerstreute*“, nach einem französischen Original von Jean Francois Regnard (1655-1709), mit der Einleitung und Zwischenaktmusik von Haydn auf. Die *Pressburger Zeitung* berichtete von dieser Uraufführung am 23. 11. 1774, dass das Finale wiederholt werden musste. Die Zeitung rühmt besonders Haydn's geistreiche Einfälle, welche die Zerstretheit der Hauptfigur und der Mitglieder des Orchesters charakterisieren. Im nächsten Jahr wurde das Spiel, immer mit Haydn's Musik, in Eszterhaza, Salzburg und Wien gegeben. Im Jahr 1775 arrangierte Haydn die Musiknummern dieses Spiels zu einer sechssätzigen *Symphonie in C-Dur* mit dem Beinamen „*Il Distratto*“. [Musikbeispiel: Joseph Haydn: *Symphonie in C-Dur, „Il distratto“*, Hob. I:60; Presto – Adagio – Prestissimo]



016
Emanuel Schikaneder (1748-1812), Pressburg 1781-1784

015
MARK, Q.: Karl Wahr (1745 - um 1798), Theaterdirektor des Städtischen Theaters in Pressburg, der in den Jahren 1773-1779 auch das Theater in Eszterhaza von Fürst Nicolaus I. Esterházy leitete; ein Freund von Joseph Haydn. Kupferstich. Reproduktion aus dem Buch: MÜDRA, D.: Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten. Bratislava : Ister Science, 1996, Bld. 57, S. 75.



017 & 018
Haydn, J.: La cantarina, Uraufführung in Pressburg im Jahr 1766. Libretto der Oper publiziert in Bratislava im Verlag Ján Michael Landerer im 1767. Reproduktion aus dem Buch: A magyar képek könyve 116. Foto: Q. Vlková, 1978. Foto: Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum Bratislava.



019
Bericht in Pressburger Zeitung von der Uraufführung Haydns Oratorium Die Schöpfung in Košice 1804. Reproduktion aus dem Buch: MÚDRA, D.: Joseph Haydn a Slovensko. In: Musicologica Slovaca VIII. Bratislava: Veda, 1982, S. 92.

020
Haydn, J.: Worte des Heilands am Kreuze. Titelblatt der Komposition gedruckt in Tyrnau 1808. Reproduktion aus dem Buch: MÚDRA, D.: Joseph Haydn a Slovensko. In: Musicologica Slovaca VIII. Bratislava: Veda, 1982, S. 104.



The fostering of Haydn's music in Bratislava and other cities in Slovakia was not limited to his operas. We know from the Pressburger Zeitung of 14 March 1784 that, at an academy which took place at Grassalkovich Palace, unnamed symphonies of Haydn were among the works performed. The performance of the oratorio *The Creation* in 1801 (only two years after its world premiere in Vienna) awakened great attention and interest among the inhabitants in Bratislava and in Košice in 1804. (Picture 019) In Trnava in 1808 the oratorio *The Seven Last Words of Christ* was published by Wenzel Jelinek under the title *The Words of the Redeemer on the Cross* and has been played every year since then at the local Church of the Invalids. (Picture 020) This work was performed in Bratislava for the first time in 1836 by the local church music society and inspired Andrej Bartay (1798-1856), born in East Slovakia, to re-work the piece for local needs and capabilities: his Slovak language version arranged for organ and choir was published in Pest in 1843.

The selection of Joseph Haydn's compositions which were represented among the musical repertoire in Slovakia during this time was basically determined by the patrons. (Picture 021) This means that, outside large cities and music centers where the aristocracy and church hierarchy were the bearers of music culture, musical productions were centered in churches and

for example, the *Symphony in D-major, Hob I:73* as well as the six string quartets from 1787. It is typical that the printed works were in the possession of the aristocratic families, as they were in a position to finance the purchase of printed music which was used for performances in their homes; many works, moreover, were arranged for music-making in the home (for example the collection belonging to the family of Count Zamoysky in Grestovany bei Trnava, which includes arrangements of Haydn's symphonies for piano four hands).

Transcriptions of Haydn's compositions from the Classical period in Slovakia make up more than two thirds of all sources, that is, 77 works including symphonies, string quartets and piano sonatas. The emphasis, however, is clearly on the vocal-instrumental sacred works of Joseph Haydn. In Slovakia at that time Haydn's oratorios and masses were very popular; many of the transcriptions were written shortly after the works were composed, which indicates the interest and excellent choice of repertoire of many organists and music directors of choirs in Slovakian churches and monasteries. During transcription, Haydn's masses and oratorios were often adapted by the cantors and choir directors to the available musical facilities (small orchestra or organ only, fewer soloists. . .). In her monograph *The Classic Period in Music in Slovakia*, Darina Múdra points out the most historically valuable transcriptions of Haydn's works, for example, the transcription of the *Symphony in F major, Hob I:17* from 1765, one year after its composition, although it must be admitted that the autograph is not available. (Picture 023 & 024) The same is true of the transcription of the *Symphony Maria Theresa (Hob I: 48)* from 1769, which was written by Joseph Elssler Senior.

When we investigate the geographical concentration of Haydn's works in Slovakia it becomes clear that rich collections are located in the western regions of the country, in Bratislava, Trnava, (church music society), Trenčín, Ilava, Nitra, Pruské, Púchov; in Central Slovakia in Kremnica, Banská Štiavnica; and in Eastern Slovakia in Košice, Jasov.

In summary, then, we can say that in the 1770's and 1780's Joseph Haydn often spent time in Bratislava. Paradoxically, only a few of these periods of residence can be proven factually. Slovakian Haydn researchers assume, however, that the composer attended the performances of his works in Bratislava. In some cases there are letters in which Haydn refers to his intention to travel to Bratislava, for example, his letter to Nanette Peyer dated 5 May

In den 1770er und 1780er Jahren führte man in Pressburg folgende Opern von Joseph Haydn auf:

- 1767: *La Canterina*, Opera buffa im Eszterhazy Palais; im selben Jahr wurde das Libretto dieser Oper bei Landerer in Pressburg herausgegeben (Bild 017 & 018)
- 1785: *Die belohnte Treue*, die deutsche Version vom italienischen *dramma giocoso „La fedelta premiata“* (1780), aufgeführt durch die Operngesellschaft Hubert Kumpfs in Palais von Johann Nepomuk Erdödy. Der Rezensent der Pressburger Zeitung schreibt am 15. Juni 1785 vom außerordentlichen Erfolg und nennt Haydn den „ungarischen Orpheus“.
- 1783: *Armida*, in deutscher Sprache mit Hubert Kumpf bei Erdödy
- 1786: *Der flatterhafte Liebhaber oder der Sieg der Beständigkeit* (1779 in Eszterhaza aufgeführt); in Pressburg mehrmals gegeben. Der damalige Theaterdirektor Hubert Kumpf annonciert am 17.1.1787 in der Pressburger Zeitung „im Namen der gesamten Theatergesellschaft, dass diese Oper zu Gunsten der Pressburger Armen aufgeführt wird“.
- 1787: *Roland, der Pfalzgraf*, deutsche Version von „Orlando Paladino“, aufgeführt im Stadttheater. Laut der damaligen Kritik handelt es sich um ein Meisterwerk.

Die Pflege Haydnscher Musik in Pressburg und anderen Städten der Slowakei beschränkte sich nicht nur auf seine Opern. Aus der Pressburger Zeitung vom 14. März 1784 wissen wir, dass in einer im Grassalkovich Palais veranstalteten Akademie unter anderem auch nicht näher benannte Symphonien von Joseph Haydn erklangen (PZ 17.3.1784). Großes Aufsehen und Interesse in der Bevölkerung erweckte die Aufführung des Oratoriums „*Die Schöpfung*“ im Jahre 1801 (nur zwei Jahre nach der Uraufführung in Wien) in Pressburg und 1804 in Košice. (Bild 019) In Trnava wurde im Jahr 1808 das Oratorium „*Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*“ unter dem Titel „*Die Worte des Heilands am Kreuze*“ bei Wenzel Jelinek herausgegeben und seitdem jährlich in der dortigen Invalidenkirche gespielt. (Bild 020) Dieses Werk wurde in Pressburg erst im Jahre 1836 durch den hiesigen Kirchenmusikverein aufgeführt und inspirierte Andrej Bartay (1798-1856), aus der Ostslowakei gebürtig, zu einer Überarbeitung für die lokalen Bedürfnisse und Möglichkeiten: In

slowakischer Sprache für Orgel und Chor arrangiert wurde es in Pest 1843 publiziert.

Die Auswahl der Kompositionen von Joseph Haydn, die im Musikrepertoire dieser Zeit in der Slowakei vertreten waren, wurde grundsätzlich von den musikalischen Mäzenen bestimmt. Das heißt, neben der großen Städten und Musikzentren, wo die Aristokratie und Kirchenhierarchie die Träger der Musikkultur waren, haben sich die musikalischen Produktionen in der Peripherie auf Kirchen und Klöster konzentriert.

Auf dem Territorium der Slowakei sind verschiedene Notendenkmäler Haydnscher Kompositionen erhalten geblieben. (Bild 21) Nach Darina Múdra handelt es sich um eine Sammlung von ca. 125 gedruckten Werken: Symphonien (Hob I:73, 77, 82, 88, 94-96), Streichquartette (Hob III:1-82), Werke für Klavier (Bild 022), Vokalkompositionen, wobei zumeist bekannte Wiener (M. Artaria) und Pariser Verleger (Pleyel, Venier) vertreten sind. Die Mehrheit der Werke ist in den 1780er und 1790er Jahren herausgegeben worden. Unter ihnen befinden sich auch mehrere Erstdrucke, z.B. der *Symphonie in D-Dur, Hob I:73* sowie der 6 Streichquartette von 1787. Es ist kennzeichnend, dass die gedruckten Werke im Eigentum der adeligen Familien waren, da diese in der Lage waren, die Notenanschaffung zu finanzieren und für die Aufführungen im Hause nützen; viele Werke wurden überdies bearbeitet fürs Hausmusizieren (vgl. die Sammlung der Familie der Grafen Zamoysky, Brestovany bei Trnava – Arrangement von Haydns Symphonien für 4händiges Klavierspiel).

Was die Abschriften Haydnscher Komposition aus der Zeit der musikalischen Klassik in der Slowakei betrifft, stellen sie mehr als zwei Drittel aller Quellen dar, d.h. es geht um 77 Werke, darunter Symphonien, Streichquartetten und Sonaten für Klavier. Den Schwerpunkt aber bildeten eindeutig die vokalinstrumentalen kirchenmusikalischen Werke von Joseph Haydn. Sehr beliebt waren zu dieser Zeit auf unserem Gebiet Haydns Oratorien und Messen. Viele der Abschriften sind kurz nach ihrer Entstehung gefertigt worden, was wieder vom Interesse und guter Repertoireausrichtung vieler Organisten und Director musicaes an den Chören der slowakischen Kirchen und Klöstern zeugt. Haydns Messen und Oratorien waren bei der Abschrift auch öfters überarbeitet worden, meistens durch die Kantoren oder Chorleiter hinsichtlich der jeweiligen Aufführungsmöglichkeiten (kleines Orchester oder überhaupt nur die Orgel, weniger Solisten, . . .). Darina Múdra weist in ihrer monographischen



021
Karte der Lokalisationen wo sich in der Slowakei Haydn'sche Werke befinden. Reproduktion aus dem Buch: MÚDRA, D.: *Joseph Haydn a Slovensko*. In: *Musikologická Slovaca VIII. Bratislava: Veda, 1982, S. 90.*

monasteries. In Slovakian territory various collections scores of Haydn's compositions have been preserved. According to Darina Múdra there is a collection of 125 printed works: symphonies (Hob I:73, 77, 82, 88, 94-96), string quartets (Hob III:1-82), works for piano, vocal compositions, in which mostly famous Viennese (M. Artaria) and Parisian publishers (Pleyel, Venier) are represented. The majority of these works were published in the 1780's and 1790's. Among them are several first prints,

1786. Additionally, it is known that he was in regular contact with several important personages in the musical life of Bratislava: Karl Warh, already mentioned above; Mikuláš Zmeškal (1759-1833), cellist and composer in Leštiny, born in a small Slovakian town, was one of Haydn's closest friends, and the Maestro dedicated to him three of the string quartets he composed in 1772; further there was Johann Hummel (1754-?), member of the Grasalkovich Music Ensemble, and his son Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), who upon Haydn's recommendation became his successor as composer and Director of Music to the Eszterhazys. The two were friends; Hummel dedicated his Piano Sonatas Op. 13 and 15 to Joseph Haydn. Among Haydn's pupils, who in addition to the friends already named contributed to the spread of his works in the territory that is today Slovakia, were Pavol Struch, who had a music supply store in Bratislava, Johann Nepomuk Fuchs and the Bratislava native Johann Spech (1767-1836) (Picture 025). Although Spech is as good as unknown today, Ludwig Finscher includes him in his study *Haydn and His Pupils* and reports: "Spech was one of Haydn's later pupils; in 1800 the teacher wrote him a curiously cautious testimonial: . . . that Mr. Johann Spech, as my pupil under my instruction and supervision pursued, learned and made such progress in all aspects of the higher arts of both vocal and instrumental composition, that he could lead any music school as director as well as to some extent as teacher of piano and organ. . ." It is surprising that Spech did not dedicate a single work to his teacher, but that, according to Fischer, Haydn's influence on Spech's earlier works, for example his Piano Trios Op. 1 (1797) can be clearly recognized, especially in the way he handles the cellos with much imagination. Perhaps inspired by his teacher, Spech also composed some string quartets, the transcription of one of which in g minor, was found in the music school in Kežmarok.

Even if at this time we have no proof, it may be assumed that during his stays in Bratislava Haydn was also in contact with other musicians of that city, for example, with Anton Zimmermann, already mentioned above, Juraj Družický Hubert Kumpf or Count Erdödy's Director of Music and composer, Josef Chudý (1751-1813).

Personal testimonies

Although I did not want, in my lecture "Thoughts on the Reception of Haydn's Music in Slovakia", deliberately to concentrate on Bratislava, I was not totally able to overcome my local

patriotism. I think the simple reason for this is that Bratislava offers many more possibilities to search very personally for Haydn, and to "follow his tracks" among the little streets and palaces of the city (including ruins like Kapitelgasse 13). And that is always an adventure, and in a sense irresistible. To ease my conscience I would like, last but not least, to mention a composer who, while not having personal contact with him, nevertheless knew his works and also helped to disseminate them. Franz Xaver Zomb (1779-1823), teacher and composer, played many musical instruments and worked as a music critic and journalist. (His contributions were published in the general music newspapers in Leipzig and Vienna.) He primarily composed works which were of use to him in his position as a choir director. When he worked in St. Elisabeth's Cathedral in Košice, the archive there included, among other works by Haydn, transcriptions of five symphonies, a mass (Sacrum ex C, Hob. XX:8, 1788), Vespers for the entire church year, and the antiphon *Salve Regina* in g minor (Hob. XXIII b:2).

Let us now listen to the Gloria from the Missa ex D for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Mixed Choir, Chamber Orchestra and Organ by Franz Xaver Zomb in the arrangement and instrumentation by Jozef Podprocký. [music example]

As we have seen, beginning with the 1770's, Haydn's works were received and discussed in Slovakia, discussed first in the form of brief notes, reports and reviews with evaluative opinions in the Pressburger Zeitung. The reception of Haydn's works developed to some extent continuously, especially in Bratislava, and also in the nineteenth century, although perhaps not with so much intensity and interest. Primarily his sacred compositions were played and heard; theoretical discussion is of a considerably later date. Scientific confrontation with Haydn's work did not begin until the second half of the twentieth century. First the proper conditions had to be present; so music historians concentrated on the most essential tasks, that is, to find the source material and make it accessible. The largest troves of source material from the Classical period of music were mostly found, as previously mentioned, in the choral music archives of the chapter houses of the monastic orders, cloisters and parish churches as well as castle libraries and archives. In particular the staff of two institutions, namely the Institutes of Fine Arts of the Slovakian Academy of Sciences (Polák, Terrayová, Hrabussay) and the National Museum, Department of Music (Múdra, Ballová), have dedicated themselves

Studie „Musikalische Klassik in der Slowakei“ auf die historisch wertvollsten Abschriften Haydn'scher Werke hin, z.B. geht es um die Abschrift der Sinfonie in F-Dur, Hob I:17 aus dem Jahr 1765, also einem Jahr nach ihrer Entstehung, wobei man dazu noch sagen muss, dass das Autograph des Werkes nicht vorhanden ist. (Bild 023 & 024) Dasselbe gilt auch von der Abschrift der Sinfonie „Maria Theresia“ (Hob I: 48) aus dem Jahr 1769, die Joseph Elssler sen. verfertigte.

Wenn man die geographische Konzentration Haydn'scher Werke in der Slowakei untersucht, zeigt sich, dass reiche Sammlungen sich im westlichen Teil des Landes befinden, in Bratislava, Trnava (Kirchenmusikverein), Trenčín, Ilava, Nitra, Pruské, Púchov in der Mittelslowakei in Kremnica, Banská Štiavnica und im Osten der Slowakei, in Košice, Jasov.

Zusammenfassend kann man also feststellen, dass Joseph Haydn in den 1770er und 1780er Jahren des öfteren in Pressburg weilte. Paradoxerweise kann man nur wenige seiner Aufenthalte mit Fakten belegen. Slowakische Haydn Forscher nehmen aber an, dass der Komponist den Aufführungen seiner Werke in Pressburg beiwohnte. In einigen Fällen sind es Briefe, in denen Haydn andeutet nach Pressburg zu fahren, z.B. der Brief an Nanette Peyer vom 5. 5. 1786. Außerdem ist bekannt, dass er mit mehreren wichtigen Persönlichkeiten des musikalischen Lebens Pressburgs rege Kontakte unterhielt: Der schon erwähnte Karl Wahr, Mikuláš Zmeškal (1759-1833), Violoncellist und Komponist in Leštiny, einem kleinen slowakischen Ort geboren, gehörte zu Haydn's engem Freudenkreis und der Maestro widmete ihm drei seiner 1772 komponierten Streichquartette; weiter Johann Hummel (1754-?), Mitglied der Grasalkovich Kapelle, und sein Sohn Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), der auf Haydn's Empfehlung hin sein Nachfolger als Komponist und Kapellmeister bei den Eszterhazys wurde. Beide verband eine Freundschaft; Hummel widmete seine Klaviersonaten Op.13 und 15 Joseph Haydn. Zu Haydn's Schüler, die so wie die schon genannten Freunde zur Verbreitung seiner Werke auf dem Gebiet der heutigen Slowakei wesentlich beigetragen haben, gehörte auch Pavol Struch, der in Pressburg ein Musikaliengeschäft hatte, Johann Nepomuk Fuchs und der gebürtige Pressburger Johann Spech (1767-1836). (Bild 025) Obwohl Spech heute so gut wie unbekannt ist, schließt ihn Ludwig Finscher in seiner Studie „Haydn und seine Schüler“ mit ein und berichtet: „Spech gehörte zu Haydn's späten Schülern; der Lehrer hat ihm 1800 ein eigenartiges zurückhaltendes Zeugnis ausgestellt: . . .

„dass Herr Johann Spech mein Schüler unter meiner Leitung und Aufsicht die höhere Setzkunst folglich alles was in das Sing- und Instrumenten Fach einschlägt, erlernt und darin solche Fortschritte gemacht habe, dass er einer jeden Musikschule sowohl als Directeur, theils auch als Lehrer im Clavier und der Orgel vorstehen könne. . .“ Überraschend ist, dass Spech seinem Lehrer kein Werk gewidmet hat, aber nach Finscher ist Haydn's Einfluss auf die frühen Werke Spech's, z.B. in dessen Klaviertrios Op.1 (1797) eindeutig zu erkennen, vor allem in der Weise, wie er mit viel Phantasie das Violoncello behandelt. Vielleicht von seinem Lehrer inspiriert hat Spech auch einige Streichquartette geschrieben. Die Abschrift eines dieser Quartette, in g-Moll, wurde in der Musikschule von Kežmarok gefunden.

Es ist anzunehmen, auch wenn wir zur Zeit keine Beweise dafür liefern können, dass Haydn während seiner Aufenthalte in Pressburg auch mit anderen Musikern der Stadt im Kontakt war, z. B. mit den schon erwähnten Anton Zimmermann, Juraj Družický, Hubert Kumpf oder dem Kapellmeister und Komponisten des Grafen Erdödy, Josef Chudý (1751-1813).

