

Samml.

24715

Haydn-Zentenarfeier.

Unter dem A. H. Protektorate Sr. kais. und kön. Ap. Majestät
Franz Josef I.

Wien, 25. bis 29. Mai 1909.

Josef Haydn.

Festrede

gehalten am 26. Mai 1909 im großen Musikvereinssaale

von

Dr. Guido Adler

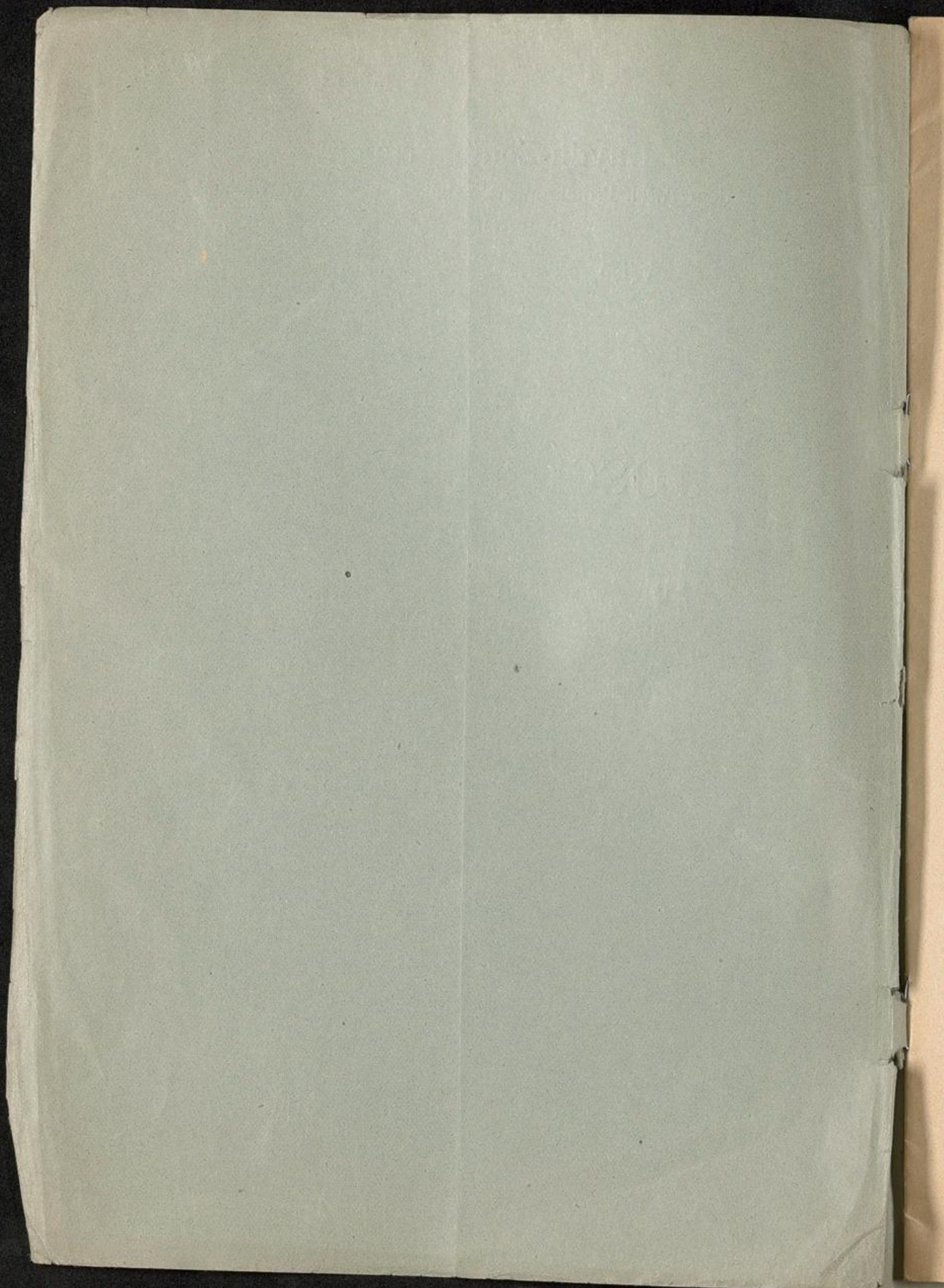
o. ö. Professor an der k. k. Universität Wien.



1909.

Artaria & Co.
Wien.

Breitkopf & Härtel.
Leipzig.



Haydn-Zentenarfeier.

Unter dem A. H. Protektorate Sr. kais. und kön. Ap. Majestät
Franz Josef I.

Wien, 25. bis 29. Mai 1909.

Josef Haydn.

Festrede

gehalten am 26. Mai 1909 im großen Musikvereinssaale

von

Dr. Guido Adler

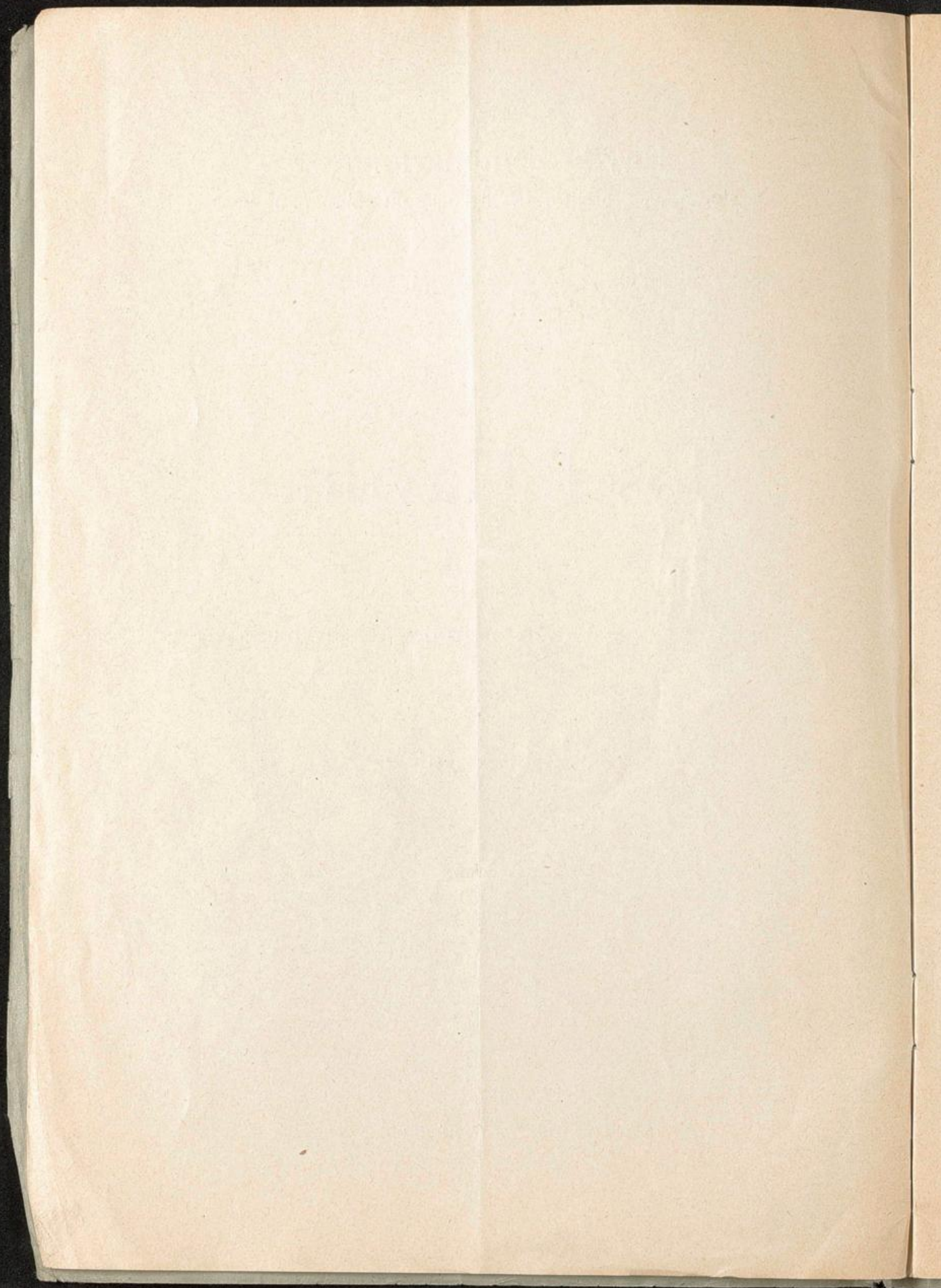
o. o. Professor an der k. k. Universität Wien.



1909.