Persönliche Bekenntnisse

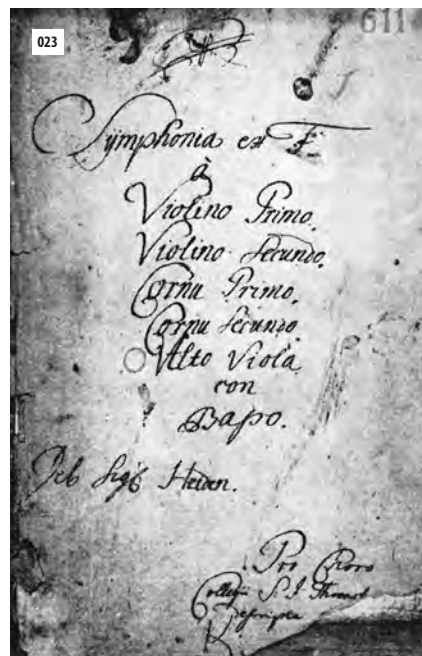
Obwohl ich mich in meiner Vorlesung über Rezeption und Reflexion Haydn'scher Werke in der Slowakei bewusst nicht auf Bratislava konzentrieren wollte, ist es mir nicht ganz gelungen meinen Lokalpatriotismus zu überwinden. Es ist, denke ich, einfach auch deswegen, weil Bratislava viel mehr Möglichkeiten bietet, Haydn immer wieder ganz persönlich zu suchen und ihm in den kleinen Gässchen und Palästen (auch Ruinen wie Kapitelgasse 13) der Stadt „auf den Spuren zu sein“. Und das ist immer abenteuerlich und im gewissen Sinne auch unwiderstehlich. Um mein Gewissen ein bisschen zu beruhigen möchte ich, last but not least, doch noch einen Komponisten erwähnen, der zwar nicht im persönlichen Kontakt mit ihm stand, aber seine Werke trotzdem kannte und auch half sie zu verbreiten. Franz Xaver Zomb (1779-1823), Lehrer und Komponist, spielte auf mehreren Musikinstrumenten und war auch als Musikkritiker und Publizist tätig (- seine Beiträge wurden in der Allgemeinen musikalischen Zeitung in Leipzig und Wien veröffentlicht). Er komponierte vor allem Werke, die ihm an der Stelle eines Regens chori vom Nutzen waren. Als er im Dom der Hl. Elisabeth in Košice tätig war, befanden sich dort im Archiv Abschriften von 5 Symphonien von Haydn, eine Messe (Sacrum ex C, Hob. XX:8, 1788), *Vesperae pro*

022

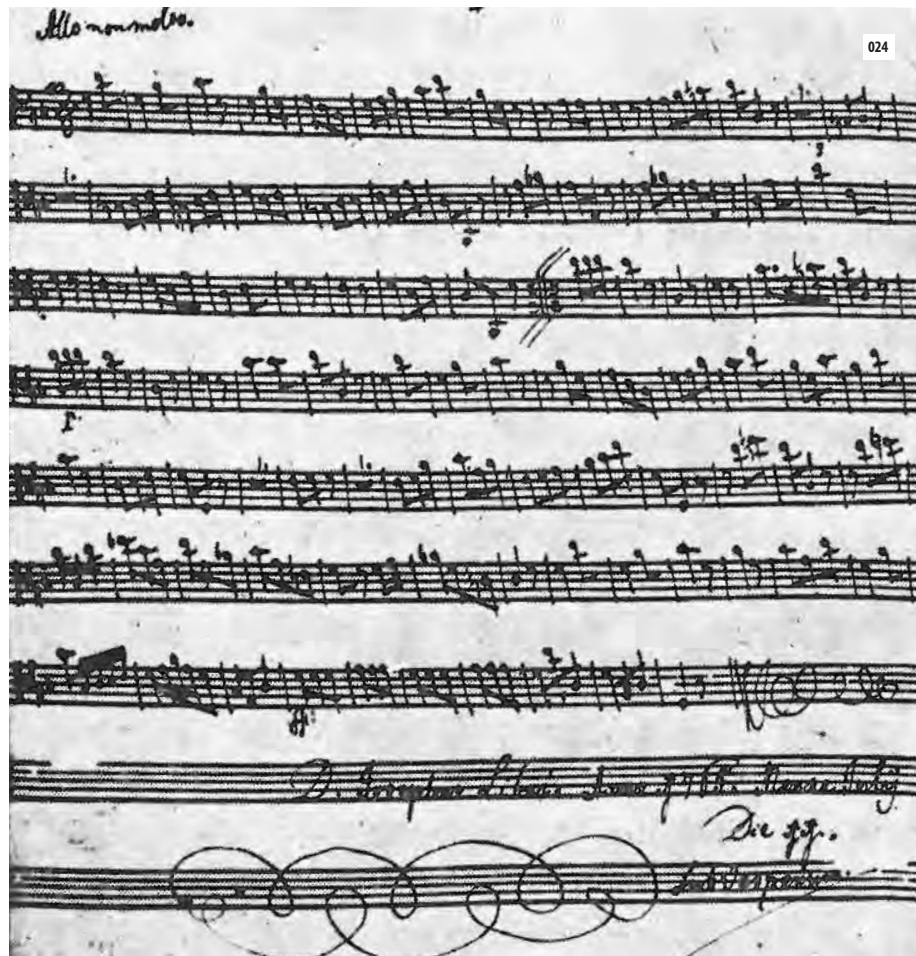
Haydn, J.: Sonate pour le clavecin ou piano forte. Veröffentlicht in Pressburg 1772. Original: Archiv mesta Bratislavy (VI 1164/b). Reproduktion aus dem Buch: MÜDRA, D.: Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten. Bratislava : Ister Science, 1996, Bld. 84, S. 95.

023 & 024

Haydn, J.: Symphony Hob 1:17, Abschrift aus dem Jahr 1765. Reproduktion aus dem Buch: MÜDRA, D.: Joseph Haydn a Slovensko. In: Musicologica Slovaca VIII. Bratislava : Veda, 1982, S. 103.



to the discovery and authentication of these primary sources. Not until later was it possible to analyze and interpret the sources and to fulfill the ambition of every music history study, namely to reanimate these sources and allow them to sound again. Music only lives when it is played, but then the possibilities are inexhaustible. It is both expedient and forward-looking to ally knowledge of history with openness for what is to come. Also in this regard Joseph Haydn has provided us with visionary, yet simple and comforting words which touch the essence of the matter completely without pathos: *“My field of work – music – is limitless. Everything which music creates in the future will be much greater than everything which has come before. I regularly have thoughts and ideas about how one could make even greater progress in music. . .”*



¹ KRÉŠÁNEK, Jozef: Opening speech at the International Musicology Conference in Bratislava in 1959, unpublished document, p. 1, in: MUS LXXV, Hudobné múzeum SNM, Bratislava. In introducing this quotation the author writes that it can be read in Haydn's "Reminiscences" (without stating the source in further detail).

² DIES, A.Ch.: Biography of Joseph Haydn. Vienna 1810. Berlin 1962, p. 66.

³ HRABUSSAY, Zoltán: "Joseph Haydn and Bratislava", talk at the International Musicology Conference in Bratislava in 1959, unpublished document, p. 8, in: MUS LXXV, Hudobné múzeum SNM, Bratislava.

⁴ MÜDRA Darina: Anton Zimmermann (1741-1781) and the European Musical Classical Period, Scientific Series of the Slovakian Academy of Sciences, Vol. 3, Peter Lang Verlag Frankfurt am Main 2006, p. 28.

⁵ HRABUSSAY, Zoltán: Joseph Haydn and Bratislava, p. 2.

⁶ MÜDRA, Darina: Joseph Haydn a Slovensko. In: Musicologica Slovaca VIII., Veda, Bratislava 1982, p. 95.

⁷ MÜDRA, Darina: op.cit., p. 98.

⁸ POHL, C. F.: Joseph Haydn, Volume 2, Leipzig 1928, according to Múdra Darina, p. 91.

⁹ FINSCHER, Ludwig: Joseph Haydn and His Pupils, http://www.balzan.it/upload/Joseph_Haydn_und_seine_Schuler_7nov07.pdf, 20.07.2009.

¹⁰ SYKORA, Václav Ján: Haydn's Proposal, presentation at the International Musicology Conference in Bratislava in 1959, unpublished document, p. 1, in: MUS LXXV, Hudobné múzeum SNM, Bratislava.

The author writes in this connection that Haydn "spoke these noteworthy words on his 74th birthday" (without giving further details of the source of this information).

toto anno, die Antiphona Salve regina in g-Moll (Hob. XXIII b:2) usw.

Hören wir zuletzt das Gloria aus der Missa ex D für Sopran, Alt, Tenor, Bass, gemischten Chor, Kammerorchester und Orgel von Franz Xaver Zomb in der Bearbeitung und Instrumentierung von Jozef Podprocký. [Musikbeispiel]

Wie wir gesehen haben, wurden Haydns Werke ab den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts in der Slowakei rezipiert und reflektiert. Reflektiert zuerst in der Form von kürzeren Notizen, Nachrichten oder Kritiken mit bewertenden Urteilen in der Pressburger Zeitung. Die Rezeption von Haydns Werken entwickelte sich einigermaßen kontinuierlich vor allem in Bratislava, auch im 19. Jahrhundert, wenn auch nicht mehr mit so viel Intensität und Interesse. Es wurden hauptsächlich kirchenmusikalische Kompositionen gespielt und gehört; die theoretische Reflexion ist erheblich jüngeren Datums. Die wissenschaftliche Konfrontation mit Haydns Werk begann erst in der 2. Hälfte des 20. Jahrhundert. Zuerst mussten die Bedingungen geschaffen werden; also haben sich die Musikhistoriographen auf die notwendigsten Aufgaben konzentriert, d.h. das Quellenmaterial ausfindig und zugänglich zu machen. Die Hauptfunde des Quellenmaterials aus der Epoche der musikalischen Klassik befanden sich, wie schon erwähnt, zumeist in den Chormaterialien der Ordenskapiteln, Klöstern und Pfarrkirchen sowie in Schlossbibliotheken und Archiven. Die Mitarbeiter besonders zweier Institutionen, nämlich des Kunstwissenschaftlichen Instituts der Slowakischen Akademie der Wissenschaften (Polák, Terrayová, Hrabussay) und dem Nationalmuseum, Abteilung für Musik (Múdra, Ballová), haben sich der Auffindung und Evidenz dieser primären Quellen gewidmet. Erst später konnte man zur Auswertung und Interpretation der Quellen kommen und die Ambition jeder musikhistoriographischer Arbeit erfüllen, nämlich diese Quellen zu beleben, sie wieder erklingen zu lassen. Die Musik lebt nur, wenn

sie erklingt. Dann aber sind ihre Möglichkeiten unerschöpflich. Es ist sinnvoll und zukunftsweisend, wenn man die Kenntnis der Geschichte mit der Offenheit für das, was kommt, verbindet. Auch in dieser Hinsicht hat uns Joseph Haydn mit visionären, aber zugleich einfachen, begnüglichen Worten versorgt, die ohne jeglichem Pathos das Substantielle berühren: *„Mein Arbeitsfeld – die Musik – ist grenzenlos. Alles was die Musik in der Zukunft hervorbringt, wird weit größer sein als alles bisher dagewesene. Mir kommen häufig Gedanken und Ideen wie man in der Musik noch weit größere Fortschritte erreichen könnte. . .“*

025 = Johann Spech (1767-1836): Streichquartette, der letzte Schüler von Joseph Haydn. Titelblatt der Partitur. Lokalisation des Originals: Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Bratislava (MUS IX 428). Foto: Tomáš Surj, 2009



¹ KRÉŠÁNEK, Jozef: Eröffnungsbeitrag an der internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz in Bratislava 1959, unveröffentlichtes Dokument, S 1, in: MUS LXXV, Hudobné múzeum SNM, Bratislava. Der Autor schreibt einleitend zu diesem Zitat, dass die zitierten Worte in Haydn's Erinnerungen zu lesen sind. (ohne nähere Angabe der Quelle).

² DIES, A.Ch.: Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Wien 1810. Berlin 1962, S 66

³ HRABUSSAY, Zoltán: Joseph Haydn and Bratislava, Beitrag an der internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz in Bratislava 1959, unveröffentlichtes Dokument, S 8, in: MUS LXXV, Hudobné múzeum SNM, Bratislava

⁴ MÜDRA Darina: Anton Zimmermann (1741-1781) und die europäische musikalische Klassik, Schriftenreihe der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Bd 3, Peter Lang Verlag Frankfurt am Main 2006, S 28

⁵ HRABUSSAY, Zoltán: Joseph Haydn and Bratislava, S2

⁶ MÜDRA, Darina: Joseph Haydn a Slovensko. In: Musicologica Slovaca VIII., Veda, Bratislava 1982, S 95

⁷ MÜDRA, Darina: ebenda, S 98

⁸ POHL, C. F.: Joseph Haydn, Bd.2, Leipzig 1928, nach Múdra Darina, S 91

⁹ FINSCHER, Ludwig: Joseph Haydn und seine Schüler, http://www.balzan.it/upload/Joseph_Haydn_und_seine_Schuler_7nov07.pdf, 20.07.2009

¹⁰ SYKORA, Václav Ján: Haydn's Anregung, Beitrag an der internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz in Bratislava 1959, unveröffentlichtes Dokument, S 1, in: MUS LXXV, Hudobné múzeum SNM, Bratislava.

Der Autor schreibt in diesem Zusammenhang, dass Haydn diese „denkwürdigen Worte an seinem 74 Geburtstag sprach“. (Ohne nähere Angabe der Quelle).

(Johann Sebastian Bach, Leipzig 1749)

“Fa Mi et Mi Fa est tota Musica”

Does it also apply to J. Haydn?

In 1722 Jean-Philippe Rameau (1683-1764) published his theoretical work *Traité de l'Harmonie*, through which he became the protagonist of our contemporary teaching of harmony, all the way to the chord-scale theory of jazz. His theory of dominants and subdominants and his new idea of a *basse fondamentale* which does not really sound but is only imagined were seminal; later in the nineteenth and twentieth centuries they were taken up again and developed further.

“My father’s fundamentals and mine are anti-Rameau? You can say that again!” wrote Carl Philipp Emanuel Bach to Johann Philipp Kirnberger, who in his turn in his writings on music theory polemicized fiercely against Rameau’s *“harmonic inconsistencies”*. One thing is clear: In relation to Rameau’s views on music theory, the positions of Bach’s supporters ranged from distant to hostile.

In 1722, at the court in Anhalt-Cöthen, Bach completed the first volume of *The Well-Tempered Clavier*, in whose title he exclusively used terms from the hexachord system. At the same time he accepted the “modern order” of the $2 \times 12 = 24$ major and minor keys, which today would seem to be a *contradictio in adiecto*, since hexachord theory is usually associated with the modal theory of the *stile antico*, far from modern major-minor tonality. This misinterpretation can, however, partly be rebutted by reference to historical treatises which prove that Guido’s teachings existed, from the very beginning, independently from modal theory and continued to develop completely separately from it. That Bach may have transferred hexachord theory about the ionic or aeolian modes onto the modern major and minor scales does not today seem so fallacious. Documents from Bach’s teachings on composition, which have been furnished by Alfred Dürr at Laaber-Verlag, seem to confirm this viewpoint.

In 1725, *Gradus ad Parnassum* appeared. In the chapter *Exercitii V. Lectio VII. de Modis*. – a section which unfortunately is often missing from the “modern” versions which are available these

days, even though it is of essential importance in understanding the point commented on above – Fux explains traditional modal theory with the help of strictly conservative hexachord theory (that is, without the “modern” syllable *si*). Furthermore, in the concluding chapter of the first book, which carries the subtitle *De hodierno Musicae Systemate*, Fux specifies the two variations of the *diabolus in musica*: *quinta falsa* (diminished fifth) and *tritone* (augmented fourth). Both intervals have as sigla the syllables *fa* and *mi* or *mi* and *fa*. This, however, for those who know about old music, is unmistakably the language of the hexachord system, since a diminished fifth or a tritone cannot be represented in our modern style of *solfeggio* using these syllables. It must have provoked Johann Mattheson to quarrel about basic principles with Fux just as he had earlier with Johann Heinrich Buttstett (1666-1727), since Fux refers infuriatingly to Mattheson’s theory of the modern style as “today’s system”.

In 1742 Bach’s student Lorenz Mitzler published – according to Spitta, “under the supervision of J.S. Bach” – the first German translation of *Gradus ad Parnassum*.

In 1749, through the style of solmization of the *ostinato* accompanying figure to the *Canon super fa mi* (BWV 1078) in connection with the statement “*Fa – Mi et Mi – Fa est tota Musica*”, Johann Sebastian Bach comes out in support of the principles of the *stile antico* and thus of old modal and hexachord theory. Yet in *The Well-Tempered Clavier* he uses the modern system of keys, which in the meantime he may have transferred to the modern scale by use of a special “number *solfeggio*”, for which examples exist (see above).

In 1776 in his treatise “*The Art of Pure Movement in Music*” Bach’s student Johann Philipp Kirnberger polemicized fiercely against Rameau’s theoretical views:

“Rameau has filled his theory with so many inconsistencies that one can only wonder at such extravagances among us Germans,

(Johann Sebastian Bach, Leipzig 1749)

“Fa Mi et Mi Fa est tota Musica”

Gilt das auch noch für J. Haydn?

1722 publiziert Jean-Philippe Rameau (1683-1764) sein theoretisches Werk *„Traité de l’Harmonie“*, durch welches er gleichsam zum Protagonisten der heutigen „modernen Harmonielehre“ – bis hin zur „Akkord-Skalentheorie“ des Jazz wird. Seine Theorie der Dominanten und Subdominanten, seine neue Idee eines nicht real erklingenden, sondern bloß vorgestellten, imaginären „*basse fondamentale*“ sind bahnbrechend und werden später im 19. und 20. Jahrhundert immer wieder aufgegriffen und weiterentwickelt.

„Daß meine und meines seligen Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können sie laut sagen“, schreibt Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Philipp Kirnberger, der seinerseits wiederum in seinen musiktheoretischen Schriften heftig gegen Rameaus *„harmonische Ungereimtheiten“* polemisiert. Fest steht: Der Bachkreis verhielt sich den musiktheoretischen Ansichten Rameaus gegenüber eher distanziert bis ablehnend.

1722 stellt Bach am Fürstenhof in Anhalt-Cöthen den ersten Band des *„Wohltemperierten Klavier“* fertig und verwendet im Titel ausschließlich Termini des Hexachordsystems. Gleichzeitig bekennt er sich aber zur „modernen Ordnung“ der $2 \times 12 = 24$ Dur- und Moll-Tonarten, was heute geradezu als *contradictio in adiecto*¹ erscheinen muss, da ja die Hexachordlehre gewöhnlich mit der Moduslehre des *Stile antico* in Verbindung gebracht wird – weit entfernt also von der modernen Dur-Moll-Tonalität. Diese Fehleinschätzung lässt sich jedoch anhand einiger historischer Traktate insofern widerlegen, als man nachweisen kann, dass die Guidonische Lehre von Anfang an auch unabhängig von der Moduslehre existierte und – völlig abgetrennt von ihr – stetig weiter entwickelt wurde. Dass Bach die Hexachordlehre – über den jonischen bzw. äolischen Modus auf die moderne Dur- bzw. Molltonleiter übertragen haben könnte, scheint heute nicht mehr so abwegig. Dokumente aus dem Bachschen Kompositionsunterricht, die von Alfred Dürr im Laaber-Verlag

vorgelegt wurden, scheinen diese Ansicht zu bestätigen.

1725 erscheint der *„Gradus ad Parnassum“*. Im Kapitel „*Exercitii V. Lectio VII. de Modis*.“ – ein Abschnitt, der leider in den heutzutage erhältlichen „modernen“ Ausgaben oft fehlt, was ein Nachteil ist, trägt er doch entscheidend zum besseren Verständnis des zuvor Erläuterten bei –, erklärt Fux die althergebrachte Moduslehre noch mit Hilfe der streng konservativen Hexachordtheorie (– das heißt ohne die „moderne“ Silbe *si*). Im Schlusskapitel des ersten Buches, das den Untertitel *„De hodierno Musicae Systemate“* trägt, gibt Fux darüber hinaus noch die zwei Varianten des *„Diabolus in Musica“* an: *„quinta falsa“* (verminderte Quinte) und *Tritonus* (übermäßige Quarte). Beide Intervalle haben als Siglen die Silben *fa* und *mi* bzw. *mi* und *fa*. Das aber ist für Kenner der alten Musik unmissverständlich die Sprache des Hexachordsystems, denn eine verminderte Quinte bzw. ein Tritonus lassen sich in unserer modernen Art des *Solfeggios* mit diesen beiden Silben nicht chiffrieren. Das dürfte Johann Mattheson wohl gereizt haben, wie schon zuvor mit Johann Heinrich Buttstett² (1666-1727) nun auch noch mit Fux einen Grundsatzstreit anzufangen, spricht Fux doch – in einer für Matthesons Theorie des modernen Stils geradezu provokanten Weise – „vom heutigen System“.

1742 publizierte der Bachschüler Lorenz Mitzler – laut Spitta „unter der Aufsicht von J. S. Bach“ – die erste deutsche Übersetzung des *Gradus ad Parnassum*.

1749 Durch die Art der Solmisation der *ostinato* Begleitfigur zum *„Canon super fa mi“* (BWV 1078) in Verbindung mit der Aussage *„Fa-Mi et Mi-Fa est tota Musica“* bekennt sich Johann Sebastian Bach zu den Prinzipien des *Stile antico* und damit zur alten Modus- und Hexachordlehre. Dennoch übernimmt er im *Wohltemperierten Klavier* die modernen Tonartenordnung, da er mittlerweile die Hexachordlehre mittels eines speziellen „*Zahlen-Solfeggios*“ auf die moderne Skala übertragen haben dürfte, wofür es Belege gibt (siehe weiter oben).

who have consistently produced the greatest harmonizers, whose style of dealing with harmony could certainly not be explained in Rameau's tenets. It has gone so far that they would rather deny the thoroughness of Bach's technique in consideration of the treatment and progression of chords than admit that the Frenchman could be wrong."

Joseph Haydn's knowledge of music theory – aside from his early studies with Johann Adam Reutter and Nicola Porpora – was based on the one hand on Fux's *Gradus ad parnassum* (1725), in which, for historical reasons, modal and hexachord theories were still regarded as a *conditio sine qua non* for deeper understanding of Palestrina's style and therefore of the entire body of classic Dutch vocal polyphony, and on the other hand of *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) by Bach's son Carl

Philipp Emanuel, who described his father and himself as *"anti-Rameau"*. He seems, therefore, to have strongly valued a different style of modernity, beyond Rameau, Mattheson and Scheibe: a modern spirit which creates something new without – as in Mattheson's case – simultaneously disavowing or completely scorning the old.