Artaria & Co.
Wien.

Breitkopf & Härtel.
Leipzig.



Ein Jahrhundert zog ins Land, seit Franz Josef Haydn in seinem 78. Jahre aus dem Leben geschieden ist. Noch ist seine Kunst lebendig und findet Liebe und Pflege an allen Orten, in allen Kulturstaaen, deren Vertreter erschienen sind, um mit uns sein Andenken zu ehren, den Manen der klassischen Wiener Trias zu huldigen. Haydn, Mozart, Beethoven, so verschieden ihr Schaffen, ihre geistige Physiognomie, ihre seelische Geartung sein möge, sie gehören eng zusammen, sie erfüllten treulich ihre Mission, in unablässiger Vor-, Mit- und Nacharbeit einander ergänzend. Die Wurzeln der Wiener klassischen Musik reichen in die Gebiete aller europäischen Nationen, die Musik als Kunst betreiben. Ihre Quelladern entfließen dem Boden der Volksmusik. In das Gewirr und den Konflikt der Stile brachten diese Meister Klärung und vermochten auf Grund der überkommenen Kunsterzeugnisse von Deutschen, Engländern, Franzosen, Italienern, wie Spaniern, kraft ihres Genies, in Mitteilung ihrer ureigenen Persönlichkeit, vermöge Einordnung in die Forderungen ihrer Zeit, zugleich als deren Führer, Werke zu schaffen, denen wir dauernde Geltung und Wirkung zuerkennen dürfen.

Haydn tritt als erster von ihnen auf den Plan. Da dürfen wir gerade am heutigen Tage nicht der Meister vergessen, die wohl nicht als Heroen, aber nicht immer nur als Kleinkünstler neben ihm an dem Gewerke mitschufen, das die Vollendung des Baues ermöglichte. Der »kleine Sepperl« war von so manchem geleitet, dem das gleiche Ziel vorschwebte, das zu erreichen nur dem Einen vergönnt war. In Wien konnte er als Knabe und Jüngling, wie er uns erzählt, viel »des Schönsten und Besten in allen Gattungen hören«. Unablässig war das Ringen, hart das Darben, mühevoll das Suchen. Denn ein Suchender war er, wie es alle, auch die kräftigsten Talente sind, die etwas zu sagen haben, das die Welt noch nicht gehört, noch nicht erlebt hat. Und er suchte fünfzig Jahre, bis er dort war, wo er das zu erreichen glaubte, was ihm vorschwebte, was er in der Jugend dunkel ahnte, bis helles Licht in alle Fugen seiner Kunstbauten einströmte, alle Glieder des vielgestaltigen zyklischen Baues organisch in einheitlicher Weise vereinigt wurden und er jene — wie er selbst sagt — »ganz neue, besondere Art« fand, die sich in den Quartetten

vom Jahre 1781 der staunenden Welt offenbarte. Da vermochte er in Durcharbeitung eines Themas, kraft mannigfaltigster Verwandlungsfähigkeit, durch motivische Zerlegung, Auflösung und Neuverschlingung, Verflechtung und Reihung der kleinsten Teile eines Grundgedankens, durch systematische Verteilung rhythmischer Glieder Satzgebilde zu schaffen, die in sich abgeschlossen, abgerundet, klar und reich gestaltet sind. Darin bestand die Großtat dieses Meisters, die er in erster Linie im Streichquartett und der Sinfonie vollzog. Wie oft setzte er an, in vielen hundert Werken aller Art, die ihrem Ausgangspunkte nach der Gattung des »*Divertimento*« angehören oder ihr nahestehen, von knappen Formen allmählich zu reicheren Gestaltungen fortschreitend, vielfach verzweigt, in Familien vereint oder getrennt.

Bei Haydn gedieh der Instrumentalzyklus durch stetig sich vervollkommnende Gleichstellung der vier Instrumente, durch Fortschreiten von knappen Formen zu reicheren Gestaltungen, durch klares Scheiden der Arten, durch Verbindung des Zusammengehörigen zum vornehmsten Werk der Hausmusik, erfüllt von edlen Geistern, getragen vom Familiensinn, den geselligen Verkehr läuternd und erhebend. Es blieb, wie sein italienischer Ursprungsname das »*Divertimento*« besagt, wahres Ergötzen für Spieler und Hörer, wie Goethe sagt, »eine ideale Sprache der Wahrheit, in ihren Teilen notwendig zusammenhängend und lebendig«. Seine Meinung, daß diese Quartette »vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen sind«, wurde vom Verlauf der Geschichte bestätigt. Wohl fanden sie eine Ergänzung bei Mozart, eine Weiterführung bei Beethoven, eine vollere Ausstattung bei den Romantikern. Welt und Kunst steht nicht stille und daß es so sei, dafür sorgte auch Haydn. Wir lernen erst jetzt den ringenden Haydn kennen und verstehen erst jetzt seinen Ausspruch: »Was ich bin, ist alles ein Werk der dringendsten Not«. Die Not im Leben, die Not in der Kunst! Wohl erhielt er von seinem achtundzwanzigsten Lebensjahre feste Stellungen und im Sinne des *ancien régime* auch freundliche, wohlwollend fördernde Brotherren. Er hatte im Dienste aufzuwarten mit Tagesarbeit in Komposition und Vortrag. Er trug die Livrée und aß an der Offiziantentafel. Auch in London, da er dem Greisenalter nahe, als freier Künstler sich aufhielt, mußte er im Dienste des Tages rasch schaffen, im Wettbewerb mit einem Konkurrenzunternehmen, für das einer seiner Schüler, ein Vielschreiber, gewonnen war. Obgleich ihm — wie er sagt — die Londoner »Freiheit schmeckt«, das Bewußtsein, kein »gebundener

Diener zu sein«, alle Mühe vergütet, wie er schon vorher »oft um Erlösung seufzte«, so zieht es ihn dennoch, wie einen, der der freien Luft entwöhnt ist, in treuer Erfüllung seiner Pflichten wieder zurück in die fürstlich Esterhazyschen Dienste »seiner armen Familie halber«.

Seine Familie war sein Orchester und sein Sängersonal. Für sie ist er der »Papa Haydn«, wie wir ihn noch heute nennen, der für Gegenwart und Zukunft durch ungezählte Aufführungen seiner Werke, vorzüglich seiner beiden Hauptoratorien für die Armen, besonders für Musiker, ihre Witwen und Waisen sorgte. Mit dieser seiner Künstlerfamilie führte er über drei Dezennien alle seine Werke auf, bei deren Einstudieren er, wie er sagt, »beobachten konnte, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen konnte Ich war von der Welt abgesondert, mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen und so mußte ich original werden«. Wohl ihm, daß auch die kritisch nörgelnden Stimmen ihn nicht an sich irre machen konnten! So bescheiden auch sein Wesen war, wie er oft daran zweifelte, daß »ihn sein Name überleben werde«, der Neider und Besserwisser gab es eine große Zahl. »Ich war von Jugend auf dem Neide ausgesetzt.« Doch ruhig, stetig ging er seinen Weg, auf dem ihm Irrungen und Wirrungen nicht erspart blieben. Gar manches seiner Werke blieb am Wege liegen, nur als Versuch, um vorzudringen, als Übergang zu anderen, bis zum vollen Gelingen. Dann geben sich diese vollendeten Werke nicht als Erzeugnis mühevollen Ringens. Leichtbeschwingt erscheinen sie, als liebliches Spiel, hinter dem sich tiefer Ernst birgt. Mit dem galanten Stil fing er an und setzte an Stelle des äußerlich Galanten innere Grazie, weiche Anmut, zarte — wie er sagt — »delikate Empfindung«, ohne in Weichlichkeit oder Tändelei auszuarten. Die Gegner, die Verfechter der äußerlich strengen Satzfügung, verwarfen dann solche Kompositionen als Herabwürdigung der Kunst und Haydn erhielt die Ehrentitel eines »Possenmachers und Modehansl«. Wohl kommt in seinen Werken die sonnige Heiterkeit seines Wesens, die Beweglichkeit und Geschmeidigkeit seines Geistes, seine Schlagfertigkeit, kritischer Scharfsinn zum beglückenden Ausdruck. Seine Frohnatur erhebt sich auf Grund ernster Lebenserfassung zum befreienden Humor, der sich besonders dann zeigt, wenn auf Anmutiges, Liebliches, Idyllisches, auf Schalkheit und Neckerei in raschem Wechsel Mahnung, Drohung,

Erhebung bis zum wirklich Erhabenen folgt. Wie Mozart über seinen Herzensfreund Haydn sagt: »Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut«, wobei wir nur gerade mit Rücksicht auf Mozart ein Fragezeichen setzen müssen zum Worte »Keiner«.