As part of the Erasmus Intensive Program *"Haydn, the Progressive 2009"*, the traces of the impressions which these music theories made on Haydn were investigated by means of some of his early works (for example, the piano sonatas written before 1766). In the improvisation seminar the theoretical insights obtained were delved into in practice.

1776 polemisiert der Bachschüler Johann Philipp Kirnberger in seinem Traktat *„Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“* noch einigermaßen heftig gegen Rameaus theoretische Ansichten:

„Rameau hat diese Lehre mit soviel Ungereimtheiten angefüllt, daß man sich billig wundern muß, wie dergleichen Extravaganzen unter uns Deutschen, da wir doch beständig die größten Harmonisten unter uns gehabt, deren Art mit der Harmonie umzugehen gewiß nicht nach Rameaus Lehrsätzen zu erklären war. Man ging hierin soweit, daß man lieber einem Bach die Gründlichkeit seines Verfahrens in Ansehung der Behandlung und Fortschreitung der Akkorde absprechen, als zugestehen wollte, daß der Franzose fehlen konnte“.

Joseph Haydn's musiktheoretisches Wissen basiert – abgesehen von seinen anfänglichen Studien bei Johann Adam Reutter und Nicola Porpora – einerseits auf dem Fuxschen *„Gradus ad parnassum“* (1725), in welchem die Modus- und Hexachordlehre aus historischen Gründen noch als *conditio sine qua non* für das tiefere Verständnis des Palestrina-Stils und damit der gesamten

klassisch niederländischen Vokalpolyphonie gilt, und andererseits dem *„Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“* (1753) des Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel. Letzterer bezeichnet sich selbst und seinen Vater jedoch als *„antirameauisch“* – und legt damit scheinbar großen Wert auf eine andere Art von Modernität, quasi jenseits von Rameau, Mattheson und Scheibe. Eine Moderne, die Neues schafft, ohne das Alte – wie im Falle Matthesons – deswegen gleich zu desavouieren oder gar zu verhöhnen.

Den Spuren dieser musiktheoretischen Prägung Haydn's wurde beim Erasmus-Intensivprogramm *Haydn, the Progressive 2009* anhand einiger Frühwerke (z.B. den Klaviersonaten vor 1766) nachgegangen. Im Improvisationsseminar wurden die theoretischen Erkenntnisse praktisch vertieft.

¹ Contradiction in terms, oxymoron (Latin)

² „Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna“ (1716?)

¹ Widerspruch in sich (lat.)

² „Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna“ (1716?)

„Alchemy and Enlightenment – the Compositional Technique of Joseph Haydn“

„Alchemie und Aufklärung – zur Kompositionstechnik Joseph Haydns“

The title of our Intensive Program is “Haydn, the Progressive”. But what makes Haydn so progressive? It is his special way of dealing with the musical material, which is both modern and trendsetting.

It results from the spirit of the Enlightenment, which I will illustrate using the example of alchemy. The fact that Haydn was clearly aware of this new style of composing is shown in a quotation from a 1781 letter advertising his String Quartet Op. 33 to a potential buyer. There he says:

“...take the liberty of humbly offering my completely newly designed à quadro...; they are in a completely new style, since for the last ten years I have not written any. . .”

Unfortunately, despite the originality of these works, one finds at first glance nothing which Haydn had not already realized in earlier works, at least in rudimentary form. The completely new and special cannot be clearly verified in these pieces and makes Haydn’s advertisement somewhat puzzling. These works did move Wolfgang Mozart to dedicate his famous, so-called “Six Haydn Quartets” (KV 387, 421, 428, 458, 464, 465) to his colleague, and one reads in *The Life of Haydn* by the French author Stendhal (1817):

“Haydn had set himself one unique rule, but all I can tell you is that he never wanted to say what it was. . . One day the composer Weigl asked him for this rule, and the only answer he received was, ‘Seek and ye shall find!’ . . . Everyone knows that Haydn had a secret that he never wanted to reveal.”

The secret of his “completely new special style” consists, in my opinion, of his individual way of handling what we call “**motivic work**”. This means the disentanglement of the smallest musical components from the thematic material and their further treatment. But that is also nothing new: think of the first movement of J.S. Bach’s third Brandenburg Concerto, which could also be seen as a “disquisition on the figura corta”².

What is new is Haydn’s “special way” of realizing this technique:

it results from the intellectual atmosphere of his time and becomes a regular principle of composition which is passed on to future generations of composers. This connection between the spirit of the age and Haydn’s style of composing can be exemplified by two significant points: the “connection between rhetoric and drama” and the “scientific exploratory urge of the Enlightenment”, for example as it is manifested in the transition from alchemy to chemistry.

“Rhetoric and Drama”

The time into which Haydn was born was the Sturm und Drang and was musically characterized by the “revolution” of the new generation against the old baroque tastes. In the baroque the concept of order ruled, i.e. the purpose of a musical work of art was to serve the “greater glory of God”. The artist strove in his works to emulate and represent the divine creation, which is, according to the Apocryphal Old Testament book The Wisdom of Solomon 11:20, “ordered. . . in measure and number and weight”. The baroque affects, as important as they were for the emotions of the listeners, are still subordinated to the form of the whole, whose continuity was guaranteed by the rhetorical composition.

About 1740, however, feelings and how to arouse them in the listener became the focus of interest for composers. The task of music is no longer the “representation” of divine order, but the realistic “presentation” of situations and feelings of human beings on the stage of life!

The highly expressive music of Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), whom Haydn himself called his greatest musical role model, serves as a clear example of the fundamental difference in the concept of what music is for the generation following Johann Sebastian Bach: namely, dramatic, boisterous, expressive and full of surprises – but often as a result unconnected and chaotic! The reliable continuity of the baroque is sacrificed to the absolute will to self-expression – the aesthetic pendulum now swings in the

Das Motto unseres Intensivprogramms ist „Haydn, the progressive“. Aber was macht Haydn so progressiv? Es ist seine moderne und zukunftsweisende, besondere Art und Weise, mit dem musikalischen Material umzugehen.

Sie resultiert aus dem Geiste der Aufklärung, was ich u. a. am Beispiel der Alchemie darstellen werde. Dass sich Haydn dieser neuartigen Kompositionstechnik durchaus bewusst war, zeigt sich an einem Zitat aus einem Werbungsbrief für seine Streichquartette Op. 33 an potentielle Käufer aus dem Jahre 1781. Dort heißt es wörtlich: *“...nehme die freyheit, meine gantz neu verfertigte à quadro (. . .), unterthänig anzubieten: sie sind auf eine gantz neu Besondere Art, denn zeit 10 Jahren habe keine geschrieben.“*

Leider findet man, bei aller Originalität dieser Werke, auf den ersten Blick nichts, was Haydn in früheren Werken nicht schon, zumindest in Ansätzen, verwirklicht hätte. Das ganz Neue und Besondere lässt sich an diesen Stücken nicht eindeutig verifizieren und das macht die Ankündigung Haydns etwas rätselhaft. Immerhin haben diese Werke aber Wolfgang Mozart dazu bewogen, ihm seine berühmten, so genannten „Sechs Haydn-quartette“ (KV 387, 421, 428, 458, 464, 465) zu widmen, und bei dem französischen Schriftsteller Stendhal liest man gar in seinem Buch „*Das Leben Haydns*“ aus dem Jahre 1817:

“Haydn hatte für sich eine einzigartige Regel aufgestellt, über die ich Ihnen nichts anderes zu berichten weiß, als dass er niemals sagen wollte, worin sie bestand. (. . .) Der Komponist Weigl, der ihn eines Tages um diese Regeln gebeten hatte, erhielt nur zur Antwort: ‘Sucht und findet! (. . .) Von Haydn wissen alle, (. . .) dass er ein Geheimnis besaß, das er niemals preisgeben wollte.“

Dieses „Geheimnis“ seiner „gantz neu Besonderen Art“ besteht, meiner Ansicht nach, in seiner individuellen Behandlung dessen, was man „**motivische Arbeit**“ nennt. Damit ist die Lösung kleinster musikalischer Sinnzusammenhänge aus dem thematischen Material und ihre weitere Verarbeitung gemeint.

Aber auch das ist nicht neu: Man denke nur an den ersten Satz von J. S. Bachs drittem Brandenburgischen Konzert, der gleichsam als „Abhandlung über die figura corta“² angesehen werden könnte.

Neu ist Haydns „besondere Art“ der Umsetzung dieser Technik, die aus der geistigen Atmosphäre seiner Zeit resultiert und zu einem regelrechten Kompositionsprinzip wird, das auf die folgenden Komponistengenerationen übergeht. Dieser Zusammenhang zwischen dem Zeitgeist und Haydns Schreibart lässt sich an zwei signifikanten Punkten festmachen: Die „Verbindung von Rhetorik und Dramatik“ sowie dem „wissenschaftlichen Forschungsdrang der Aufklärung“, wie er sich z.B. im Übergang von der Alchemie zur Chemie manifestiert.

„Rhetorik und Dramatik“

Zeit, in die Haydn hineingeboren wurde, war die des „Sturm und Drang“ und charakterisiert sich musikalisch in der „Revolution“ der neuen Generation gegen den alten barocken Geschmack. Im Barock herrschte der „ordo“-Gedanke vor, d. h. das musikalische Kunstwerk hatte die Aufgabe, primär der „höheren Ehre Gottes“ zu dienen. Der Künstler strebte in seinen Werken danach, die göttliche Schöpfung, die laut Altem Testament (Buch der Weisheiten) „nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet“ ist, nach- bzw. abzubilden. Die Affekte, so wichtig sie auch für die „Gemütsbewegung“ im Zuhörer waren, bleiben der Form des Ganzen untergeordnet, deren Kontinuität durch die rhetorische Gestaltung garantiert war.

Um ca. 1740 rücken aber die Gefühle und ihre Erregung beim Zuhörer in den Mittelpunkt des Interesses der Komponisten. Die Aufgabe der Musik ist nicht mehr die „Repräsentation“ der göttlichen Ordnung, sondern die realistische „Präsentation“ von Zuständen und Gefühlen der Menschen auf der Bühne des Lebens!

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), der nach Haydns eigenen Angaben sein größtes musikalisches Vorbild darstellte,

opposite direction.

Haydn's music, however, sounds in no way chaotic and unconnected; on the contrary, it is logical and connected. This has both formal and technical reasons:

Sonata form is considered the greatest formal accomplishment of the Viennese Classic in instrumental music. It was not formulated, however, until the nineteenth century, when the three great masters of the school were already dead. By what formal norms did they then create their works? How did they orient themselves?

Well, it would have been, as it always had been, the rhetorical foundations which created the coherence, with the difference that these were now united with the theatrical elements of the prevailing tastes. Rhetoric and the theory of drama band together, and the baroque "sound speech" became "sound theater"! I have briefly summarized Mattheson's³ names for the parts of speech and their tasks in modern language as follows:

EXORDIUM⁴: At the beginning the purpose and the entire section are announced; the listener is prepared and encouraged to listen. THEME (thesis, subject) is introduced (*fix*)

NARRATIO⁵: is a report, a narrative, through which the idea and composition of the recitation are indicated. THEME is executed, developed (*less formal*)

PROPOSITIO⁶: is the actual presentation and contains a shortened version of the contents or purpose of the "sound speech" SUMMARY (*fix*)

CONFUTATIO⁷: is a resolution of the elements; seemingly foreign incidences (antitheses) may be expressed through citation and rebuttal

DISCUSSION, ARGUMENTATION (*less formal*)

CONFIRMATIO⁸: is an artistic corroboration of the presentation and is expressed mostly through repetition REPETITION and CONSOLIDATION of the thesis (*theme*)

PERORATIO⁹: is the denouement or conclusion of the "sound speech", which must above all create a special impression: surprises, unexpected changes, sudden conclusion: *ex abrupto*.

For this purpose a quotation from Hartmut Krones¹⁰:

"Sonata form also had rhetorical origins. It was still seen by Anton Reicha (Paris, 1824) and his translator Carl Czerny (Vienna, 1832) as the presentation of a drama, which is a variation on a basic theme (in terms of its subject), therefore treated as the 'subject of the musical speech'; the first part was the 'exposition of the history'; in the second part (later the 'development' plus the 'reprise'), according to the theory of drama, the plot thickens (the 'intrigue') and is resolved.

And to this one theme appropriate supporting themes were now added; argumentation, reasoning, "arousal of emotional responses" and persuasion were traversed, but the basic theme always remained the same – even a rebuttal was based on it, so that in the end the complete motivic work was based on the same material; a truly independent "secondary theme" was not provided; rather it could at most arise from an especially blatant rebuttal (rhetorically: refutatio), still without giving up the motivic coherence."

This also explains Haydn's "monothematicism", which seems to contradict sonata form. The so-called secondary theme should, by definition, stand in sharp contrast to the main theme – with Haydn, however, it is often the same material in a different form.

This, however, equates exactly to the rhetorical principle of the treatment of one theme. Rhetoric, then, provided the formal foundation and the necessary continuity for the dramatic discontinuity. Thus a "new" form was created which united and balanced the antithetic premises – and thereby became "classical" in the truest sense of the word

As the first of the three great members of the Viennese Classical School, Haydn made a crucial contribution to this accomplishment. What is unique and special about Haydn, however, is, as already pointed out, his special way of dealing with the thematic material which has its origins in **"the scientific exploratory urge of the Enlightenment"**

"Enlightenment" in Haydn's time, therefore, meant the emergence of the sciences in the modern sense. One example of this is alchemy, which, as is generally known, was the precursor of modern chemistry. One reads in August Siegfried von Goué's book Ueber das Ganze der Maurerei (All about Freemasonry) (1782):

"You must know that in Vienna it is important whether one knows anything about chemistry (read: alchemy). Every man of quality has his laboratory and his alchemistic library."

The "scientific exploratory urge" was consistent with the spirit

gibt mit seiner hochexpressiven Musik ein deutliches Beispiel für den fundamentalen Unterschied in der Auffassung, was Musik für die Generation nach Johann Sebastian Bach ist: nämlich dramatisch, ungestüm, ausdrucksvoll und voller Überraschungen – aber dadurch oft auch zusammenhanglos und chaotisch! Die verlässliche Kontinuität des Barock wird dem absoluten Ausdruckswillen geopfert – das „ästhetische“ Pendel schlägt jetzt in die entgegengesetzte Richtung aus.

Haydn's Musik klingt aber mitnichten chaotisch und zusammenhanglos, sondern im Gegenteil logisch und verbindlich. Das hat sowohl formale wie satztechnische Gründe:

Bekanntlich ist die „Sonatensatzform“ die große formale Errungenschaft der Klassiker in der Instrumentalmusik. Formuliert wurde sie aber erst im 19. Jahrhundert, als die drei großen Meister der Wiener Klassik schon tot waren. Nach welchem formalen Normen haben sie dann aber ihre Werke geschaffen, woran haben sie sich orientiert?

Nun, es waren nach wie vor die rhetorischen Grundlagen, die den Zusammenhang herstellten, mit dem Unterschied, dass diese jetzt mit den theatralischen Elementen des Zeitgeschmacks verquickt wurden. Rhetorik und Dramentheorie verbinden sich, und aus der barocken „Klang-Rede“ wurde so ein „klingendes Theaterstück"! Die Bezeichnung der Redeteile und ihre Aufgaben nach Mattheson³ in einer, von mir verfassten verkürzten, „neudeutschen Übersetzung“ sind:

EXORDIUM⁴: am Anfang werden der Zweck und die ganze Absicht angezeigt, der Zuhörer vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert.

THEMA (These, Sujet) wird vorgestellt (fest)

NARRATIO⁵: ist ein Bericht, eine Erzählung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des Vortrages angedeutet wird.

Thema wird bearbeitet, entwickelt (locker)

PROPOSITIO⁶: ist der eigentliche Vortrag und enthält verkürzt den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede.

ZUSAMMENFASSUNG (fest)

CONFUTATIO⁷: ist eine Auflösung der Einwürfe, kann auch durch Anführung und Widerlegung fremd scheinender Einfälle (Antithese) ausgedrückt werden.

DISKUSSION, ARGUMENTATION (locker)

CONFIRMATIO⁸: ist eine kunstvolle Bekräftigung des Vortrages, und wird meist durch Wiederholungen ausgedrückt.

WIEDERHOLUNG und FESTIGUNG der These (Thema)

PERORATIO⁹: ist der Ausgang oder Schluss der Klang-Rede, der vor allem einen besonderen Eindruck verursachen muss:

Überraschungen, unerwartete Veränderungen, plötzlicher Schluss: *ex abrupto*.

Dazu ein Zitat von Hartmut Krones¹⁰:

„Auch die Sonatenhauptsatzform war rhetorischen Ursprungs. Sie wurde noch von Anton Reicha (Paris 1824) bzw. seinem Übersetzer Carl Czerny (Wien 1832) als Darstellung eines Dramas gesehen, das ein Grundthema (im Sinne eines inhaltlichen Sujets) abwandelte, also als „Thema der musikalischen Rede“ behandelte; der 1. Teil war hier die „Exposition der Vorgeschichte“, im 2. Teil (später „Durchführung“ plus „Reprise“) ereigneten sich gemäß der Dramentheorie die „Schürzung des Knotens“ (die „Intrige“) und seine „Auflösung“.

Und dieses eine Thema erhielt nun „passende Nebensätze“, durchlief Argumentationen, Beweisführungen, „Erregungen von Gefühlswirkungen“ und „Überredungen“, immer aber blieb seine Grundsubstanz dieselbe – auch eine eventuelle „Widerlegung“ bediente sich dieser, so dass letzten Endes die gesamte motivische Arbeit auf demselben Material basierte; ein wirklich selbständiges „Seitenthema“ war nicht vorgesehen, sondern konnte höchstens aus einer besonders krassen „Widerlegung“ (rhetorisch: refutatio) entstehen, ohne den Motivzusammenhang aufzugeben.“

Das erklärt auch die „Monothematik“ bei Haydn, die der Sonatensatzform scheinbar widerspricht: Das sog. Seitenthema sollte laut Definition einen starken Kontrast zum Hauptthema bilden – bei Haydn ist es aber oft das gleiche Material in variiertem Gestalt.

Das entspricht aber genau dem rhetorischen Prinzip der Abhandlung eines Themas. Die Rhetorik lieferte also den formalen Unterbau und damit den nötigen Zusammenhang für die dramatische Diskontinuität. Damit war eine „neue“ Form geschaffen, die die gegensätzlichen ästhetischen Prämissen miteinander verband und ausbalancierte – und damit im wahrsten Sinne des Wortes „klassisch“ (vorbildhaft, mustergültig) wurde.

An dieser Leistung war Haydn als erster der drei großen

of the time, and evidently it was considered to be a requirement for a man of quality to be informed in the subject. Alchemists, despite occasional misrepresentations, only dealt allegorically with the production of artificial living creatures. By "homunculus" they did not mean the actual creation of an artificial life form, rather this was the pictorial explanation of the result of a chemical reaction. Alchemists were of the opinion that chemical elements could be transmuted into each other. It was their general belief that all matter was composed not only of qualities but also of principles. Therefore it was theoretically possible to reformulate a given material with the noble principles of gold or silver. This would be possible if one had first removed all base principles from the base material (abstraction) and had then made it receptive to new principles (new combinations). The prima materia which had no characteristics of its own and the universally applicable principles which could be transferred to it, often called the quinta essentia, were the alchemists' actual field of research.

Haydn's method of motivic work is energized by the scientific exploratory urge of his time, and his way of dealing with the musical material broadly corresponds to the chemical procedures described above – his field of research was chamber music, which served as his laboratory. This method of dissolving the motive out of the melodic context and its application to dramatic presentation, new combinations or "refinement" is equivalent to a method from the natural sciences in the modern sense and leads to "abstraction" in the area of music – which makes this method a path-breaker for modernity.

How do this abstraction and its application look in Haydn's work? I would like to demonstrate this by using examples from the first movement of the Trio in C major, Hob. XV:27:



The preparation which forms both the end of the antecedent and the consequent of the main theme is separated and accentuated by the "polysyndetic"¹² rhetorical figure



and ends in the doubly augmented presentation under the fermatas:



„Wiener Klassiker“ entscheidend beteiligt. Das Einzigartige und Besondere an Haydn ist aber, wie schon gesagt, sein spezieller Umgang mit dem thematischen Material, die ihren Ursprung hat im „**wissenschaftlichen Forschungsdrang der Aufklärung**“.

Aufklärung zu Haydns Zeit bedeutet auch die Entstehung der Wissenschaften im heutigen Sinne. Als Beispiel sei die Alchemie genannt: Sie bildete bekanntlich die Vorstufe zur heutigen Chemie. Bei August Siegfried von Goué liest man in seinem Buch: „Ueber das Ganze der Maurerei“ (1782)¹¹:

„Das muss du wissen, dass in Wien darauf gesehen wird, ob man von der Chemie (gem. ist Alchemie) zu reden weiß. Jeder Mensch von gutem Tone hat sein Laboratorium und seine alchemistische Bibliothek.“

Der „wissenschaftlichen Forschungsdrang“ entsprach dem Zeitgeist und es gehörte offensichtlich zum „guten Ton“, von seinen Erkenntnissen Bescheid zu wissen. Alchemisten befassten sich, im Gegensatz zu gelegentlichen Falschangaben, nur allegorisch mit der Herstellung lebender Kunstwesen. Mit dem Homunculus ist also nicht die tatsächliche Erschaffung eines künstlichen Wesens gemeint, sondern nur ein chemisches Reaktionsergebnis bildhaft erklärt. Die Alchemisten waren der Meinung, chemische Elemente könnten ineinander umgewandelt (transmutiert) werden. Man war allgemein überzeugt, alle Stoffe seien nicht nur aus Eigenschaften, sondern auch aus Prinzipien aufgebaut. So war es theoretisch möglich, einen beliebigen Stoff mit den edlen Prinzipien von Gold oder Silber neu zu gestalten. Das war dann möglich, wenn man zuvor dem unedlen Stoff alle unedlen Prinzipien abgenommen hatte (Abstraktion) und ihn damit empfänglich für neue Prinzipien (neue Kombinationen) gemacht hatte. Die eigenschaftslose „prima materia“ und die auf sie übertragbaren und universell anwendbaren Prinzipien, auch oft „quinta essentia“ genannt, waren das eigentliche Forschungsgebiet der Alchemisten.