Frohsinn und Tiefsinn erschließen sich abwechselnd oder vereint in Haydns zyklischen Instrumentalwerken. Scherz und Lustigkeit in Veredlung, Trauer und Schmerz in Verklärung. Seine lustigsten Weisen vermögen immer auch vornehme Geister zu erfreuen. Seine traurigen Weisen vermögen auch zu trösten. Die Skala der Empfindungen erstreckt sich in unübersehbaren Schattierungen von Jauchzen bis zu tiefer Betrübniß, wobei die Worte »himmelhoch« vor »jauchzend« und »zum Tode« vor »betrübt« fortbleiben können, ohne an Haydn gegenüber seinen Mitstreitern im Dienste der Kunst, gegenüber Mozart und Beethoven eine Schmälerung zu begehen. Auch in Haydns Werken dringen stellenweise Schmerz, Trübsinn und Unwillen, Sorge, Furcht, Grübeleien, sogar Dämonisches hervor — Äußerungen seines momentan aufwallenden Geblütes, von dem er in einem Briefe Geständnis ablegt. Auf die sonnige Landschaft fallen, dort und da, gelegentlich Schatten; die Glücksempfindung muß zeitweise erst errungen werden und manches Thema erscheint als Retter aus Not und Irrung. Dort untermischt sich Pathos dem Heroischen, da stellen sich im Verlaufe eines Satzes Stockungen ein, aber immer werden wir im Gefühle der Behaglichkeit und Zufriedenheit entlassen, wir finden Rosen auf dem Wege, seine Muse will uns erheitern, ermuntern, unsere Lebensfreude heben, unsere Lebenskraft stählen, ohne uns zu überanstrengen. Er will, wie er sagt, mit seiner Kunst »die Mühseligen und Beladenen aufrichten«. Alles ist auf einen Grundton gestellt, der leidenschaftliche Erregungen als Zwischenteil, als Zwischensatz empfinden und erkennen läßt, wodurch das Grundwesen vermöge der ästhetischen Antithese nur deutlicher und klarer erfüllt wird. Werden tiefere seelische Probleme erörtert, so erfaßt sie der Künstler mit voller Erkenntnis, vermag ihrer Behandlung bei vollendetster kunsttechnischer Ausführung den Schein der Leichtigkeit zu wahren, um den Hörer nicht zu ermüden. Während sich in den ersten Sätzen der Instrumentalzyklen mehr die intellektuelle Kraft im geistreichen Gedankenaustausch der Stimmen äußert und in den letzten Sätzen die Konversation in heiterer, frisch lustiger, neckischer Weise geführt wird, dringen aus den Adagios tiefere Herzentöne hervor, in zarter Weise irdische und himmlische Liebe kündend.

Der Künstler vermag die Erregung in Maß zu halten, die Leidenschaft zu zügeln, die Mitteilung innerster Lebensereignisse, tiefster Seelengeheimnisse zu verklären. Er läßt die Sehnsucht nicht unbefriedigt, die jedes echte Kunstwerk als Widerhall unserer Seelenregungen erweckt. Nicht Furcht, nicht Schauern, nicht Entsetzen werden ausgelöst, sondern Glaube, Hoffnung, Liebe bestärkt. Manche dieser Weisen, die zu Gebilden geformt werden, aus denen sich Tiefsinn und Welterfassung mitteilt, gehen vom einfachen Kinderliede aus. Der Welterfahrene bewahrt sich Kindlichkeit des Gemütes und Naivität des Sinnes. Das Weltkind, das in den Menuetten und Scherzi holde Reihen aufführt, mit Groß und Klein, mit Hoch und Nieder, in Anmut und Grazie, in verfeinerter Sitte und dann wieder ausnahmsweise in grotesker Art mit weiten Sprüngen und toller Laune, dieses Weltkind teilt uns in den Adagios seine zartesten und hehrsten Gefühle mit. Wir hören Gesänge der in Liebe verschlungenen Menschenkinder und vernehmen Klänge aus den Gefilden der Seligen. Wie auch in anderen Sätzen gelegentlich mitten in rauschender Freude der Blick sich zum Himmel wendet, dankerfüllt ob der Schönheit der Welt, die uns diese Kunst kündet, so weht bald durch einzelne Teile, bald durch den ganzen Satz ein hymnischer Zug. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn das Thema solch eines Satzes in England als Kirchenlied benützt wird, oder wenn in einem anderen Satze das Thema übereinstimmt mit Haendels »Durch seine Wunden sind wir geheilt«, oder wenn gar eine ganze Reihe solcher Sätze mit Einlage von Chorälen in Deutschland zu einem Passionsoratorium zusammengestellt wurde. Der Text des ganzen sogenannten Oratoriums »Die sieben Worte Christi« ist ja solchen Instrumentalsätzen unterlegt, die ursprünglich für Andachtsübung bestimmt, in der Folge ohneweiters in die Reihe der Streichquartette eingereiht worden sind.