Haydns Methode der motivischen Arbeit ist gespeist vom wissenschaftlichen Forschungsdrang seiner Zeit und sein Umgang mit dem musikalischen Material entspricht weitgehend dem beschriebenen chemischen Verfahren – sein Experimentierfeld bildete die Kammermusik, sie war quasi sein Laboratorium. Diese Methode des Herauslösen der Motive aus dem melodischen Kontext und ihre Verwertung für dramatische Darstellung, neue Kombinationen oder „Veredelung“ ist gleichsam eine „naturwissenschaftliche“ im modernen Sinne und führt in Folge

zur „Abstraktion“ auch auf musikalischem Gebiet – und das macht diese Methode wegweisend für die Moderne.

Wie sieht diese Abstraktion und ihre Verwertung nun konkret bei Haydn aus? Ich möchte das an Beispielen aus dem ersten Satz des Trios in C-Dur, Hob. XV:27 veranschaulichen:



Der Vorhalt, der sowohl das Ende des Vordersatzes wie des Nachsatzes des Hauptthemas bildet, wird abgespaltet und mit der rhetorischen Figur „Polysyndeton“¹² hervorgehoben



und mündet in die doppelt augmentierte Darstellung unter der Fermate:



In the development this preparation is isolated to the point of a music “atom” (last measure of the example) – the music practically breaks apart:

Musical score for the development section, measures 48-52. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with dynamic markings *p* and *f*. The violin part has a triplet sixteenth note motif. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes and triplets. Measure 52 is the final measure of the example, showing the music breaking apart.

But Haydn does not use motivic work for elimination, annihilation and new synthesis; rather new ideas are prepared motivically and thus appear, in the truest sense of the word, motivated!

The inconspicuous triplet sixteenths which appear in the violin in Measure 6 (see musical example above) form the consequent to the secondary theme and move the development forward:

Musical score for the development section, measures 23-27. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part with a triplet sixteenth note motif and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes and triplets. Measure 27 is the final measure of the example, showing the music breaking apart.

In der Durchführung wird dieser Vorhalt bis zum musikalischen „Atom“ isoliert (letzter Takt des Notenbeispiels) – die Musik zerfällt gleichsam:

Musical score for the development section, measures 48-52. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with dynamic markings *p* and *f*. The violin part has a triplet sixteenth note motif. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes and triplets. Measure 52 is the final measure of the example, showing the music breaking apart.

Aber nicht nur zur Abspaltung, Annihilation und neuerlicher Synthese verwendet Haydn die motivische Arbeit, sondern auch neue Gedanken werden motivisch vorbereitet und erscheinen somit im wahrsten Sinne des Wortes „motiviert“!

Die unscheinbaren Triolen-Sechzehntel, die im Hauptthema in der Violine in T. 6 (siehe Notenbeispiel weiter oben) erscheinen, bilden den Nachsatz des Seitenthemas und treiben die weitere Entwicklung voran:

Musical score for the development section, measures 23-27. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part with a triplet sixteenth note motif and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes and triplets. Measure 27 is the final measure of the example, showing the music breaking apart.

This method also creates coherence within a changeable, dramatic presentation. New thoughts are motivically prepared and, because they appear as the result of the development of previously heard material, one experiences them as – logical.

This method was further developed and became truly popular through Beethoven's style of application, which the following example will support:

At the end of the development of the first movement of the Sonata Op. 90 he demonstrates the motivic connection between the motor figure resulting from the dramatic crisis and the head of the main theme, and thus simultaneously leads over into the reprise: (see music on page 45)

The fact that Haydn describes this style of composition for his Op. 33 as "completely new and special" is indicative that he was now applying this method consciously and consistently and this would therefore be (as mentioned in Stendhal) the "rule" that he had set for himself – his "secret".

To show how modern these methods of "thought development of one theme" are, that is, on the one hand the splitting and further development and on the other hand the motivic introduction of something new, I would like to use an example from literature. This year we celebrate the twentieth anniversary of the death of Thomas Bernhard (1931-1989), and I will now read to you the beginning of his text *Gehen* (Walking/1971)¹³:

„While, before Karrer went mad, I only walked with Oehler on Wednesdays, I now, since Karrer has gone mad, also walk with Oehler on Mondays. Because Karrer walked with me on Mondays, you should also walk with me on Mondays, since Karrer no longer walks with me on Mondays, says Oehler, after Karrer went mad and immediately after he went to Steinhof. And without hesitation I said

to Oehler, good, let's walk on Mondays as well, since Karrer has gone mad and is in Steinhof. While on Wednesdays we always walk in one direction, to the east, on Mondays we walk to the west, strikingly we walk much faster on Mondays than on Wednesdays, probably, I think, Oehler always walked much faster with Karrer than with me, because he walks much more slowly on Wednesdays, much faster on Mondays. Out of habit, you see, says Oehler, I walk much more quickly on Mondays than on Wednesdays, because I always walked much more quickly with Karrer (that is, on Mondays) than with you (on Wednesdays). Because, since Karrer has gone mad, you walk with me not only on Wednesdays but also on Mondays, I don't need to change my habit of walking on Mondays and on Wednesdays, says Oehler, clearly you, because you now walk with me on Wednesdays and Mondays, have had to change your habit very much and probably in a way that is unbelievable for you, says Oehler.“

The "compositional" connection with the above-mentioned method is evident: Everything in this text revolves around one theme (walking, as the title says), new ideas are introduced by a keyword and developed further. In musical terminology this means that the "motives" of the "main theme" are the word "walk", the proper names of the protagonists and weekdays Monday and Wednesday. They appear again and again in various connections and combinations. This equates to the splitting and development of the motivic work. Motives such as "mad", "faster" and "change habits" are introduced, then developed and combined. This corresponds to the motivic introduction of new ideas by Haydn. The difference with Bernhard's work is the predominant continuity of the text, through which his "composition" is in form rather closer to the ideals of baroque music.

Diese Methode schafft Zusammenhang auch innerhalb einer wechselhaften, dramatischen Darstellung. Neue Gedanken werden motivisch vorbereitet und, da sie als Ergebnis einer Entwicklung aus bereits Gehörtem erscheinen, empfindet man sie als – logisch.

Weiterentwickelt und regelrecht „populär“ wurde diese Methode durch Beethovens Art der Anwendung, was folgendes Beispiel belegen möge:

Am Ende der Durchführung des ersten Satzes der Sonate Op.90 demonstriert er den motivischen Zusammenhang zwischen der motorischen Figur als Ergebnis der dramatischen Zuspitzung und dem Kopf des Hauptthemas und leitet damit gleichzeitig zur Reprise über:

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 126-129) features a right hand with a sixteenth-note pattern and a left hand with a simple bass line. The second system (measures 130-134) shows a more complex right hand pattern with dynamic markings *piu f*, *ff*, *p*, and *sempre*. The third system (measures 135-143) includes the instruction *diminuen - do* followed by *pp* and *cresc. -*, with a final *f* dynamic. The fourth system (measures 144) concludes the piece with a final chord and a fermata.

To demonstrate that this method of splitting and combining motives is also relevant for new music I would like to show and then play for you "mutation", which I composed in 2004:

"mutation"

für das Haydn-Trio Eisenstadt

Joseph Haydn (1755-60)
Tibor Nemeth (2004)

Allegro (♩=120)

Violine

Violoncello

Klavier

5

10

Dass Haydn diese Art der Komposition für sein Op.33 als „gantz neu und besonders“ beschreibt, ist ein Hinweis darauf, dass er diese Methode nun bewusst und konsequent anwendet und das wäre somit (nach Stendhal) auch die „Regel, die er für sich aufgestellt hatte“ – sein „Geheimnis“.

Wie modern diese Methoden des „Gedankenentwickelns aus einem Thema“ ist, also einerseits die Abspaltung und Weiterentwicklung als auch die motivische Einführung von etwas Neuem, möchte ich an einem Beispiel aus der Literatur demonstrieren. Wir begehen heuer auch den 20. Todestag von Thomas Bernhard (1931–1989), und ich werde Ihnen jetzt den Anfang von seinem Text „Gehen“¹³ (1971) vorlesen:

„Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gut, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist. Während wir am Mittwoch immer in die eine (in die östliche) Richtung gehen, gehen wir am Montag in die westliche, auffallenderweise gehen wir am Montag viel schneller als am Mittwoch, wahrscheinlich, denke ich, ist Oehler mit Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am Montag viel schneller geht. Aus Gewohnheit gehe ich, sehen Sie, sagt Oehler, am Montag viel schneller als am Mittwoch, weil ich mit Karrer (also am Montag)

immer viel schneller gegangen bin als mit Ihnen (am Mittwoch). Weil Sie, nachdem Karrer verrückt geworden ist, nicht mehr nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen, brauche ich meine Gewohnheit, am Montag und am Mittwoch zu gehen, nicht zu ändern, sagt Oehler, freilich haben Sie, weil Sie jetzt Mittwoch und Montag mit mir gehen, Ihre Gewohnheit sehr wohl verändern müssen und zwar in für Sie wahrscheinlich unglaublicher Weise verändern müssen, sagt Oehler.“

Der „kompositorische“ Zusammenhang mit der oben erläuterten Methode ist evident: Alles kreist in diesem Text um ein Thema (das „Gehen“, wie der Titel schon sagt), neue Gedanken werden durch ein Stichwort eingeführt und weiterentwickelt. In musikalischer Terminologie bedeutet das: Die „Motive“ des „Hauptthemas“ sind: das Wort „gehen“, die Eigennamen der Protagonisten und die Wochentage Montag und Mittwoch. Sie erscheinen immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen und Kombinationen. Das entspricht der Abspaltung und Entwicklung der motivischen Arbeit. Neue eingeführt und dann entwickelt und kombiniert werden „Motive“ wie: „verrückt“, „schneller“ und „Gewohnheit ändern“. Das entspricht der motivischen Einführung neuer Gedanken bei Haydn. Der Unterschied bei Bernhard ist die vorherrschende Kontinuität des Textes, wodurch seine „Kompositionen“ formal den Idealen der Barockmusik näher stehen.

Dass diese Methode der motivischen Abspaltung und Kombination auch für Neue Musik relevant ist, möchte ich an meinem Stück „mutation“ aus dem Jahre 2004 zeigen, das Sie gleich im Anschluss hören werden: (siehe „mutation“ auf Seite 46)

The beginning of the piece exactly quotes the last movement of Haydn's Trio, Hob. XV:35 to the final section of the exposition. Then begins the change ("mutation"): a development-like treatment of the first five notes of the head motive based on Haydn's style of motivic work.

The "ur motive" resulting from splitting:



Development based on the Color/Talea Principle in canon:



Ostinato in the piano, augmentation in stretto in violin and violoncello:



Inversion of the ostinato and augmented stretto



Intervals in strings augmented, motive in piano doubly augmented:



"Open work" in simple and double augmentation:



The "naked" presentation of the material (pizzicato in the strings) and the unexpected return to the original pattern as final chord function as denouement ("peroratio").



Thus the principle of abstraction (that is, stripping away the irrelevant all the way to the "atomic" foundation) and the various possibilities of combination and treatment are the same as Haydn modeled them, consistently pushed forward.

Before we listen to this movement from Haydn and my "mutation", I would like to show you parallels of this association with material from the visual arts

Der Beginn des Stückes zitiert Haydn's Finalsatz seines Trios Hob. XV:35 wörtlich bis zur Schlussgruppe der Exposition. Danach beginnt die Veränderung („mutation“): eine durchführungsartige Verarbeitung der ersten fünf Töne des Kopfmotivs nach dem Muster der motivischen Arbeit, wie sie Haydn angewendet hat.

Das durch Abspaltung gewonnene „Urmotiv“:



Verarbeitung nach dem Color/Talea-Prinzip¹⁴ im Kanon:



Ostinato im Klavier, Augmentation in Engführung in Violine und Violoncello:



Umkehrung von Ostinato und augmentierter Engführung:



Intervalle in Streichern augmentiert, Motiv im Klavier doppelt augmentiert:



Durchbrochene Arbeit" in einfacher und doppelter Augmentation:



Als „Peroratio“ fungieren die „nackte“ Darstellung des Materials (pizz. in den Streichern) und die unerwartete Rückkehr zur Originalvorlage als Schlussakkord:



Damit ist das Prinzip der Abstraktion (also des Abziehens des Unwesentlichen bis zu den „atomaren“ Grundlage) und die verschiedenen Möglichkeiten der Kombination und Verarbeitung derselben, wie es bei Haydn vorgebildet erscheint, konsequent weiter getrieben.

Bevor wir uns nun diesen Satz von Haydn und meine „mutation“ anhören, möchte ich Ihnen noch Parallelen dieses Umgangs mit dem Material in der Bildenden Kunst zeigen:



William Turner (1775-1851):

„Snowstorm“ (1842): Abstraction – stripping away of the irrelevant: the “entity” of the storm is not the rudimentarily recognizable ship and the waves, but rather color and movement.

„Light and Color“ (1843): Scientific influence on artistic execution – Goethe’s color theory forms the ideal background for this painting. With this painting William Turner becomes the forerunner of impressionism.

William Turner (1775-1851):

„Snowstorm“ (1842): Abstraktion – abziehen des Unwesentlichen: das „Wesen“ des Sturmes ist nicht das rudimentär erkennbare Schiff und die Wellen, sondern Farbe und Bewegung.

„Light and Color“ (1843): Wissenschaftlicher Einfluss auf die künstlerische Darstellung – Goethes Farbenlehre bildet die ideelle Grundlage für dieses Gemälde. Damit wird William Turner zum Vorläufer des Impressionismus.



Vassily Kandinsky (1866-1944):

The "inventor" of abstract painting:

"Konzert" ("Concert") (1911): Abstraction of the essential; the grand piano and the audience are only rudimentarily present.

"Einige Kreise" ("Some Circles") (1926): Motivic work – one and the same motive (the circle) in various combinations. This is the technical equivalent of the same procedure which I used in my "mutation". What is "completely new and special" about Haydn in my opinion is precisely this method of abstraction of the musical material all the way to its "atomic" components and the related possibility to create something new out of existing material through combinations and to prepare something new through motivic implementation.

What is special about this method is that it

- 1) has high dramatic potential,
- 2) creates the greatest possible cohesion within the structure, and thus
- 3) **for the first time ever generates an intrinsically musical logic!**

Beethoven took this method over, developed it further and used it highly effectively: at the beginning of the Fifth Symphony the bare "atomic" components of the entire work appear for the first time ever! It is central to the methods of Johannes Brahms. It is then Eduard Hanslick who calls music which exhibits this underlying, purely musically imperative logic "absolute music". It was Haydn who, out of the spirit of the Enlightenment, laid the foundation for this new grammar of the language of music – a language which is still understood all over the world today.

Vassily Kandinsky (1866-1944):

Der „Erfinder“ der abstrakten Malerei:

„Konzert“ (1911): Abstraktion auf das Wesentliche, der Flügel und das Publikum sind nur noch rudimentär vorhanden.

„Einige Kreise“ (1926): Motivische Arbeit – ein und dasselbe Motiv (Kreis) in verschiedenen Kombinationen. Das entspricht technisch dem selben Verfahren, wie ich es in meiner „mutation“ angewendet habe. Das „gantz neu Besondere“ an Haydn ist meiner Meinung nach genau diese Methode der Abstraktion des musikalischen Materials bis auf seine „atomaren“ Bestandteile und der damit verbundenen Möglichkeit, durch Kombination Neues aus vorhandenem Material zu schaffen bzw. Neues durch motivische Einführung vorzubereiten.

Das Besondere dieser Methode ist, dass sie

- 1) ein hohes dramatisches Potential hat
- 2) einen größtmöglichen Zusammenhang der Struktur schafft und damit
- 3) **erstmal eine musikimmanente Logik generiert!**

Von Beethoven übernommen, weiterentwickelt und höchst effektiv genutzt (am Beginn der fünften Symphonie stehen überhaupt erstmals die bloßen atomaren Bestandteile des ganzen Werkes!), wird es auch zum zentralen Verfahren bei Johannes Brahms; und Eduard Hanslick ist es dann, der Musik mit dieser zugrunde liegenden, rein musikalischen zwingenden Logik als „absolute Musik“ bezeichnet. Haydn war es, der aus dem Geiste der Aufklärung die Grundlage für diese neue Grammatik der musikalischen Sprache gefunden hat – einer Sprache, die man deshalb auch heute noch „durch die ganze Welt versteht“.

¹ Stendhal: Das Leben Haydns, (The Life of Haydn) Letter VIII, quoted by Pierre Barbaud: Haydn, Reinbek bei Hamburg 1991, 67.-70. Tausend, p.115f

² "Figura corta (Italian) consists of three quick notes, of which one alone is as long as the other two combined." (Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732)

³ Mattheson, Johann: Vollkommener Capellmeister, (The Consummate Director of Music) Hamburg 1739, Reprint Kassel 19915, p.236

⁴ Literally: introduction, beginning (Latin)

⁵ Literally: narrative (Latin)

⁶ Literally: introduction, theme (Latin)

⁷ Literally: rebuttal (Latin)

⁸ Literally: confirmation, corroboration (Latin)

⁹ Literally: closing speech, conclusion (Latin)

¹⁰ Krones, Hartmut: "Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft", (The Study of Literature and Musicology) Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften (Internet Journal for Cultural Sciences) Nr.4, 1988, p.6

¹¹ Goué, August Siegfried von, quoted by A. Rosenberg: Mozart und der Mythos der Aufklärung (Mozart and the Myth of the Enlightenment); Mitteilungen der intern. Stiftung Mozarteum 3/4, 1979, p.3f

¹² Polysyndetic means "with many conjunctions" and in rhetoric designates the superabundance of conjunctions to increase the insistence of what is being said.

¹³ In music it means the immediate repetition of a motif at the same pitch as a sign of special emphasis, which results in a retardation of the progression.

¹⁴ Bernhard, Thomas: Gehen (Walking). Frankfurt am Main 1971, p.7

¹⁵ Color: melodic pattern, Talea: rhythmic pattern.

The Representation of Chaos (1800) – The Chaos of Representation (2000)

Vorstellung des Chaos (1800) – Chaos der Vorstellung (2000)

I am concerned that it may somehow appear presumptuous for a composer from Eastern Europe to come to Eisenstadt and speak about Haydn as part of the bicentennial. I will seek to overcome this impression by pointing out that in my region the name of Haydn also awakens a strong feeling of nostalgia for the “good old days” which we know about only through the stories told us by our grandparents. At that time there were no borders between our cities; our history, language and economy knew no barriers.

A 63-year-old professor of musical composition should not speak only about the problems of the avant-garde; I wish also to speak about Classical values. There can be no doubt that Haydn’s music contributes to these values; moreover, the musical content and form of the Introduction to the oratorio *The Creation*, Hob. XXI:2, were an inspiration to the avant-garde.

Haydn is the first name in the great Hegelian triad of the Classical period. His 104 symphonies, composed over a period of forty years, are a milestone in the development of one of the most important musical genres. The oratorios *The Creation* and *The Seasons* are the fruits of his two journeys to London and serve as a triumphal conclusion to his output.

The theme of the oratorio *The Creation* is the biblical story of the genesis and evolution of the cosmos, the earth and life. The Introduction to *The Creation*, entitled “The Representation of Chaos”, is an important chapter in the history of chromaticism, which initially developed in the works of the composers of medieval Italian vocal polyphony on the basis of modality and, since the baroque era, primarily in the minor keys. Because of its extremely expressive character, chromaticism stood at the center of musicians’ attention all the way into the twentieth century. While for Gesualdo da Venosa (1566–1613) chromaticism was a means to express unhappy love, in the works of Johann Sebastian Bach (1685–1750) it is associated with the beneficial suffering of Christ.

Haydn’s *The Representation of Chaos* was composed ten years after Wolfgang Mozart, inspired by the ideas of the Sturm und Drang, so courageously entered the world of chromaticism with his last symphonies and his mysterious Requiem, a world which he then departed so young. In composing *The Creation* Haydn joined the text from the Book of Genesis with the text of the great English dramatist John Milton (1608–1674), with whose work Haydn had become acquainted in London. The first chromatic theme (the theme of love) represents the figures of Adam and Eve but avoids the chromatic resources which dominate the madrigals of Gesualdo or, later, Wagner’s *Tristan und Isolde*. The second (liturgical) theme represents the initial words of the Old Testament. Chromaticism thus finds a place even in the creation and formation of the world: Haydn tries through chromaticism to form a musical picture of formlessness. Haydn’s treatment of the subject matter of faith versus science is extremely original, topical and prophetic, because chromaticism in this case describes the drama of the genesis and evolution of the world, nature and the human race.

“In the beginning God created heaven and earth. The earth was without form (in the Slovakian translation ‘waste’) and void, and darkness was upon the face of the deep; and the Spirit of God was moving over the face of the waters. And God said, ‘Let there be light’; and there was light. And God saw that the light was good; and God separated the light from the darkness.”

The standard text is from the Book of Genesis – it is perhaps not the first, and probably also not the last musical setting of this subject. However, the way Haydn deals with the subject is extraordinary.

“The Representation of Chaos”, the title of the Introduction, indicates that Haydn was in agreement with the Old Testament that chaos was in a condition of indeterminacy before the moment of “Let there be light!” Haydn’s chaos is connected with a dark, minor

Ich habe die Befürchtung, es könnte als eine Frechheit anmuten, wenn ein Komponist aus Osteuropa anlässlich des Haydn-Jubiläums nach Eisenstadt kommt, um über Haydn zu sprechen. Ich versuche dieses Gefühl durch die Vorstellung zu überwinden, dass der Name Haydn auch auf unserem Gebiet eine starke Nostalgie (Westalgie) an die guten alten Zeiten weckt, an die wir uns nur aufgrund der Erzählungen unserer Großeltern erinnern können. Es gab damals keine Grenze zwischen unseren Städten; unsere Geschichte, Sprache und Wirtschaft trennte keine Barriere.

Es gehört sich, dass ein Professor der Komposition im Alter von 63 Jahren nicht nur über die Probleme der Avantgarde spricht; ich sollte und möchte auch über die klassischen Werte sprechen. Zu solchen Werten trägt die Musik von Haydn zweifellos bei, zudem wirkten musikalischer Inhalt und Form der Introduction zum Oratorium „Die Schöpfung“, Hob. XXI:2 inspirierend auch auf die Avantgarde.

Haydn ist der erste Name der großen hegelianischen Triade der Wiener Klassik. Seine im Verlauf von 40 Jahren entstandenen 104 Symphonien bilden einen Meilenstein in der Entwicklung eines der wichtigsten Genres der Musik. Die Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ sind die Früchte seiner beiden Reisen nach London, mit denen er sein Schaffen großartig vollendete.

Das Thema des Oratoriums „Die Schöpfung“ stellt die biblische Geschichte der Entstehung und Entwicklung der Welt, der Erde und des Lebens dar. Die Introduction zur Schöpfung mit dem Titel „Die Vorstellung des Chaos“ bildet ein besonderes Kapitel in der Geschichte der Chromatik, die sich zunächst in den Werken der Komponisten der mittelalterlichen italienischen Vokalpolyphonie auf der Basis der Modalität und seit der Epoche des Barocks vor allem im Rahmen der Moll-Tonarten entwickelte. Ihres äußersten Ausdrucks wegen mit der Expressivität stets verbunden, steht die Chromatik im Zentrum der Aufmerksamkeit des Musikers bis in das 20. Jahrhundert hinein. Während für Gesualdo da Venosa (1566–

1613) die Chromatik ein Ausdrucksmittel für die unglückliche Liebe war, ist sie in den Werken von Johann Sebastian Bach (1685–1750) mit dem heilbringenden Leiden Christi verbunden. Haydn’s „Die Vorstellung des Chaos“ entstand zehn Jahre, nachdem Wolfgang Mozart, inspiriert durch die Ideen der Periode des Sturm und Drang, in seinen letzten Symphonien und seinem geheimnisvollen Requiem so mutig in die Welt der Chromatik eintrat, die er so jung verlassen musste. Im Ereignis der Schöpfung verbindet Haydn den Text aus dem Genesis-Buch mit den Texten des großen englischen Dramatikers John Milton (1608–1674), dessen Werk Haydn in London kennenlernte. Das erste chromatische Thema (das Thema die Liebe) soll zwar die Gestalten von Adam und Eva ausdrücken, es vermeidet allerdings die chromatischen Mittel, die die Madrigale von Gesualdo oder später Wagners „Tristan und Isolde“ dominieren. Das zweite (liturgische) Thema stellt den Text des Einführungswortes des einleitenden Alten Testaments dar. Der Chromatik wird dadurch ein Raum schon im Rahmen der Schöpfung und des Entstehens der Welt verliehen. Haydn versucht, mittels der Chromatik ein musikalisches Bild der Gestaltlosigkeit zu entwerfen! Die Thematik zwischen Glaube und Naturwissenschaft wirkt bei Haydn äußerst originell, aktuell und prophetisch, weil die Chromatik in diesem Fall das Drama der Entstehung und Entwicklung der Welt, der Natur und des Menschen beschreibt.

“Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde, und die Erde war ohne Form (in der slowakischen Übersetzung „wüst“) und leer, und Finsternis schwebte über der Fläche der Tiefe. Und der Geist Gottes schwebte über der Fläche der Wasser, und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht. Und Gott sah das Licht, dass es gut war, und Gott schied das Licht von der Finsternis.”

Die Textvorlage stammt aus dem Buch Genesis – es ist vielleicht nicht die erste, wahrscheinlich aber auch nicht die letzte Vertonung dieses Sujets. Doch ist die Art und Weise, in der Haydn

tonality, with dissonance and chromaticism; the dynamic level is primarily piano, during which occasional sforzato eruptions shine like lightning, anticipating the magnificent C major chord which embodies “And there was light!”; running scales call to mind meteorites which take fire, run their course across the heavens and quickly burn out. The light is characterized by the shining C major chord, which sounds through the entire orchestra.

The first measure, consisting of a unison C in the full orchestra, can through its sforzato articulation be seen as a symbol for the common contemporary Big Bang theory. The element recurs repeatedly as the work develops, in a somewhat different form (Measure 5: The sixth chord *c-eb-ab* expands on the first and seconds measures; Measure 9: the sixth chord is transposed to *Eb* major; Measures 21–25, 44–48: During the regular repetition it mutates to a forte-piano alternation.

In Haydn’s *The Representation of Chaos* indeterminacy and irregularity are the rule, but the basis is nonetheless periodic composition. An irregularity within the regularity: We are reminded of the piano works of Karlheinz Stockhausen (1928–2007) or the Third Piano Sonata (*ordre—desordre*) of Pierre Boulez (*1925)!

The irregularity in this conception causes interesting images:

Intensification of the harmonic progression in the periodic structure: When we compare Measures 1–4 with Measures 5–8 we hear the acceleration of the harmonic progression.

Permutation (horizontal): In Measure 6 (reverse alteration) the consequence (f#) precedes the cause (f); we hear the resolution of the augmented sixth in a minor seventh, which sounds enharmonically like a parallel minor seventh.

Tonal indeterminacy: The sequence of tones *f#-f-eb* in the first violin in the previous example sounds like the tones *eb-d-c* transposed up a minor third, which causes the association of a completely different key. In Measure 9 the modulation to *Eb* major is made unclear by the sixth chord *eb-g-c* which immediately follows. This sixth chord recalls the first key of c minor, but the composition continues in *Eb* major.

An internal expansion, which recalls a logarithmic or

geometrical progression, or the principle of the golden ratio: The development of the phrase in the first violin beginning with Measure 9: first phrase, three half-bars; second phrase, four half-bars; third phrase, five half-bars, fourth phrase ten half-bars (five measures); at the same time we hear again in Measure 19 the resolution of an augmented sixth after a minor seventh in transposition and with a cluster of dissonances.

This type of irregularity in music is known as non-periodicity; it is totally different in mathematics, where the geometrical and arithmetical progressions build other forms of periodicity. Has form nothing to do with this? Acoustics, for example, agrees with mathematics: in an arithmetically increasing sequence of frequencies we hear the logarithmic sequence of partial tones (aliquots); in a geometrically increasing sequence of frequencies we hear the arithmetical progression of octave transpositions; in a logarithmic sequence with the octave divided into twelve half-tones we hear the arithmetically structured scale. Where can we find further similar connections?

I would especially like to point out the two sections in Measures 22–24 and 45–47. Since the time of Johann Sebastian Bach, rising sequences of diminished seventh chords have belonged to the typical expressions of chromaticism in the tonal system. Simultaneously with the root tones which sound in the bass, we hear the chords *c-eb-gb-b* double *b* (Measure 22), *d-f-ab-cb* (Measure 23) and *e-g-b-db* (Measure 24). The first chord leads to the tonic in the key of *Db* major, the second to the chord of the second degree (the subdominant) and the third – if one understands the note *e* enharmonically as *fb* – to the dominant. Three basic chords are connected with each other through their substitution as diminished seventh chords. These three seventh chords contain all twelve tones of the chromatic scale and build, oddly enough, a bridge between tonality and dodecaphony. I would like, in relation to this, to refer to the axis system of Béla Bartók, 1881–1945.

Together with the diminished seventh chords, we find passing tones in the melodic line in oboe and clarinet (Measure 22: *eb-f-gb*; Measure 23: *f-gb-ab*; measure 24: *g-ab-bb*). The later transposition of this section (Measures 45–47) also brings with it the changing notes *g-f#-g* and *c-b-c* in cello and contrabass.

This harmony presages the music of Johannes Brahms (1833–1897) in the complexity of its passing tones (Symphony No. 4,

dieses Thema vertonte, außergewöhnlich.

„Die Vorstellung des Chaos“ – der Titel der Introduction entspricht der Tatsache, dass Haydn im Einklang mit dem Alten Testament das Chaos als einen Zustand der Unbestimmtheit vor dem Moment “Es werde Licht!” verstand. Haydns Chaos ist mit einer dunklen Moll-Tonalität, mit Dissonanzen und Chromatik verbunden, es überwiegt Piano-Dynamik, in der gelegentlich Sforzato-Ausbrüche wie Blitze erstrahlen, die den großartigen C-Dur-Akkord vorwegnehmen, der jenes “Es ward Licht!” verkörpert; mit Skala-Läufen, die an Meteorite erinnern, die entflammen, auf dem Himmel eine Bahn ziehen und plötzlich verglühen. Das Licht wird durch den strahlenden C-Dur-Akkord charakterisiert, der im ganzen Orchester erklingt.

Schon der erste Takt mit dem Ton *c* im Tutti des Orchesters kann durch die Artikulation (sforzato) als ein Symbol für den heute so oft erwähnten „Big Bang“ (Urknall) angesehen werden. Dieses Element taucht im nächsten Verlauf mehrmals auf, in einer jeweils etwas veränderten Gestalt (T.5: Der Sextakkord *c-es-as* bringt eine Verdichtung des 1. und 2. Taktes, T.9: Der Sextakkord ist nach Es-Dur transponiert, T.21–25, 44–48: Bei der regelmäßigen Wiederholung mutiert dies zu einem *f-p*-Wechsel.)

In Haydns „Die Vorstellung des Chaos“ herrscht Unbestimmtheit und Unregelmäßigkeit, die Grundlage ist trotzdem der periodische Aufbau. Eine Unregelmäßigkeit in der Regelmäßigkeit: Wir erinnern an die Klavierstücke von Karlheinz Stockhausen (1928–2007) oder an die 3. Klaviersonate (*ordre—desordre*) von Pierre Boulez (*1925)!

Die Unregelmäßigkeit in der „Vorstellung“ verursacht interessante Erscheinungsbilder:

Verdichtung des harmonischen Prozesses in der periodischen Gliederung: Beim Vergleich der Abschnitte T.1–4 und T.5–8 hören wir die Beschleunigung des harmonischen Prozesses.

Permutation (horizontal): Im T.6 (Rückalteration) kommt die Folge (*fis*) früher als die Ursache (*f*), dabei hören wir die Auflösung der übermäßigen Sexte in eine kleine Septim, die enharmonisch wie eine parallele kleine Septim klingt.

Tonale Unbestimmtheit: Die Tonfolge *fis-f-es* in der 1. Violine im vorigen Beispiel klingt wie die um eine kleine Terz

höhere Transposition der Töne *es-d-c*, womit eine ganz andere Tonart assoziiert wird. Im T.9 wird die Modulation nach Es-Dur mit dem Sextakkord *es-g-c* unmittelbar darauf verunkelt. Dieser Sextakkord erinnert an die erste Tonart *c-Moll*, aber die Komposition fährt weiter in Es-Dur fort.

Eine innere Ausweitung, die an eine logarithmische oder geometrische Reihe, oder an das Prinzip des Goldenen Schnitts erinnert: Die Entwicklung der Phrase in der 1. Violine ab T.9: 1. Phrase 3 Taktzeiten, 2. Phrase 4 Taktzeiten, 3. Phrase 5 Taktzeiten, 4. Phrase 10 Taktzeiten (5 Takte), dabei erklingt im T.19 wiederum die Auflösung einer übermäßigen Sext nach einer kleinen Septim in Transposition und mit einer Häufung von Dissonanzen.

Diese Art der Unregelmäßigkeit wird in der Musik als Unperiodizität bezeichnet. Ganz anders ist es in der Mathematik, wo die geometrische und arithmetische Reihe andere Formen der Periodizität bilden. Hat die Form damit nichts zu tun? Die Akustik zum Beispiel stimmt mit der Mathematik überein: In einer arithmetisch wachsenden Reihe der Frequenzen hören wir die logarithmische Reihe der Teiltöne (Aliquoten), in einer geometrisch wachsenden Reihe der Frequenzen hören wir die arithmetische Reihe der Oktavtranspositionen, in einer logarithmischen, die Oktave in zwölf Halböne geteilte Reihe hören wir die arithmetisch gegliederte, chromatische Tonleiter. Wo können wir noch ähnliche Verbindungen finden?

Besonders möchte ich auf die zwei Abschnitte in T.22–24 und T.45–47 hinweisen. Die ansteigenden Sequenzen von verminderten Septakkorden gehören seit den Zeiten von Johann Sebastian Bach zu den typischen Äußerungen der Chromatik im tonalen System. Gleichzeitig mit dem Grundton des in den Bässen erklingen die Akkorde *c-es-ges-heses* (T.22), *d-f-as-ces* (T.23) und *e-g-b-des* (T.24). Der erste Akkord führt in der Tonart Des-Dur zur Tonika, der zweite zum Akkord der 2. Stufe (zur Subdominante) und der dritte – wenn man den Ton *e* als *fes* enharmonisch verwechselt – zur Dominante. Drei grundlegende Akkorde werden in ihrer Vertretung in Form von verminderten Septakkorden miteinander verbunden. Diese drei Septakkorde enthalten alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter und bilden sonderbarerweise eine Brücke zwischen Tonalität und Dodekaphonie (–wir verweisen in diesem Zusammenhang auf das Achsensystem von Béla Bartók, 1881–1945).

Second Movement, Measure 109, the tones b-d-g#-a-c-d#) and Béla Bartók (Music for String Instruments, Third Movement, Measure 45, the chord with the tones f-ab-b-c#-e-g, together with the theme c-a-bb-eb-d, comprise 11 tones, lacking only the central f#). Witold Lutoslawski (1939-1994) completed this process with a cluster of twelve tones in the "Apogee" of his *Musique funèbre*.

Let us ask the question again: periodicity or non-periodicity? Haydn, exactly as Stockhausen did later, answered ingeniously: both!

Let there be light! The actual Big Bang appears, in Haydn, in shining C major. What was there prior to this? Which is right, the Bible or physics? Or both the Bible and physics? Before the Big Bang there was nothing – yes, but how can one conceive of nothing, how can one express it musically? As John Cage (1912-1992) did? Is the indeterminacy of Haydn's Introduction an expression of unexistence? Is chaos unexistence? Is unexistence chaos? Is unexistence existence, because we can imagine it? Before the Big Bang, did another cosmos cease to exist? Was chaos an expression of its disappearance? Do these questions have a meaning for a musician, for a composer, for the analysis of the music?

Let there be light!

Light. For us, its source is the sun. It is a symbol for genesis, for the beginning. Darkness is destruction; the opposite of the Big Bang is the black hole. Every end is a beginning, writes the Slovakian surrealist poet Jozef Mihalkovič (*1935). Haydn represented the light with a C major chord, while other composers expressed it differently. In works such as "Kosmogonia" by Krzysztof Penderecki (*1933) – one can also name works by Iannis Xenakis (1922-2001) or György Ligeti (1923-2006) – we know that an orchestral cluster can also call forth an association with rays of light.

Light comes to us in the morning, in spring. It prevails at noon, in summer. It sets in the evening, in autumn. Darkness prevails at night, in winter, but also during the daytime if heavy clouds hang over us.

Morning and spring are repetitions, an emulation of the creation. Both bring to the relationship between light and dark a process of transition: dawn, twilight. Everyone knows that these transitional times in southern zones are sudden in comparison to those in northern zones. Like Haydn, we live in a temperate zone and therefore know something of each of these. This is reflected in

art and music: we hear the gradual as well as the abrupt changes and transitions.

Broadly speaking, genesis, ontogenesis and ontology are the most important examples of a musical form: polyphonic motets, fugues, passacaglia, variations, sonata form. Haydn therefore earned a key position in the direction we are discussing because he liked to experiment – he invented the thematic work which was so often damned in the future. Haydn is the father of monothematicism, which subsequently dominated the works of Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner and Brahms and became an axis of Romantic music: *l'idée fixe* and the *Leitmotiv* are basically the pattern of Romanticism.

I have already mentioned a few moments in the history of the reproduction of natural images in music. Other examples include some works for cembalo by François Couperin (1668-1733), instrumental concertos by Antonio Vivaldi (1678-1742), the oratorio *The Seasons*, Hob. XXI:3 by Joseph Haydn (1732-1809), *Symphony No. 6* in F major, Op.68, "Pastoral" by Ludwig van Beethoven (1770-1827), *The Moldau* by Bedřich Smetana (1824-1884), *An Alpine Symphony*, Op.64 by Richard Strauss (1864-1949), *La Mer* by Claude Debussy (1862-1918), the symphonies of Jean Sibelius (1865-1957), the Introduction to *Le sacre du printemps* by Igor Strawinsky (1882-1971), and numerous works inspired by birdsong by Olivier Messiaen (1908-1992). Haydn's work also forms an important chapter here.

The eighteenth century came to an end with Haydn's oratorios. At the beginning of the nineteenth century Beethoven wrote his *Symphony No. 3* ("Eroica"). Here we also find the further development of tonality through chromaticism, irregularity and tonal ambiguity (Eb major-g minor). The "Eroica" is music from another world; it is, however, connected to the French Revolution, which had less to do with divine creation than with human reshaping of the world – with a less successful reshaping, as we can see by looking back at the dedication which Beethoven scratched out. Nevertheless, Beethoven linked his revolutionary symphony to the seemingly conservative Haydn, who spent almost his entire life in the service of Prince Eszterhazy and died during Napoleon's siege of Vienna. Beethoven also found later inspiration in nature: The well-known, clearly Romantic fourth movement of the "Pastoral" can be seen as a kind of continuation of Haydn's "The Representation of Chaos", if not in its creation, then in its idealized beauty. With this he overcomes his naive notions of

Zusammen mit den verminderten Septakkorden finden wir in der melodischen Linie (in Oboe und Klarinette) Durchgangstöne (T.22: es-f-ges, T.23: f-ges-as, T.24: g-as-b). Die spätere Transposition dieses Abschnitts (T.45-47) bringt dazu auch die Wechseltöne g-fis-g sowie c-h-c (in Violoncello und Kontrabass). Diese Harmonie erinnert bereits an die Musik von Johannes Brahms (1833-1897) in ihrer Komplexität der Durchgangstöne (4. Symphonie, 2. Satz, T.109, die Töne h-d-gis-a-c-dis) oder von Béla Bartók (Musik für Saiteninstrumente, 3. Satz, T.45, Akkord mit den Töne f-as-h-cis-e-g, zusammen mit dem Thema c-a-b-es-d, sind dies 11 Töne ohne dem zentralen fis). Witold Lutoslawski (1913-1994) vollendet im "Apogee" seiner Trauermusik diesen Prozess mit einem Cluster von zwölf Tönen.

Stellen wir noch einmal die Frage: Periodizität oder Unperiodizität? Haydn, genauso wie später Stockhausen, beantwortet sie genial: sowohl – als auch.

Es werde Licht! Der tatsächliche Urknall kommt nach Haydn erst im leuchtenden C-Dur. Was war vorher? Wer hat recht, die Bibel oder die Physik? Oder sowohl die Bibel als auch die Physik? Vor dem Urknall gab es nichts – ja, aber wie kann man sich dieses Nichts vorstellen, wie kann man es musikalisch ausdrücken? Wie John Cage (1912-1992)? Ist die Unbestimmtheit der Introduction ein Ausdruck des Nichtseins? Ist das Chaos das Nichtsein? Ist das Nichtsein das Chaos? Ist das Nichtsein das Dasein, weil wir uns es vorstellen? Ging vor dem Urknall ein anderer Kosmos unter? War das Chaos ein Ausdruck seines Unterganges? Haben diese Fragen einen Sinn für einen Musiker, einen Komponisten, für die Analyse der Musik? Es werde Licht!

Das Licht. Seine Quelle ist für uns die Sonne. Es ist ein Symbol für das Entstehen, für den Anfang. Die Finsternis ist Untergang, das Gegenteil des Urknalls ist das Schwarze Loch. Jedes Ende ist ein Anfang, schreibt der slowakische surrealistische Dichter Jozef Mihalkovič (*1935). Haydn stellte das Licht mit einem C-Dur-Akkord dar, andere Komponisten drückten dies anders aus. Nach den Werken wie "Kosmogonia" von Krzysztof Penderecki (*1933) – man kann auch die Werke von Iannis Xenakis (1922-2001) oder György Ligeti (1923-2006) nennen – wissen wir, dass auch ein orchestrales Cluster die Assoziation eines Lichtstrahls hervorrufen kann.

Das Licht kommt zu uns am Morgen, im Frühling. Es herrscht zu Mittag, im Sommer. Es geht am Abend, im Herbst unter. Die Finsternis herrscht in der Nacht, im Winter, aber auch während der

Tage, wenn schwere Wolken über uns hängen.