Da trifft man gelegentlich ernsteren Stimmungsausdruck, als in manchen Teilen seiner Kirchenwerke, die in Sinnfälligkeit und äußerem Glanz dem Einfluß und Kirchenmusikstil seiner Zeit zu folgen hatten. Aus ihnen haben, wie letzthin ein Kirchenfürst sagte, sicherlich ungezählte Menschen »religiöse Begeisterung, geistige Erhebung und Erbauung geschöpft«. Die Gottesfurcht, ein Urgrund der Religion, ist bei Haydn zur Gottesfreude, zur Freude an Gott, als dem Grundmotiv seiner Kirchenmusik umgewandelt, entsprechend dem Grundzuge seines Wesens und dem Grundcharakter seiner Heimatsgenossen. »Ich suche die Gottheit immer

durch Liebe und Güte auszudrücken“, sagte er. »Mir hüpf das Herz im Leibe, wenn ich an Gott denke«. Auch ein fröhlicher Gottesdienst kann von wahrer Gläubigkeit und ernster Erfassung erfüllt sein, heitere Seelen ergehen sich da in froher Unschuld und naiver Dankbarkeit, im beglückenden Sichbewußtwerden der himmlischen Güter. Wer solch hymnische Weisen anstimmte, solch kunstvollendete Kirchenmusiksätze schrieb, selbst in einem »Agnus Dei«, von Kriegesschrecken ergriffen, sich demütig an die Gottheit um Hilfe wendet, wer wie er singen konnte: »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes«, »Und eine neue Welt entspringt auf Gottes Wort«, »Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit«, wer des Schöpfers Lob in Chören pries, die über den ganzen Erdball verbreitet sind — der hat wahrlich im Sinne echter Religiosität Großes und Unvergängliches gewirkt und geschaffen. Nicht finster und düster, sondern freundlich und hell erschien ihm die Gottheit. Licht und Sonne, Helligkeit und Freude waren ihm Lebensbedürfnis. Das Ideal der freien Humanität schwebte ihm, dem Bruder der Loge »zur Eintracht« vor, der er mit staatlichen und geistlichen Würdenträgern, mit Gelehrten und Künstlern angehörte.

Im übrigen war er abgesondert von den großen Strömungen der Zeit und doch drang ihr Zug zu ihm, seelische Schwingungen der großen Epoche der Aufklärung teilten sich auch ihm mit. Seine Instrumentalmusik ist ein Seitenstück zur neuentstehenden deutschen Lyrik, beide sind von der gleichen Frühlingsluft angeweht und ihre Blüten haben Wahlverwandschaft. Seine Lieder stehen fernab davon, sie sind kaum berührt von dem Hauche dieser Dichtung. Er befiß sich da eines, wie er sagt, »natürlich schönen und leichten Gesanges« und ergreift bald die deutsche Volksweise, bald italienische Kantilene, bald französischen Romanzenton, wie sich dies alles stilisiert in seinen Instrumentalwerken, besonders in den langsamen Sätzen findet. Dort in der Vokalmusik herrscht eine Kantabilität, die sich ganz und gar der menschlichen Stimme einordnet, wie er es bei anderen anerkennt, wenn sie die »halbverlorene Singkunst zu heben bestrebt sind«. Hier in der Instrumentalmusik steht auch die Melodie im Vordergrund, die ihre Richtschnur nach der Singbarkeit erhält. »Es ist die Melodie«, sagt er, »welche der Musik ihren Reiz gibt und sie zu erzeugen ist höchst schwierig: das Mechanische in der Musik läßt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius und solche bedarf keiner weiteren Ausschmückung, um