Morgen und Frühling sind Wiederholungen, eine Nachahmung der Schöpfung. Beide bringen in die Beziehung zwischen Licht und Finsternis einen Prozess des Übergangs: Dämmerung, Zwilicht. Jeder weiß, dass diese Übergangszustände in nördlichen Gebieten, plötzliche Übergänge dagegen in wärmeren Ländern zu erleben sind. So wie Haydn leben wir in einer milden Zone und kennen sowohl ein bisschen von dem einen als auch von dem anderen. Dies findet seinen Widerschein im Kunst- und Musikwerk: Wir hören die allmählichen Veränderungen und Übergänge, aber auch die plötzlichen Schnitte.

Genese, Ontogenese und Ontologie sind im Allgemeinen die wichtigsten Vorbilder einer Musikform: mehrstimmige Motetti, Fuga, Passacaglia, Variationen, Sonatenform. Haydn nahm in dieser angedeuteten Richtung deswegen die Schlüsselposition ein, weil er Lust zum Experimentieren hatte – eben seine Erfindung ist die (in der Zukunft so oft verdammte) thematische Arbeit. Haydn ist der Vater der Monothematik, die anschließend die Werke von Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner und Brahms dominierte und sich zu einer Hauptlinie in der romantischen Musik entwickelte. *L'idée fixe* und das *Leitmotiv* sind so etwas wie die Reihe oder "pattern" der Romantik.

Ich habe schon einige Momente aus der Geschichte der Nachahmung von Naturbildern in der Musik erwähnt (–wie z.B. einige Cembalo-Werke von François Couperin (1668-1733), Instrumentalkonzerte von Antonio Vivaldi (1678-1742), das Oratorium „Die Jahreszeiten“, Hob. XXI:3 von Joseph Haydn (1732-1809), die 6. Sinfonie in F-Dur, Op.68, "Pastorale" von Ludwig van Beethoven (1770-1827), „Die Moldau“ von Bedřich Smetana (1824-1884), „Eine Alpensymphonie“, Op.64 von Richard Strauss (1864-1949), „La Mer“ von Claude Debussy (1862-1918), die Symphonien von Jean Sibelius (1865-1957), die Introduction zu „Le sacre du printemps“ von Igor Strawinsky (1882-1971), die zahlreichen, durch Vogelgesang inspirierten Werke von Olivier Messiaen (1908-1992),...) Auch hier bildet Haydn's Werk ein bedeutsames Kapitel.

Mit Haydn's Oratorien war das 18. Jahrhundert beendet. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schreibt Beethoven seine 3. Symphonie („Eroica“). Auch hier finden wir die Weiterentwicklung der Tonalität durch Chromatik, Unregelmäßigkeit und tonale Mehrdeutigkeit (Es-Dur – g-Moll). Die „Eroica“ ist Musik aus einer anderen Welt; sie ist aber mit der Bürgerrevolution

revolution being able to improve society; he turns in his own way to God and writes the *Missa solemnis*, Op. 123.

It appears that not only Mozart and Beethoven but also Haydn anticipated the Romantic period. The first four measures of the Introduction are a pattern for the motive of Wagner's *Tristan und Isolde*. The chromaticism in Haydn's harmony fills the space between the unclear tonic and the dominant, in Wagner's *Tristan und Isolde* between the (alternating) subdominant and dominant. The super-romantic Wagner actually engages in other themes against which Holy Scripture warns us: struggle for power, murder resulting from this struggle, a love which never can and never will be fulfilled, death. An existence which finds its goal in death – it is difficult to say whether or not this is a voluntary death. The symbols of death are darkness, evening, twilight and night, autumn and winter. Is it only coincidence that these correspond with Haydn's expression of chaos? The expression of the music, which presents suffering and death due to forbidden love on the one hand and chaos and the condition of nonexistence before the creation on the other, is identical.

A counterpart to creation is destruction. This theme of the aged Haydn is appropriately complemented in *The Flood* (1961–62) by the aged Stravinsky, with the comment that at the end comes a new beginning. The undulant twelve-tone chord in the Introduction to the television opera recalls Haydn's "The Representation of Chaos". The actual flood, the climax of the work, is performed as a dance number and is designed as a reflection.

One of the central figures is, as in Haydn's concept, water. The water rises, then sinks. Nothing more. The rise is expressed through the gradual expansion of the recurrent serial figure, the abatement, conversely, with its contraction. The flood is not the end, but rather a divine "reset". Light and darkness are also important here: The flood begins with lightning and thunder as in Beethoven's "Pastoral"; it is united with darkness; at the end come thunder and lightning (in reverse) and finally, the light comes.

And today? The first rule is freedom of opinion and artistic freedom; every composer can write as he wishes; he need not write anything at all. We have the choice: conservatism, modernism, postmodernism, folklorism, traditionalism, serialism, sonorism, minimalism. Chromaticism transformed itself during the twentieth century into the twelve-tone system and so deeply influenced the basis of contemporary music that a backlash was provoked. For anyone for whom this is not enough, there remains polystylism. In any case, there are now more or less tolerated minority genres. From all media we hear dance music, rock, rap, hip-hop, world music and a style of electronic music which has nothing to do with the electronic music of the 1960's. Unhappy love, the suffering of Christ and the genesis of the world are subjects of the past. Today's art, today's music – if they have a theme – are linked to the drama of the search for human integrity and with images of the apocalypse. Is this the apocalypse?

¹ Höhepunkt, Gipfel, Zenit (poln.)

verbunden, die weniger mit göttlicher Schöpfung, dafür mehr mit der menschlichen Umgestaltung der Welt zu tun hat – mit einer wenig erfolgreichen Umgestaltung, wie wir in Hinblick auf die ausgekrazte Widmung mit Sicherheit feststellen können. Trotz allem knüpft Beethoven mit seiner revolutionären Symphonie an den scheinbar konservativen Haydn an, der fast sein ganzes Leben im Dienst der Fürsten Eszterhazy verbrachte und der in der Zeit von Napoleons Belagerung von Wien starb. Beethoven findet später ebenfalls die Inspiration in der Natur (die Pastoralisymphonie – sein gut bekannter, eindeutig romantischer 4. Satz kann als eine Art Fortsetzung von Haydn's „Die Vorstellung des Chaos“ gesehen werden, wenn auch nicht in seiner Schöpfung, so in seiner idealisierten Schönheit). Damit überwindet er naive Vorstellungen über die Revolution, die die Gesellschaft verbessern kann; er wendet sich auf seine eigene Art an Gott und schreibt die „Missa solemnis“, Op.123.

Es scheint, dass nicht nur Mozart und Beethoven, sondern auch Haydn die Romantik antizipierte. Die ersten vier Takte der Introduction sind ein Vorbild des Motivs von Wagners „Tristan und Isolde“. Die Chromatik in Haydn's Harmonie erfüllt den Raum zwischen der unklaren Tonika und der Dominante, in Wagners „Tristan und Isolde“ zwischen der (alterierten) Subdominante und Dominante. Der superromantische Wagner beschäftigt sich überhaupt mit anderen Themen, vor denen uns die Heilige Schrift warnt: Kampf um die Macht, ein Mord in diesem Kampf, eine Liebe, die nie erfüllt werden soll und kann, der Tod. Ein Dasein, das im Tod sein Ziel findet – schwer zu entscheiden, ob ein freiwilliger oder nicht. Die Symbole des Todes sind Finsternis, Abend, Dämmerung und Nacht, Herbst und Winter. Ist das nur Zufall, dass deren Ausdruck mit Haydn's Ausdruck des Chaos übereinstimmt? Der Ausdruck der Musik, die das Leiden und den Tod durch die unerlaubte Liebe, das Chaos und den Zustand des Nichtseins vor der Schöpfung darstellt, ist identisch.

Ein Gegenstück zur Schöpfung ist der Untergang. Das Thema des alten Haydn wird passend durch „The Flood“ (1961/62) des

alten Stravinsky ergänzt, mit der Bemerkung, dass am Ende ein neuer Anfang kommt. Der wogende Zwölftonakkord in der Introduction der Fernsehoper erinnert auffällig an Haydn's „Die Vorstellung des Chaos“. Die eigentliche Sintflut, der Höhepunkt des Werks, wird als eine Tanznummer "vorgeführt" und zeigt einen Spiegelverlauf. Eine der "Hauptgestalten" ist ähnlich wie in Haydn's „Vorstellung“ das Wasser. Der Wasser steigt zunächst, danach sinkt es. Nichts mehr. Die Steigerung ist mit der allmählichen Ausweitung der wiederkehrenden seriellen Figur ausgedrückt, die Senkung umgekehrt mit deren Verkürzung. Die Flut ist nicht das Ende, sondern ein gewisser göttlicher "reset". Licht und Finsternis sind auch hier wichtig: Die Flut startet mit Blitz und Donner wie in Beethoven's Pastoralisymphonie, ist mit Finsternis verbunden, am Ende kommen Donner und Blitz (umgekehrt) und zuletzt kommt das Licht.

Und was heute? Das Hauptgesetz ist die Meinungs- und Kunstfreiheit, jeder Komponist kann schreiben, wie er will, er muss sogar nichts schreiben. Wir haben die Auswahl: Konservatismus, Modernismus, Postmodernismus, Folklorismus, Traditionalismus, Serialismus, Sonorismus, Minimalismus. Die Chromatik transformierte sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts in das Zwölftonsystem und beherrschte den Boden der Festivals der zeitgenössischen Musik dermaßen, dass es Gegenreaktionen hervorrief. Wem es nicht reicht, der hat noch die Polystilistik zur Verfügung. Auf jeden Fall handelt es sich um mehr oder weniger tolerierte Minderheitengenres. Aus allen Medien hören wir Tanzmusik, Rock, Rap, Hip-Hop, Worldmusic und elektronische Musik, die nichts zu tun hat mit der elektronischen Musik aus den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Die unglückliche Liebe, das Leiden Christi und die Entstehung der Welt sind Themen der Vergangenheit. Heutige Kunst, heutige Musik – falls sie ein Thema hat – ist mit dem Drama der Suche nach der menschlichen Integrität und mit den Bildern der Apokalypse verbunden. Ist das die Apokalypse?

¹ High point, summit, zenith (Polish)

Nº 1 Die Vorstellung des Chaos

Largo

The musical score for "Die Vorstellung des Chaos" by Haydn, Op. 123, No. 1, is presented in two systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system includes Flute, Clarinet, Bassoon, and Trumpet. The score is marked "Largo" and features a complex harmonic structure with chromaticism. Dynamics range from forte (f) to piano (p).

11 Hbl. Fag. *f*

15 *pp* Str. Bl. Vel. Kb. Fag.

24 *f* *p* *f* *ff* *f* Klar.

28 Ob. Hb.

30 *f* *p* Str. Klar.

32 Viol. I Vel. Kb.

35 Vel. Flu. Klar. Ob. *p* Fl. *3* Viol. I Kb.

38 Fl. *cresc.* *ff* V. Orch. *p* Str. **B** *6*

41 Hbl. *f* V. Orch. *p* Klar. *3*

45 Ob. *f* Fl. *p* *3* *3* *f* *p* *f* *p*

48 Ob. *f* Fag. *pp* Str. Klar.

53 Fl. *pp* **attacca**

The symbolism of tonality Outline of a course

Die Symbolik der Tonalitäten Grundriss eines Kurses

Tonality is one of the most universal of musical languages, one which people use the most, and on an almost daily basis. Classical music, advertisements, film music, jazz, funk, vaudeville, concerts, Verdi, the French chanson, mobile phones, Schubert, TV shows, music lessons, parties with friends, rock'n roll, Mozart, Beethoven, the Beatles, Chopin... It is present in all social strata and permeates the entire environment.

In all these spheres, not least in musical life, where its influence and weight are most obvious, tonality appears to be a matter of course – especially in Europe. For classical musicians, it is so omnipresent that it seems to require ever less reflection and critical distance. This, by the way, is a phenomenon very similar to the use of one's native language: internalized through many years of practice, its use seems natural and intuitive to us. Who asks himself during a lively discussion whether the past tense of the indicative mode should be used, or whether the subordinate clause is correctly constructed?

And yet, reflection on language exists, in actual fact it exists doubly. Firstly there is deductive derivation, which attempts to determine rules for syntax in order to examine the development of linguistic signals across the entire culture. This is the domain of grammarians, linguists, etc. Secondly there is inductive extension, future-oriented, creative, which advances the development of the language and invents new uses transcending the framework of the traditional language: Proust, Flaubert, Céline, Balzac, Rabelais, La Fontaine, Prévert... The list of those geniuses who are the great authors, the great innovators of the French language, is long indeed.

When we return to music, the parallels are too strong to ignore. Which musician whose childhood was spent in the world of tonality asks during a concert whether the leading tone resolves in accordance with the rules, or whether the preparation of a

modulation to the dominant in a sonata which one is playing at the moment was successful?

And yet considerations of tonality are a given. The grammarians and linguists of music exist: They are the musicologists, researchers, theorists, semioticians of music. Further there are the creative geniuses of tonal music; Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, and Chopin stand alongside Flaubert, Zola and others as alter egos.

The fundamental difference that arises in this introductory comparison is that reflection on language necessarily occurs linguistically, while considerations of tonal music happen not exclusively musically, but also linguistically. Thinking about music means not only making music or listening to music but also talking about music – and is there anything more difficult than talking about music – except perhaps writing about music?

This is admittedly a challenge with which all musicians are confronted at all times. How does one speak about music without silencing it? How does one name the unutterable?

One possible resolution of this contradiction is to fall back on symbolism and its effects, whose application can especially be felt within the framework of tonality. Indeed, numerous authors have tried through equivalents, analogy, metaphors and other pictures to express their musical impressions in words; some, by drawing up tables for keys, others, by using poetry, and yet others by investigating the physical causes and bases of the manifestations.

Although many thinkers have already written about the historical, musical and physical origins of tonality, so far only a few works appear to suggest a more symbolic vision of the tonal process; and that is one of the reasons we have undertaken this paper.

The phase of overcoming a code of practice which is directly or slavishly subordinate to tonality by opening a broad field for deliberation is the goal of this brief paper. It therefore addresses

Die Tonalität ist einer der universellsten musikalischen Sprachen, und zwar eine, die die Menschen am meisten benützen, nicht selten täglich. Klassische Musik, Werbung, Filmmusik, Jazz, Funk, Variété, Konzerte, Verdi, die französische Chanson, Handys, Schubert, Fernsehshows, Musikunterricht, Feste mit Freunden, Rock'n Roll, Mozart, Beethoven, die Beatles, Chopin... Musik ist in allen sozialen Schichten vertreten und durchdringt die ganze Umgebung.

In all diesen Sphären, nicht zuletzt im Musikleben, wo ihr Einfluss und Gewicht am offensichtlichsten ist, scheint sie eine Selbstverständlichkeit zu sein – insbesondere in Europa. Die Tonalität ist für klassische MusikerInnen insofern gegenwärtig, als sie immer weniger Reflexion und die Einnahme eines kritischen Abstands zu erfordern scheint. Dies ist übrigens ein Phänomen sehr ähnlich dem der Verwendung unserer Muttersprache: In vielen Jahren durch ihre Anwendung verinnerlicht, erscheint uns ihr Gebrauch als natürlich und unmittelbar. Wer fragt sich während einer lebhaften Diskussion, ob man das Imperfekt des Indikativs verwenden muss oder ob der Bau des Nebensatzes korrekt ist?

Und dennoch, die Reflexion über die Sprache existiert, es gibt sie sogar doppelt. Zum einen gibt es die deduktive Ableitung, die versucht, Regeln für die Syntax zu bestimmen, um die Entwicklung der sprachlichen Zeichen quer durch die Kulturen zu untersuchen. Sie ist die Domäne der GrammatikInnen, LinguistInnen, etc... Zum anderen gibt es induktive Weiterungen, zukunftsorientiert, kreativ, die die Entwicklung der Sprache vorantreiben, die neue Wendungen erfinden, die den Rahmen der traditionellen Sprache überwinden: Proust, Flaubert, Céline, Balzac, Rabelais, La Fontaine, Prévert... Die Liste derjenigen, die ihr Genie in das Vermächtnis der großen AutorInnen, der großen ErfinderInnen der französischen Sprache eingeschrieben haben, ist lang.

Wenn wir uns wieder der Musik zuwenden, sind die Parallelen zu augenscheinlich, um ignoriert werden zu können. Welcher

Musiker, der von Kindesbeinen an in die tonale Welt eingetaucht ist, fragt sich während eines Konzertes, ob der Leitton sich regelkonform auflöst, oder ob die Vorbereitung einer Modulation in die Dominante einer Sonate, die man gerade spielt, gelungen ist?

Und dennoch, Überlegungen zur Tonalität sind gegeben. Die GrammatikerInnen und LinguistInnen der Musik existieren: Es sind dies MusikwissenschaftlerInnen, ForscherInnen, TheoretikerInnen, SemiotikerInnen der Musik, ... Weiters gibt es auch in der tonalen Musik die kreativen Genies: Flaubert, Zola und andere stehen Seite an Seite von Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Chopin und anderen...

Der wesentliche Unterschied, der in unserem einleitenden Vergleich auftaucht, ist derjenige, dass die Reflexion über die Sprache notwendigerweise sprachlich erfolgt, während Überlegungen zur tonalen Musik nicht ausschließlich musikalisch, sondern ebenfalls sprachlich angestellt werden. Nachdenken über Musik, das bedeutet nicht nur zu musizieren oder sie zu hören, sondern auch darüber zu reden – und gibt es etwas Schwierigeres, als über die Musik zu reden – außer vielleicht, über Musik zu schreiben?...

Dieses ist allerdings eine Herausforderung, mit der alle MusikerInnen zu allen Zeiten konfrontiert sind. Wie über Musik sprechen, ohne sie jedoch zum Schweigen zu bringen? Wie das musikalisch Unsagbare benennen?

Um diesen Widerspruch zu lösen, liegt eine mögliche Lösung im Rückgriff auf die Symbolik und ihre Auswirkungen, deren Folgen im Rahmen der Tonalität besonders spürbar sind. In der Tat haben sich zahlreiche AutorInnen im Spiel der Entsprechungen, Analogien, Metaphern und anderer Bilder versucht, um ihre musikalischen Eindrücke in Worte zu übertragen; einige, indem sie Tabellen für Tonarten entwerfen, andere, indem sie die Poesie benützen, und wieder andere, indem sie die physikalischen Ursachen und Grundlagen der Erscheinungsformen untersuchen.

itself to students, teachers and artists – which, where musicians are concerned, often only represent various sides of one and the same person:

- To the interpreters, to encourage them to think about their daily instrumental practice, and to make understandable the meaning which they contribute to through these various tonal processes.
- To the teachers, to improve their equipment for approaching and occupying the tonal world, which is only “natural” due to its traditional conventions.
- And finally to the students, to stimulate their imaginations, and to make of them actors, creators, in a word, interpreters of this language which they often speak but don’t master.

For this purpose we have structured our workshop along the following three approaches:

- A historical approach, in order to replace the tonal system with a more comprehensive musical system which will expand itself into a strong and multifaceted symbolic field.
- An instrumental approach, because tonality cannot exist without tone, and there are very few musical tones without instruments; now, however, instruments have at their disposal an especially complex and rich symbolism, which necessarily influences our perception of tonal events.
- A cultural approach, for there is no tonality without works, without masterpieces, which enduringly shape our tonal conceptions; and as there is no work without a composer, we are especially interested in their statements.

Finally we rely on the work of the US American Rita Steblin, who spearheads several dozen important treatises (in German, French, Italian and English), as well as a compendium of various authors on this subject, the result of many hours of avid reading.

The historical approach

Since its beginnings, music has been closely associated with

magical or symbolic functions, and the introduction of tonality is only one special point on this infinite line of the ceaseless stream of musical development. In order to observe this special occurrence separately, this unique musical system which interests us within the framework of this paper and which is so important to an understanding of Western music, it is necessary to position it within the entirety of a greater musical system, be that in time or space.

If, however, symbolic effect is a general human activity, then music assumes a special place within it, without consideration of its geographical origin or intrinsic effectiveness. A symbolically aligned approach to works from various traditional musical styles makes it possible for us to see how at their beginning the symbols are linked by attributes which are very different to those of today’s tonal system.

We are concerned with fabricating a type of historical panorama, a brief outline of the slow development of the various musical systems leading up to tonality. Thus we begin with Greek music and its transformation in medieval times; then we can follow the development through the church modes and the major-minor system all the way to tonality.

Our approach allows us to make clear that the symbolism of tonality is not limited to questions of the system of tempered tuning and the baroque affects; these are certainly important but are not the starting point of the line, which is lost in the mists of time.

On the other hand the historical approach to the symbolism of tonality brings us a great deal of information important to the understanding of the origin and effectiveness of a work within the framework of such a manifestation – for example, the ethos of the Greeks, which is connected above all with questions of tone pitch, and the psychological element of # / ÅÖ, which reflects the dialectically agnate depths and heights, and their participation in their own symbolism.

Also non-tempered tuning, which gives every tone its own color and every note a special place in the scale, serves to harmonize them through the system which is used in old music (cf. especially the idea of “deified notes”).

Finally we will consult the tables of key signatures; the oldest tables, such as those by Mattheson and several French authors (Charpentier, Masson, Jean Rousseau and Rameau) seem to be very specific without relating directly to one another. The opposite is the case with those from the end of the eighteenth century,

Obwohl viele Denker bereits über die – historische, musikalische, physikalische – Herkunft der Tonalität geschrieben haben, scheinen bisher jedoch nur wenige Werke eine mehr symbolische Vision des tonalen Prozesses vorzuschlagen; und das ist einer der Gründe, warum wir diese Arbeit unternommen haben.

Die Phase einer unmittelbaren oder der Tonalität sklavisch unterworfenen Praxis zu überwinden und dadurch ein weites Feld für Überlegungen zu eröffnen – dies ist das Ziel dieser kleinen Schrift. Sie richtet sich daher gleichzeitig an SchülerInnen, PädagogInnen und KünstlerInnen – was häufig nur die Verkörperung von verschiedenen Seiten einer Musikerpersönlichkeit darstellt:

- An die InterpretInnen, um ein Nachdenken über ihr tägliches instrumentales Üben anzuregen und den Sinngehalt begreiflich zu machen, zu dem sie mit diesen verschiedenen tonalen Prozessen beitragen;
- An die PädagogInnen, um ihr Rüstzeug zur Annäherung und Aneignung der tonalen Welt zu erweitern, die nur „natürlich“ ist aufgrund des herkömmlichen Übereinkommens;
- Schließlich an die SchülerInnen, um ihre Vorstellungskraft zu beleben, und sie zu AkteurInnen, SchöpferInnen, in einem Wort zu InterpretInnen zu dieser Sprache machen, die sie häufig sprechen, aber wenig beherrschen.

In diesem Sinne strukturieren wir unseren Workshop entlang der drei folgenden Ansätze:

- Eine historische Annäherung, um das tonale System durch ein umfassenderes musikalisches System zu ersetzen, das sich zu einem starken und vielfältigen symbolischen Feld ausweitet;
- Eine instrumentale Annäherung, weil die Tonalität ohne Ton nicht existieren kann, und es nur wenige musikalische Klänge ohne Instrumente gibt; nun aber verfügen die Instrumente über eine spezielle komplexe und reiche Symbolik, die notwendiger Weise unsere Wahrnehmung der tonalen Erscheinung beeinflusst;
- Eine kulturelle Annäherung, denn es gibt keine Tonalität ohne

Werke, ohne Meisterwerke, die nachhaltig unsere tonalen Konzeptionen prägen; und da es kein Werk ohne Komponist gibt, interessieren wir uns insbesondere für einige ihrer Aussagen.

- Schließlich bauen wir auf unsere Übersetzung der Arbeit der US-Amerikanerin Rita Steblin auf, die mehrere Dutzend wichtige Traktate (deutsche, französische, italienische, englische) anführt, sowie ein Kompendium der verschiedenen Autoren zu diesem Thema, das Ergebnis zahlreicher Stunden eifriger Lektüre.

Die historische Annäherung

Seit ihren Anfängen war die Musik eng mit magischen oder symbolischen Aufgaben verbunden, und die Einführung der Tonalität ist nur ein spezieller Punkt auf dieser grenzenlosen Geraden des unaufhörlichen musikalischen Entwicklungsflusses. Um dieses besondere Ereignis gesondert zu betrachten, dieses einmalige musikalische System, das uns im Rahmen dieser Schrift interessiert und das so fundamental ist, um das Wesen der westlichen Musik zu verstehen, ist es notwendig, sie in die Gesamtheit eines größeren musikalischen Systems einzuordnen, sei es zeitlich oder räumlich.

Wenn allerdings das symbolische Wirken eine allgemein menschliche Aktivität ist, dann nimmt die Musik darin eine besondere Stellung ein, ohne Rücksicht auf ihre geographische Herkunft oder ihrer intrinsischen Wirkungsweise. Eine symbolisch ausgerichtete Annäherung an Werke von verschiedenen tradierten Musikstilen ermöglicht uns zu sehen, wie die Assoziationsgitter der Symbole zu Beginn verknüpft sind, mit Merkmalen, die grundverschieden zu denen unseres heutigen tonalen Systems sind.

Wir befassen uns dann mit der Anfertigung einer Art historischen Panoramas, einem schnellen Überblick über die langsame Entwicklung der verschiedenen musikalischen Systeme bis hin zur Tonalität. Dazu beginnen wir mit der griechischen Musik und ihre Wandlungen im Mittelalter, um dann die Entwicklung über die Kirchenmodi und das Dur-Moll-System bis hin zur Tonalität weiter zu verfolgen.

Unser Ansatz ermöglicht es uns zurecht zu rücken, dass die Symbolik der Tonalität sich nicht auf Fragen der Stimmungssysteme und der barocken Affekte beschränkt; sie stellen sicher-

which show great similarities (including Jean Jacques Rousseau, Lacombe, Heinse, Grétry, Vogler, Schubart, Knecht, and Galeazzi).

The instrumental approach

Before tones were organized in a system (scales, modes, scale degrees) they existed in their natural state, "raw"; one might say, or "wild", as the result of a primal act of sound production. At that time these tones differed primarily in the manner of that production (percussion, voice, etc.), that is, through the instrument which produced them.

But even at the beginning of their development the instruments – vehicles, means to produce sounds – were themselves strongly symbolic, and this symbolism was in essence "written" into the raw materials of their construction, their form, their power, their social or magical function, etc. And it is this instrumental symbolism into which our various musical networks are interwoven, from modality all the way to tonality and the symbolism which is bonded to it. It is therefore important to return to the proto-symbols in order to see how they were modified with time.

In this context we will firstly investigate the organological origins of the instruments as well as the general development of the family of wind instruments from primitive times to the Renaissance. Then we will take a closer look at the three great instrumental groups, the woodwinds, the brass and the strings, in that order. Our approach will take into consideration symbolism in general, symbolism in relation to the instrumental families, and the characteristic symbolism of the various instruments, which last point will be accomplished by touching briefly on historical, symbolic, sociological and philological points of view. With support from the writings of various authors (Berlioz, Chion, etc.) we will then attempt to uncover the underlying symbolic systems in order to compare them to those which appear in the host of tables relating to tonality. Finally we will deal with various theories which investigate the physical and instrumental origins of the symbolism of tonality and conclude with pedagogical considerations of the symbolic and instrumental dynamic, exemplified by the piano and pianists.

The cultural approach

The foundations of the musical world have developed with time: the presence of tempered tuning is increasing, instruments are being perfected and their use is spreading all over the world.

Most of the reasons which were cited in the past for an acoustical, physical, or instrumental justification of the symbolism of tonality have in the meantime become obsolete.

And yet this phenomenon survives, is stronger than ever and is gaining coherence. The most indisputable evidence of this comes from the composers themselves, who speak ever more clearly about their art; Beethoven's statements, for example, are invaluable for helping to place this complex of problems in a new context.

The creation and recreation of a musical heritage, the link to the past and its masterpieces, in a word, the changes of perspective in music through various social and historical factors and actors promise a breakup and the anchoring of a new phenomenon in the symbolism of tonality: the cultural factor.

Those works, played again and again, whether popular successes or brilliant compositions, which will be studied by future generations, make a deep impression on both psyche and culture; and one can no longer compose neutrally in d minor after "Don Giovanni" or in c minor after the Fifth Symphony. Therefore, we have chosen another point of departure for symbolism in tonality, which consists of limiting ourselves to a representative selection from the world of tonality and composition in order to lay open the constants, the preferred courses of action and other distinct characteristics.

And finally to lend emphasis to this approach, this section limits itself to one time, one style, even one composer; what we will do in this last chapter is to study more closely three composers who wield considerable weight in the Western world: Mozart, Beethoven and Chopin. Naturally we do not approach these subjects with the intention of exhaustively investigating the riches of tonality (the papers are exclusively devoted to Beethoven and deal with only a small part of the subject), but we try to work out the characteristics which are distinct to each composer (freemasonry, improvisation, "pianisms", etc.); we introduce various summary statements (with the goal of encouraging the students to immerse themselves in this inexhaustible subject), and finally we attempt, within the limits of the course, to fathom whether a cultural dependency exists between certain works which serve as "beacons".

This cultural factor is one of the important points which must be taken into consideration when constructing a tonal pedagogy; there should be no difference between a student who knows only

lich einen wesentlichen Teil dar, aber sie bilden nicht den Beginn der Spur – der Ursprung verliert sich im Nebel der Zeit...

Andererseits verschafft uns der historische Ansatz der Symbolik der Tonalität zahlreiche wichtige Einblicke, um Ursprung und Wirkungsweise eines Werkes im Rahmen einer solchen Erscheinungsform zu verstehen – zum Beispiel den Ethos der Griechen, der vor allem mit Fragen der Tonhöhe verbunden ist, und das psychologische Element von # / b, das dialektisch wesensverwandt Tiefe und Höhe reflektiert, und ihre Teilhabe an den eigenen Symbolismen.

Auch die ungleichschwebende Stimmung, die jedem Ton eine eigene Farbe, jeder Note einen besonderen Platz in der Tonleiter gibt, diene dazu, sie mit der Struktur, derer man sich in der alten Musik bedient, in Einklang zu bringen (vgl. vor allem die Betrachtungsweise von den mit b erniedrigten Noten).

Schließlich werden wir die Tabellen der Tonarten nachschlagen; die ältesten Tabellen wie die von Mattheson und einige Franzosen (Charpentier, Masson, Jean Rouseau und Rameau) scheinen sehr eigentümlich zu sein, ohne einen großen direkten Bezug zueinander. Ganz anders dagegen treten die Darstellungen am Ende des 18. Jahrhunderts hervor, die große Übereinstimmungen aufweisen (Jean Jacques Rousseau, Lacombe, Heinse, Grétry, Vogler, Schubart, Knecht, Galeazzi, ...).

Der instrumentale Ansatz

Ehe die Töne durch ein System (Tonleiter, Modus, Tonstufen) strukturiert wurden, existierten sie in einem Naturzustand, „roh“ sozusagen, „wild“, als Ergebnis einer ursprünglichen klanglichen Handlung. Diese Klänge unterschieden sich damals vor allem in der Art ihrer Erzeugung (Percussion, Stimme, ...), also durch das Instrument, das sie produziert hat.

Aber die Instrumente – Vehikel, Mittel zur klanglichen Erzeugung – waren seit dem Beginn ihrer Entwicklung Träger einer starken Symbolik, die sich in ihren baulichen Rohstoffen, ihrer Form, ihrer Kraft, ihrer sozialen oder magischen Funktion, usw. eingeschrieben hat. Und es ist dieser instrumentale Symbolismus, in den unsere verschiedenen musikalischen Vernetzungen eingeflochten sind, von der Modalität bis hin zur Tonalität und ihre damit verbundenen Symbolismen. Es ist daher wichtig, zu den Ursymbolen zurückzukehren, um zu sehen, wie sie in der Folge abgewandelt wurden.

In diesem Zusammenhang werden wir zunächst die organo-

logische Herkunft der Instrumente sowie die allgemeine Entwicklung der Familie der Windinstrumente untersuchen, von der Urzeit bis zur Renaissance. Danach betrachten wir genauer die drei großen Instrumentengruppen, und zwar in der Reihenfolge: Holzbläser, Blechbläser und Streicher; unser Ansatz berücksichtigt die allgemeine Symbolik, die Symbolik in Bezug auf die Instrumentenfamilie, schließlich die charakteristische Symbolik der verschiedenen Instrumente, und zwar indem man die historischen, symbolischen, soziologischen und philologischen Standpunkte vorbeiziehen lässt. In Anlehnung an die Schriften von verschiedenen Autoren (Berlioz, Chion, etc. ...) werden wir dann versuchen, die verschiedenen darunterliegenden symbolischen Ebenen freizulegen, um sie anschließend mit denen zu vergleichen, die in der Schar von Tabellen über die Tonalität aufscheinen. Abschließend befassen wir uns mit verschiedenen Theorien, die den physikalischen und instrumentalen Ursprung der Symbolik der Tonalität untersuchen, um mit einer pädagogischen Überlegung, exemplarisch anhand des Klaviers und der KlavierspielerInnen in Hinblick auf die symbolische und instrumentale Dynamik, abzuschließen.

Die kulturelle Annäherung

Die Grundlagen der musikalischen Welt haben sich im Laufe der Zeit entwickelt: Die gleichschwebende Stimmung setzt sich durch, die Instrumente vervollkommen sich und verbreiten sich auf der ganzen Welt. ... Die meisten Gründe, die in der Vergangenheit angeführt wurden, um eine akustische, physikalische, instrumentale etc. Rechtfertigung geltend zu machen, sind im Bezug auf die Symbolik der Tonalität mittlerweile veraltet.

Und dennoch besteht gleichzeitig dieses Phänomen fort, tritt sogar stärker hervor und gewinnt an Kohärenz. Der unbestreitbare Nachweis wird von den KomponistInnen selbst erbracht, die sich immer deutlicher zu ihrer Kunst äußern; die Aussagen von Beethoven beispielsweise sind von unschätzbarem Wert für das Einbringen dieser Problematik in einen neuen Zusammenhang.

Die Bildung und Neubildung eines musikalischen Erbes, die Verbundenheit mit der Vergangenheit und den Meisterwerken, mit einem Wort: die Perspektivenänderungen der Musik durch verschiedene soziale und historische Faktoren und Akteure versprechen den Aufbruch und die Verankerung eines neuen Phänomens in der Symbolik der Tonalität: des kulturellen Faktors. Werke, gespielt und immer wieder gespielt, seien sie populäre

one of Beethoven's sonatas and another who knows the quartets, symphonies, etc. And the difference is not only of a quantitative, but first and foremost of a qualitative nature (sound, expression, formal structure).

As a metaphor, imagine the tonal phenomenon as a metropolis spreading as far as the eye can see: This huge city is the body of tonal literature.

In this city there are districts: These are the individual composers. Less frequented or teeming with the curious, popular or distinguished – there are not two which are identical.

In these districts there are houses and buildings: These are the individual instrumental categories (opera, symphony, quartet, etc.) Some buildings are of a more imposing stature (Beethoven's symphonies), others have more modest dimensions and captivate us with their simple but perfect architecture ("Melodies" by Chopin).

Within these buildings there are various rooms: These are the different parts of a work. Each has varied functions and decorations; but from them grows a feeling of unity – they form a whole.

In each of these rooms there is furniture: These are the musical elements; a double bed, a perfect cadenza, a bathtub, a scale on a degree, spices, grace notes. . .

And finally there are inhabitants in our city. It is they who restore the buildings, who pave the streets, who go for a walk, who play, who dream; they are the lifeblood of our city – without them, everything falls apart. These inhabitants are the students; students, who develop into interpreters, teachers and music lovers.

And if, at the end of the day, one was only able to visit a couple of particular buildings, and within those buildings only certain rooms, it is still not bad, for that is not the challenge. The challenge is not to make an exhaustive visit which only tires the visitor – rather like some people, who think that one can visit the Louvre in just one day. No, what matters to us is to make it possible simply to stroll along, to show that the tonal city gradually reveals itself, step by step, and that all paths are possible, even if some of them obtrude on us more forcefully (tonal lineage). Music is a certain art of its time, but one must not forget that one needs a certain time for art, and that each of us wanders through a tonal city throughout his life, one single residential area among the cities of the musical world.

Erfolge oder geniale Kompositionen, die auch von den kommenden Generationen weiterhin studiert werden, prägen Geist und Kultur tief; und man komponiert nicht mehr neutral in d-Moll nach „Don Giovanni“, oder in c-Moll nach der Fünften Symphonie. Daher wurde seitdem ein anderer Ansatz für die Symbolik der Tonalität in Betracht gezogen, die darin besteht, sich auf eine repräsentative Parzelle der tonalen und kompositorischen Welt einzuschränken, um die Konstanten, bevorzugte Vorgehensweisen und andere eigene Charakteristika freizulegen.

Um letztendlich dieser Annäherung Nachdruck zu verleihen, beschränkt sich dieser Abschnitt auf eine Zeit, auf einen Stil, ja sogar auf einen Komponisten; in diesem letzten Kapitel studieren wir drei Komponisten, die ein erhebliches Gewicht in der westlichen Welt besitzen, genauer: Mozart, Beethoven und Chopin.

Natürlich sind wir nicht an die Themen mit dem Anspruch herantreten, die tonalen Reichtümer erschöpfend zu untersuchen (die Untersuchungen sind ausschließlich Beethoven gewidmet und behandeln wiederum nur einen kleinen Ausschnitt), aber wir versuchen, die Charakteristika, die jedem Komponisten eigen sind, herauszuarbeiten (Freimaurei, Improvisation, „pianisme“, etc. . .); wir stellen auch verschiedene zusammenfassende Äußerungen vor (mit dem Ziel, dass die Studierenden sich selbst in dieses unerschöpfliche Sujet versenken), und schließlich versuchen wir inmitten dieser abgegrenzten Untersuchung bestimmte Werke, die quasi die „Leuchttürme“ darstellen, zu ergründen, ob zwischen ihnen eine kulturelle Abhängigkeit existiert.

Dieser kulturelle Faktor ist einer der wesentlichen Punkte, die für den Aufbau einer tonalen Pädagogik in Betracht zu ziehen sind; kein Unterschied sollte bestehen zwischen einem Schüler, der nur eine Sonate von Beethoven kennt, und einem anderen, der die Quartette, Symphonien . . . gelesen hat. Und der Unterschied ist nicht nur quantitativer Art, sie ist in erster Linie qualitativer Natur (Klang, Ausdruck, formale Struktur).

Um eine Metapher zu verwenden, möge man sich das tonale Phänomen als eine Großstadt, sich ausdehnend soweit das Auge reicht, vorstellen: Diese riesige Stadt ist die tonale Literatur.

In dieser Stadt gibt es Bezirke: Dies sind die einzelnen Kompo-

nistInnen. Wenig frequentiert oder wimmelnd von Neugierigen, populär oder vornehmer – es gibt keine zwei, die sich gleichen.

In diesen Bezirken gibt es Häuser, Gebäude: Es sind die einzelnen instrumentalen Gattungen (Oper, Symphonie, Quartett . . .). Einige Gebäude sind von einer imposanten Statur (Symphonien von Beethoven . . .), andere haben etwas bescheidener Dimensionen, und sie fesseln durch ihre einfache, aber fehlerlose Architektur („Mélodies“ von Chopin . . .).

Innerhalb dieser Gebäude gibt es unterschiedliche Räumlichkeiten: Das sind die verschiedenen Teile eines Werkes. Jede hat unterschiedliche Funktionen, zielt verschiedenartige Ausschmückungen; aber aus ihnen erwächst ein Gefühl der Einheit, sie formen ein Ganzes.

In jedem dieser Zimmer sind Möbel: Das sind die musikalischen Elemente; ein Doppelbett, eine perfekte Kadenz, eine Badewanne, eine Tonleiter auf einer Stufe, ein Gewürz, Vorschläge. . .

Und schließlich gibt es in unserer Stadt BewohnerInnen. Sie sind es, die die Gebäude restaurieren, die Straßen pflastern, die spazieren gehen, spielen, träumen; sie sind der Lebensnerv unserer Stadt – ohne sie bricht alles zusammen. Diese BewohnerInnen, sie sind die SchülerInnen; SchülerInnen, die sich zu Interpretinnen, LehrerInnen, LiebhaberInnen entwickeln. . .

Und wenn man am Ende des Tages schlussendlich nur ein paar bestimmte Gebäude besuchen konnte, und innerhalb dieser Gebäude nur bestimmte Räume, dann ist das nicht schlimm, denn die Herausforderung ist eine andere. Die Herausforderung besteht nicht darin, einen erschöpfenden Besuch zu machen, der nur ermüdet, ähnlich der Vorstellung einiger heller Köpfe, den Louvre an einem einzigen Tag besichtigen zu können. Nein, uns liegt daran es zu ermöglichen, einfach hinaus zu schlendern, zu zeigen, dass die tonale Stadt sich allmählich Schritt für Schritt enthüllt, und dass alle Wege möglich sind, auch wenn sich einige uns mehr aufdrängen (tonale Abstammung . . .). Die Musik ist eine bestimmte Kunst ihrer Zeit, aber man darf nicht vergessen, dass man eine bestimmte Zeit für die Kunst braucht, und dass man im Laufe seines Lebens durch eine tonale Stadt streift, eine einzelne Siedlung unter den Städten der musikalischen Welt.

¹ Steblin, Rita, A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth century, University of Rochester Press, 1980.-393 p.

² A new coinage which involves the study of the relationship between pianistic technique and interpretation.

¹ Steblin, Rita, A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth century, University of Rochester Press, 1980.-393 p.

² A new coinage which involves the study of the relationship between pianistic technique and interpretation.

Haydn – in dialogue / Haydn – in concert: Brief remarks on the conceptual design of the concerts

Haydn – in dialogue / Haydn – in concert: Kurze Anmerkungen zur Konzeption der Konzerte

The combination of Haydn's works with contemporary works facilitates a non-verbal but nevertheless illuminative confrontation with aspects of "modernity".