zu gefallen. Willst du wissen, ob sie wirklich schön ist, singe sie ohne Begleitung.« Auch in der Oper bevorzugte er das Sangbare. Dem Gebrauch der Zeit gemäß hielt er sich bei der Auswahl und der Ausarbeitung der Libretti an die Eignung und das Geschick des ihm zur Verfügung stehenden Sängersonpersonales. »Meine Opern sind nur für unsere Gesellschaft berechnet und würden anderweitig keinen Effekt machen«, sagt er 1783. Doch müssen die Aufführungen respektabel gewesen sein, denn Maria Theresia, die Kennerin und geübte Sängerin, ist voll der Anerkennung. »Wenn ich eine gute Opera hören will, gehe ich nach Esterhaz«. Haydn selbst fand sich gerade da beengt und meint im Hinblick auf die Oper: »Mein Unglück ist nur der Aufenthalt auf dem Lande«.

Man kann heute keinen aufsteigenden Entwicklungsgang in Haydns Opernwerken beobachten. Wohl machte er auch da merkwürdige Versuche, so wenn er im Alter von 47 Jahren eine Oper mehr rezitativisch durchkomponiert oder in einer anderen einen großen Ensemblesatz freier behandelt. Nach Italien, dem Mutterlande und dem damaligen Hauptstapelplatz der Oper, war er trotz Anraten Glucks nicht gekommen; gegenüber dem reformatorischen Wirken dieses Meisters hielt er sich, wenn nicht ablehnend, doch zurückhaltend und zog daraus keinen Vorteil. Gerade mit Hinweis auf Mozart erkennt Haydn in der Opernkomposition seine Inferiorität und gibt sich der, in solchen Fällen nur allzu häufigen, süßen Täuschung hin, daß er der erste Opernschreiber hätte werden können, wenn er nur die richtigen Texte gefunden hätte. Er behauptet sogar, daß es leichter sei, nach einem Text zu komponieren, als ohne einen solchen. Und doch liegt in der reinen Instrumentalmusik seine entwicklungsgeschichtlich bedeutendste Leistung und dies selbst mit Rücksicht auf seine Oratorien, deren künstlerische Vollendung in Verwendung vokaler und orchesterlicher Mittel, in Vereinigung mit Solo und Chor, deren klare und reiche Gedankenfülle nicht hoch genug geschätzt werden können als Werke eines Weisen in der Kunst, der damit auf ganze Generationen kunstpädagogisch tief und nachhaltend wirkte. Im großen Zuge der Geschichte sind sie Folge- und Begleiterscheinungen des Haendelschen Oratoriums, ein österreichischer Gruß an das Inselland, dessen kulturelle und politische Erziehung führend wirkt auf den ganzen Kontinent. Von dort holte sich Haydn die Anregung zur Komposition von »Schöpfung« und »Jahreszeiten«, dort empfing er vom Gesang der wohldisziplinierten Kinder eines Waisenhauses einen Eindruck, den er mit den Worten schildert:

»Ich war mehr gerührt durch diese unschuldige und heilige Musik als von irgend einer, die ich je gehört habe«. Dorthin brachte, dort schrieb er jene instrumentalen Werke, die bis auf den heutigen Tag die unentbehrliche Stütze aller Konzertprogramme sind: die sogenannten englischen Sinfonien. Sie gehören zu den Werken der dritten Periode seines Schaffens, die etwa mit 1781 beginnt, da er die volle Meisterschaft im Quartettsatz erreicht hatte, der Mozart zum Vorbild diente, während Haydn im weiteren Verlaufe von zehn Jahren unter Einfluß der Mozartschen Sinfonien, besonders in den in Paris erschienenen sogenannten Pariser Sinfonien allmählich zur Vollendung im Sinfoniesatz vordrang, die er endlich als Mann mit sechzig Jahren erreichte. In den ersten fünfundzwanzig Jahren seines Lebens hatte Haydn, nachdem er einsah, daß er bei allem Fleiß »noch nicht gegründet schreibe«, sich die »echtesten Fundamente« anzueignen versucht und fiel wie jeder Tastende zeitweise in das Problematische, Phantastische.