Arrangements of Folk Songs by Joseph Haydn and Luciano Berio (2 May 2009)

During his first trip to England (1790–1792), Haydn arranged folk songs for the Scottish violinist and publisher William Napier, who had fallen into financial difficulties; these pieces were greatly popular in London's salons. A successful business idea had been born: between 1791 and 1805 Haydn arranged about 400 songs (in addition to Napier, for the publishers George Thomson and William Whyte). The arrangements were originally for voice, violin and basso continuo, but Haydn later wrote out the piano part; in addition to the violin line, the printed versions included a cello line which, however, can be left out in performance. Preludes, interludes and postludes were added to the songs. Haydn only had access to versions of Scottish, Welsh and (a few) Irish melodies which had been polished up for urban audiences' musical tastes, in addition to which, he was working without a deep understanding of the texts. In later years he left some of the arranging to his students, although the resulting compositions appeared under his name. Thus several dozen songs appeared between 1804 and 1805 which had actually been arranged by Sigismund Ritter von Neukomm (1778–1858), who had initially been a student of Michael Haydn in Salzburg and later taught the youngest son of Wolfgang Mozart.¹

In the 1950's and 1960's, Luciano Berio (1925–2003) composed electronic music and was among those of music's avant-garde who challenged conventional musical structures. It is all the more astonishing that a composer who seemingly wanted to demolish tradition should concern himself with folk songs, most especially in the field of tonality. Berio later commented: *"My links with folk music are often of an emotional character. When I work with that music I am always caught by the thrill of discovery. . . I return again and again to folk music because I try to establish contact between that and my own ideas about music. I have a utopian dream, though I know it cannot be realized: I would like to create a unity between folk music and our music – a real, perceptible, understandable conduit between ancient, popular music-making which is so close to everyday work and music."*²

Where Haydn transformed the folk songs for middle-class salons, Berio set the traditional melodies in a contemporary context without losing touch with their original musical field of reference.

(un)structured: Haydn and Bohemian Music – John Cage (5 May 2009)

The manner in which Haydn dealt with the musical material influenced generations far beyond his own place of activity in Eisenstadt. His language is in fact "universal" – as can be heard, for example, in the compositions of the oboist Joseph Triebensee (or Trübensee; 1772–1846), whose works, primarily for instrumentation of "woodwind harmonies", can still be heard today.

In contrast, John Cage's (1912–1992) "Atlas Eclipticalis" may seem chaotic with its extensive leeway regarding, for example, number of instruments (1–86), length, pitches, structure. A glimmer of stars in outer space, seemingly random – so may the ear also go on the search for conformity.

¹ cf. Geiringer, Karl: Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Eine Biographie. Main 1986², S.159, S.423f

² cf. Berio, Luciano; Dalmonde, Rosanna; Varga, Bálint András: Two Interviews, London 1985

Die Kombination der Werke Haydns mit zeitgenössischen Werken ermöglicht eine „sprachlose“, nichts desto weniger erhellende Konfrontation mit Aspekten der „Modernität“.

Volksliedbearbeitungen von Joseph Haydn und Luciano Berio (2.5.2009)

Auf seiner ersten Englandreise (1790–1792) arrangierte Haydn für den schottischen Geiger und Verleger William Napier, der in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, Volkslieder, die in den Londoner Salons durchaus erfolgreich waren. Eine erfolgreiche Geschäftsidee war geboren worden – zwischen 1791 und 1805 bearbeitete Haydn um die 400 Lieder (neben Napier auch für die Verleger George Thomson und William Whyte). Ursprünglich für Stimme, Violine und Basso continuo gesetzt, schrieb Haydn später die Klavierstimme aus; neben einer Violin- erschien auch eine Cellostimme in Druck, die aber auch weggelassen werden kann. Vor-, Zwischen- und Nachspiele erweiterten die Lieder. Haydn standen nur die für den städtischen Musikgeschmack geglätteten Versionen der schottischen, walisischen und (wenigen) irischen Melodien zur Verfügung, überdies arrangierte er sie ohne eine tiefer gehende Kenntnis der Texte. In den späteren Jahren überließ er die Bearbeitung teilweise seinen Schülern, dennoch erschienen sie unter seinem Namen. So stammten mehrere Dutzend Lieder zwischen 1804 und 1805 von Sigismund Ritter von Neukomm (1778–1858), der zunächst ein Schüler von Michael Haydn in Salzburg war, später den jüngsten Sohn Wolfgang Mozarts unterrichtete.¹

Luciano Berio (1925–2003) beschäftigte sich in den 1950er und 60er Jahren mit elektronischer Musik und zählte zur Avantgarde des Musiklebens, die herkömmliche Kompositionsstrukturen hinterfragte. Umso erstaunlicher daher, dass ein scheinbarer Zertrümmerer von Traditionen sich mit Volksliedern beschäftigte, und dies durchaus in tonalen Bezugsfeldern. Berio äußerte sich später dazu: *"My links with folk music are often of an emotional character. When I work with that music I am always caught by the thrill of discovery. . . I return again and again to folk music because I try to establish contact between that and my own ideas about music. I have a utopian dream, though I know it cannot be realized: I would like to create a unity between folk music and our music – a real, perceptible, understandable conduit between ancient, popular music-making which is so close to everyday work and music."*²

Werden bei Haydn die Melodien in den bürgerlichen Salon transformiert, bettet Berio die überlieferten Melodien in einen zeitgenössischen Kontext ein, ohne dass das ursprüngliche musikalische Bezugsfeld verloren geht.

(un)structured: Haydn und die Böhmisches Musik – John Cage (5.5.2009)

Haydns Umgang mit dem musikalischen Material prägten Generationen weit über seine eigentliche Wirkungsstätte in Eisenstadt hinaus. Sein Sprache wird tatsächlich „universell“ – wie dies z.B. an den Kompositionen des Oboisten Joseph Triebensee (auch: Trübensee; 1772–1846) zu hören ist, dessen Werke vor allem für Besetzung der „Bläserharmonien“ noch heute zu hören sind.

Scheinbar chaotisch hingegen mag John Cages (1912–1992) „Atlas Eclipticalis“ (1961/62) wirken, der weitgehende Gestaltungsspielräume aufweist, wie z.B. Anzahl der Instrumente (1–86), Dauer, Tonhöhen, Struktur. Ein Aufglimmen wie Sterne im Weltall, scheinbar zufällig – so mag auch das Gehör auf die Suche nach Gesetzmäßigkeiten gehen.

¹ cf. Geiringer, Karl: Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Eine Biographie. Main 1986², S.159, S.423f

² cf. Berio, Luciano; Dalmonde, Rosanna; Varga, Bálint András: Two Interviews, London 1985

„Youthful Haydn“ The concluding concert of the Intensive Program „Haydn, the Progressive“

Serving as the musical summary of the Intensive Program was a concluding concert which contrasted chamber works of Joseph Haydn with world premieres of works by young composers who had been among the participants.

Mixed ensembles from all five institutions worked together with their teachers on compositions of the Viennese Classical School; the new works were conducted by their composers.

The presentation of the results was impressive:

The will to make music and to self-expression which had constantly been in evidence among the assembled musical ensembles was refreshingly convincing and completely wiped out any technical deficiencies. While occasionally, despite the total musicality of the renderings, a deep-rooted reverence for the commonly accepted traditional interpretations of Haydn's works could be felt, the young musicians flowered into full-blown interpreters of the musical messages in their colleagues' new works. And these were especially versatile: The pieces made reference either formally or thematically to the „genius loci“ using widely varied technical means, and each impressively demonstrated the compositional character of its creator. Whether experiments with quarter-tones or elements of folklore, postmodern montages or sound clusters, the musical concept was always at the forefront; the technical means were used appropriately and to the purpose, not simply modernistically. Each composer had occupied himself with Haydn's music as a basis for the creation of his own work; as a result each piece showed in its own way various applications of Haydn's style of motivic work as inspiration.

Thus, through direct comparison with the works of the Classical master, the intention of the Intensive Program – to make people aware that the „completely new special style“ of Joseph Haydn has meaning for new music as well – was fulfilled in an impressive and (in the best sense of the word) entertaining manner.

This concert achieved something which is all the more important for being seldom realized: It reminded us that national and historical borders exist only in the mind, and that music has the power to overcome this.

„Youthful Haydn“ Das Abschlusskonzert des IP- Programms „Haydn, the Progressive“

Das klangliche Resümee des Intensivprogramms manifestierte sich im Abschlusskonzert mit einem Programm, in dem Kammermusikwerke Joseph Haydns Uraufführungen der jungen Komponisten unter den Teilnehmern gegenübergestellt wurden.

Gemischte Ensembles aus allen fünf Institutionen erarbeiteten sich mit Lehrenden die Werke des Wiener Klassikers und unter der Leitung der Komponisten die neuen Stücke.

Die Präsentation des Ergebnisses war beeindruckend:

Der stets im Vordergrund stehende Ausdrucks- und Musizierwille der zusammengestellten Ensembles war auf erfrischende Weise überzeugend und sog diverse „technische“ Mängel wie selbstverständlich in sich auf. War bei Haydns Werken, bei aller Musikalität der Ausführung, streckenweise noch die tiefsitzende „Ehrfurcht“ vor der landläufigen Interpretationstradition zu spüren, so entfalteten sich die jungen Musiker bei den neuen Stücken ihrer Kollegen zu vollmündigen Interpreten der musikalischen Aussage. Und diese waren in den neuen Kompositionen äußerst vielseitig: Jedes Stück stellte formal und/oder thematisch Bezüge zum „genius loci“ unter Verwendung verschiedenster technischer Mittel her und demonstrierte eindrucksvoll die jeweilige kompositorische Persönlichkeit des Urhebers. Ob vierteltonale Klangexperimente oder folkloristische Elemente, postmoderne Montage oder Klangflächenstruktur: stets war in allen Werken der musikalische Gedanke im Vordergrund, also die technischen Mittel zweckdienlich und nicht „modernistisch“ aufgesetzt, und die Beschäftigung mit Haydns Musik als Grundlage für die Inventio der Stücke manifestierte sich in jedem Stück in jeweils unterschiedlichen Anwendung seiner Art der motivischen Arbeit.

Damit wurde in der direkten Gegenüberstellung mit den Werken des klassischen Meisters die Intention des Intensivprogramms, die Bedeutung der „gantz neu Besonderen Art“ des Joseph Haydn auch für die Neue Musik ins Bewusstsein zu bringen, auf eindrucksvolle und (im besten Wortsinne) unterhaltsame Weise erfüllt.

Ein selten verwirklichtes, aber umso wichtigeres Zeichen wurde mit diesem Konzert gesetzt: Dass nationale wie historische Grenzen nur im Kopf bestehen, und Musik die Macht hat, diese zu überwinden.

Concerts/Konzerte

Arrangement of Folk Songs by Joseph Haydn and Luciano Berio

Saturday, 2 May, 2009, 18:00

Concert Hall, Joseph Haydn Conservatoire

Joseph Haydn (1732-1809): Arrangements of English Songs

Farewell, thou fair day (Hob. XXXIa:262)

The exile of Erin (Hob. XXXIa:203)

The tears of Caledonia (Hob. XXXIa:201)

Good night and joy be wi' ye (Hob XXXIa:254)

She rose and loot me in (Hob. XXXIa:219)

Nos Galan (Hob. XXXIb:29)

Dzenana Mustafic (singing), Ángel Torres Rodríguez (violin), Marc Desjardins (violin), Jean-François Desrus (violin), Maude Pagès (violoncello), Irena Morisáková (violoncello), Jana Sečanská (piano), Marko Ernek (piano), Xue Lishan (piano)

Roberta Ropa (study)

Luciano Berio (1925-2003): Folk Songs (1964)

Black is the colour... (U.S.A)

I wonder as I wander... (U.S.A)

Loosin Yelav... (Armenia)

Rossignolet du bois (France)

A la femminisca (Sicily - Italy)

La donna ideale (Italy)

Ballo (Italy)

Motettu de tristura (Sardinia - Italy)

Malurous qu'ò uno fenno (Auvergne - France)

La fiolaire (Auvergne - France)

Azerbaijan love song (Azerbaijan)

Dzenana Mustafic (singing), Eszter Kovács (harp), Yan Jin (flute), Elise Pruvost (clarinet), Yu Hao (viola), Marie Girbal (violoncello), Bernhard Winkler (percussion), Andrea Veegh (percussion)

Enrico Goldoni (conductor)

(un)structured: Haydn and the Bohemian Music – John Cage

Tuesday, 5 May, 2009, 18:00

Concert Hall, Joseph Haydn Conservatoire

Josef Triebensee (1772-1846): Partita in E flat (between 1803 and 1812) for wind octet and double bass

Allegro

Andante

Menuetto

Allegro

Jon Olaberria (oboe), Francesco Luglini (oboe), Lucia Hänslér (clarinet), Leona Siber (clarinet), Ana Isabel Sánchez González (bassoon), Pietro Aimi (bassoon), Rubén Vera Escribano (horn), Tea Pagliarini (horn), Reinhard Ziegerhofer (double bass)

Petr Zejfart (study)

Joseph Haydn (1732-1809): Notturmo Nr.7 in F (Hob. II:28)

Allegro moderato

Adagio

Presto

Artem Bajenov (flute), Francesco Luglini (oboe), Boris Borgolotto (violin), Francisco Javier Reyes Sánchez (violin), Shim Kyuhan (viola), Yoon Hye-Sick (viola), Solène Chevalier (violoncello), Reinhard Ziegerhofer (double bass), Rubén Vera Escribano (horn), Tea Pagliarini (horn)

Petr Zejfart (study)

John Cage (1912-1992): Atlas Eclipticalis (1961-62)

ad libitum & Enrico Goldoni (living clock)

Youthful Haydn

Friday, 8 May, 2009, 18:00

Concert Hall, Joseph Haydn Conservatoire

Joseph Haydn (1732-1809): Concertino in C major (Hob. XIV:12)

Allegro – Adagio – Allegro

Alexina Barbe, Marc Desjardins, Maude Pagès, Marko Ernek

Michal Palko (*1988): All'onghàrese

Alexina Barbe, Irena Morisáková, Jana Sečanská

Pavol Bizon (*1986): 103/4 & 103/1

Àngel Torres Rodríguez, Irena Morisáková, Pavol Bizoň

Peter Duchnický (*1986): Avant-dernières pensées

Peter Duchnický

Joseph Haydn (1732-1809): Divertimento in F major (Hob XIV:9)

Allegro – Menuet & Trio – Finale. Allegro molto

Léo Ullmann, Àngel Torres Rodríguez, Irena Morisáková, Jana Sečanská

Lucia Chutková (*1984): Ein kleines Streichstück

Marc Desjardin, Francisco Javier Reyes, Kyuhan Shim, Maude Pagès

Peter Duchnický (*1986): Strejkhkwartett (in memory of Joseph Haydn)

Pierre Maestra, Jean-François Desrus, Jia Ying Wu, Marielis Reh

Michal Palko (*1988): String quartet No.3 (Hommage à Haydn)

Introductione – Allegro – Rytmico molto – Barbaro – Largo

Boris Borgolotto, Léo Ullmann, Hao Yu, Solène Chevalier

Andrés Gutierrez Martínez (*1984):

Eile (Rondo in honour of Joseph Haydn)

Jean-François Desrus, Pierre Maestra, Jia Ying Wu, Marie Girbal

Joseph Haydn (1732-1809): Piano Trio in E flat major (Hob. XV:11)

Allegro moderato – Tempo di Menuetto

Alexina Barbe, Maude Pagès, Marko Ernek

Programme Notes for “Youthful Haydn”

My piano trios were originally intended to broaden my string quartet. 103/1 stems from the theme of the string quartet (on the base of the scriptogram e, h-a-d) and introduction of the first movement of Haydn's symphony no.103. In 103/4 I took my older piece for choir and piano. I extracted the piano part and looked for an appropriate melody by Haydn in his symphony no.103. Finally the melody of the violin is taken from the first 19 bars of the fourth movement, but instead of „Allegro“ in E flat major it is converted into „Andante“ in e minor.

Pavol Bizon

The two small miniatures „Avant-dernières pensées“ (“Penultimate thoughts”) were written in Eisenstadt. In an abstract way they are influenced by the Esterhazy park.

Peter Duchnický

In my quartet “Ein kleines Streichstück” (“A little string piece”) I used a theme from a little piano piece for young folks. The first half of a dance by Haydn appears in the beginning and also in the end. The introduction also includes Haydn's scriptogram (e, h, a, d) – this quartet I dedicate to him!

Lucia Chutková

The Strejkhkwartett is a polystylistic composition based on a neo-classical theme in the beginning. It ends on a dominant none chord including the tones h (=b), a, d, f, later also e and e flat – letters of Haydn's name. The emerging chord and a minor third are the basic material of the whole piece. The form is open, ending with a tonal recapitulation.

Peter Duchnický

The tectonic form of the piece „String Quartet No.3“ is built after the model of Haydn's 63rd baryton trio. The form is the same, but the material is mine, combining polystylistic and eclectic musical meanings with traditional ways of composing in the 20th century.

Michal Palko

The compositions by the young composers can be found on the enclosed CD, the recordings of all three concerts on www.haydntheprogressive.at.

Projects/Projekte



Haydn, the Progressive
27/04/2009 - 08/05/2009

Vladimir Bokes (Bratislava):

"The imagination of Chaos (1800) and the chaos of the imagination (2000). Structural analysis of the initiation of the oratorio 'The Creation' by Haydn" / „Die Vorstellung des Chaos (1800) und das Chaos der Vorstellung (2000). Strukturelle Analyse der Einleitung des Oratoriums ‚Die Schöpfung‘ von J. Haydn“

Martin Bramböck (Eisenstadt):

Organization of excursions / Organisation der Exkursionen (Wien, Rohrau, Bratislava)

Walter Burian (Eisenstadt):

Guided tour to the Haydn places in Eisenstadt / Führung zu den Haydnstätten in Eisenstadt

Octavio Calleya Iliescu (Málaga):

"The phenomenological pulse of the slow movements and minuets of Haydn symphonies and chamber works" / „Der phänomenologische Puls in den langsamen Sätzen und Menuetten in Haydns Symphonien und Kammermusik“

Michael Ertzscheid (Boulogne-Billancourt):

"Characteristics of Musical Keys" / „Tonartencharakteristik“
"Analysis and interpretation" / „Analyse und Interpretation“

Richard Filz (Eisenstadt):

Vocal Percussion (Warm up)

Enrico Goldoni (Parma):

"The popular songs of Haydn compared with popular songs of Berio" / „Die Volksliedbearbeitungen Haydns verglichen mit den Volksliedern von Berio“

Walter Haberl (Wien):

"'Fa-Mi et Mi-Fa est tota Musica.' (Johann Sebastian Bach, Leipzig 1749) Is this still true also for Joseph Haydn?" / „'Fa-Mi et Mi-Fa est tota Musica.' (Johann Sebastian Bach, Leipzig 1749) Gilt das auch noch für Joseph Haydn?“

Johann Hausl (Eisenstadt):

Organization of the welcome party / Organisation der Welcome Party

Ralf Heiber (Eisenstadt):

Songs, chamber and piano music by Joseph Haydn / Lieder, Kammer- und Klaviermusik von Joseph Haydn

Regina Himmelbauer (Eisenstadt):

Organization / Organisation

Veronica Kröner (Eisenstadt):

"A journey of discovery through the paragraph jungle of Leopold Mozart's violin school on a thorough search of the good taste" / „Eine Entdeckungsreise durch den Paragraphenschungel von Leopold Mozarts gründlicher Violinschule auf der Suche nach dem guten Geschmack“

Peter Jakelj (Eisenstadt):

Guided tour to the museum for historic music instruments in Vienna / Führung durch die Sammlung alter Musikinstrumente (Kunsthistorisches Museum) Wien

Ludmila Michalkova (Bratislava): „Reception and reflection on music by Joseph Haydn in Slovakia" / „Zur Rezeption und Reflexion der Musik von Joseph Haydn in der Slowakei“

Othmar Müller (Eisenstadt):

"Certainly (not) authentic: Joseph Haydn's Cello Concertos" / „Sicherlich (nicht) authentisch: Joseph Haydns Cellokonzerte“

Tibor Nemeth (Eisenstadt):

"Alchemy and Enlightenment - Haydn's compositional technique" / „Alchemie und Aufklärung – zu Haydns Kompositionstechnik“

Roberta Ropa (Parma):

Chamber music, correpitition / Kammermusik, Korrepitition

Markéta Štefková (Bratislava):

Scientific support / Wissenschaftliche Betreuung

Stanislaw Tichonow (Eisenstadt):

Songs, chamber and piano music by Joseph Haydn / Lieder, Kammer- und Klaviermusik von Joseph Haydn

Gerhard Winkler (Eisenstadt):

"Joseph Haydn - Non-ubiquitousness of progress" / „Joseph Haydn – zur Ungleichzeitigkeit des Fortschritts“

Ulrike Theresia Wegele (Eisenstadt):

Exploring the two Haydn organs in Eisenstadt / Vorstellung der beiden Haydn-Orgeln in Eisenstadt

Petr Zejfart (Parma):

"Haydn and the Bohemian music. An enchanting journey through the world of the old Austrian monarchy, where folk music met 'educated' music" / „Haydn und die böhmische Musik. Eine bezaubernde Reise durch die Welt der alten österreichischen Monarchie, wo sich Volksmusik und gebildete Musik trafen“

Biographies see / Biographien siehe:

www.haydntheprogressive.at





Tracklist

For further information on the concert see p. 77/Für weitere Informationen zum Konzert siehe S. 77

- 1 **Michal Palko** (*1988): All'ongharese
- 2 & 3 **Pavol Bizon** (*1986): 103/4 & 103/1
- 4 **Peter Duchnický** (*1986): Avant-dernières pensées
- 5 **Lucia Chutková** (*1984): Ein kleines Streichstück
- 6 **Peter Duchnický** (*1986): Strejkhkwartett (in memory of Joseph Haydn)
- 7 **Michal Palko** (*1988): String quartet No.3 (Hommage à Haydn)
Introductione—Allegro—Rytmico molto—Barbaro—Largo
- 8 **Andrés Gutierrez Martinez** (*1984): Eile (Rondo in honour of Joseph Haydn)



Gefördert von:



Dieses Projekt wurde mit Unterstützung der Europäischen Kommission finanziert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung (Mitteilung) trägt allein der Verfasser; die Kommission haftet nicht für die weitere Verwendung der darin enthaltenen Angaben.

Kooperationspartner:



ISBN 978-3-9502851-0-9