Das Schwergewicht seiner Aufgabe lag in dem Ausgleich der Kontraste der zwei Stile, in deren einen, dem galanten Stile, eine Hauptstimme herrschte, während die anderen Stimmen nur die Harmonie füllten. Im anderen Stile galt volle Gleichberechtigung der Stimmen, Polyphonie mit ihren starken Formen von Fuge und Kanon. Der neue Stil suchte eine Ausgleichung und Haydn ist der erste, der sie in Anlehnung an einzelne Vorbilder, wie besonders an Carl Ph. Em. Bach in glücklicher Weise vollzog: die Freiheit in der Gebundenheit, die Gebundenheit in der Freiheit. Wohl tritt auch hier eine Stimme in den Vordergrund des Stimmgewebes, aber so wie die Hauptmelodie sich über alle Stimmen erstreckt, bald da, bald dort, bald oben, bald in der Mitte, bald unten durchziehend, immer erkennbar und zum Mitsingen einladend, so schlingen sich die Geleitsstimmen um diese Hauptstimme mit innerem Leben, eine jede von ihnen am vielverschlungenen Bau teilnehmend, bald als Stütze, bald als Ornament, bald mit der Hauptstimme im Wettstreit das melodisch Bedeutsame kündend, bald alle im Verein unison die Hauptweise vortragend oder ein Geheimnis in einer Generalpause verschweigend, den Hörer zur Lösung des Rätsels ermunternd, neckisch, schalkhaft oder ernst mahnend. Es herrscht Zwanglosigkeit in der Gesetzmäßigkeit. Wenn dabei altpolyphone Formen in den Gesamtbau der Sonate verarbeitet werden, wenn selbst die schwierigsten Künste des Kontrapunktes verwendet werden, Leistungen, die zum Vollendetsten ihrer Art gehören, auch dann vollzieht sich die Ein- oder Unter-

ordnung mit einer Leichtigkeit, Grazie, daß auch diese Stellen oder Teile mit ihren gefälligen, geradezu anmutigen Kontrapunkten in ihrer freien Verwendung der Satzkünste als zum Ganzen gehörig empfunden und gedacht werden. Überall Beweglichkeit, Geschmeidigkeit, Biagsamkeit auf harmonischer Basis in des Wortes Doppelbedeutung. Nach Zerlegung der Themen, ihrer Umkleidung, nach Variationen aller Art, nach mannigfachem Wechsel der konstruktiven Mittel wirkt dann das Eintreten des einfachen Originalthemas wie bei der ersten Begegnung, manchmal geradezu wie eine Überraschung — eine Folge der weisen Ökonomie, die gegenüber bedeutenden Leistungen anderer im neuen Stile besonders auffällt. Wenn Beethoven sich rühmt, daß er mit einem »obligaten Accompagnement« auf die Welt gekommen sei, so kann man hinzufügen: Haydn und neben und nach ihm Mozart haben ihm dieses Geschenk in die Wiege gelegt, mit dem dann Beethovens Genie frei waltete und schaltete. In der zweiten Periode seiner Schaffenstätigkeit erreichte Haydn allmählich diese Vollendung in der Kunst, den Inhalt eines Themas mittels motivischer Zerlegung und Verwendung aller kontrapunktischen Feinheiten auszuschöpfen, mit Zuhilfenahme von Nebenmotiven, unter liebevoller Beteiligung aller Stimmen. Dabei vermag er den Hörer zu spannen, hier mit Andeutungen zu locken, dort mit voller Aussprache zu fesseln. Seine Kunst verlangt rasches Erfassen, Eingehen in die feinsten Wendungen und wohl kein Werk der Nachfolge stellt in dieser Beziehung größere Anforderungen an den Geist, wohl aber an die Nerven und die Sinne.

Haydn hält sich an die Fundamente der Satzkunst, wie er sie von der Wiener Lehrtradition übernommen hat, geht nach Bedarf von der Regel ab in berechtigtem und ausgesprochenem Bewußtsein, daß er sich wie irgend ein anderer »befugt halten kann, hierin Gesetze zu geben« und »überläßt dem gebildeten Ohr die Entscheidung über diese Berechtigung«. Als Denker und Dichter in der Tonkunst hält er es sich stets vor, daß jedes Instrumentalwerk durch sich selbst verständlich sein soll, nicht abhängig vom erklärenden Wort. Mit seinen Tönen will er nicht nur schöne Formen schaffen, sondern — wie er sagt — »moralische Charaktere schildern«. Sie sollen nach seiner Absicht auch etwas bedeuten und »Eines kann dann Vielerlei (Vieles) bedeuten« — dies ist absolut nicht identisch mit den Absichten der Programmusik. Haydns Instrumentalwerke sind mit Vorliebe auf einen ethischen Grundton gestimmt, der sich dem Hörer als Sublimat des Gehörten

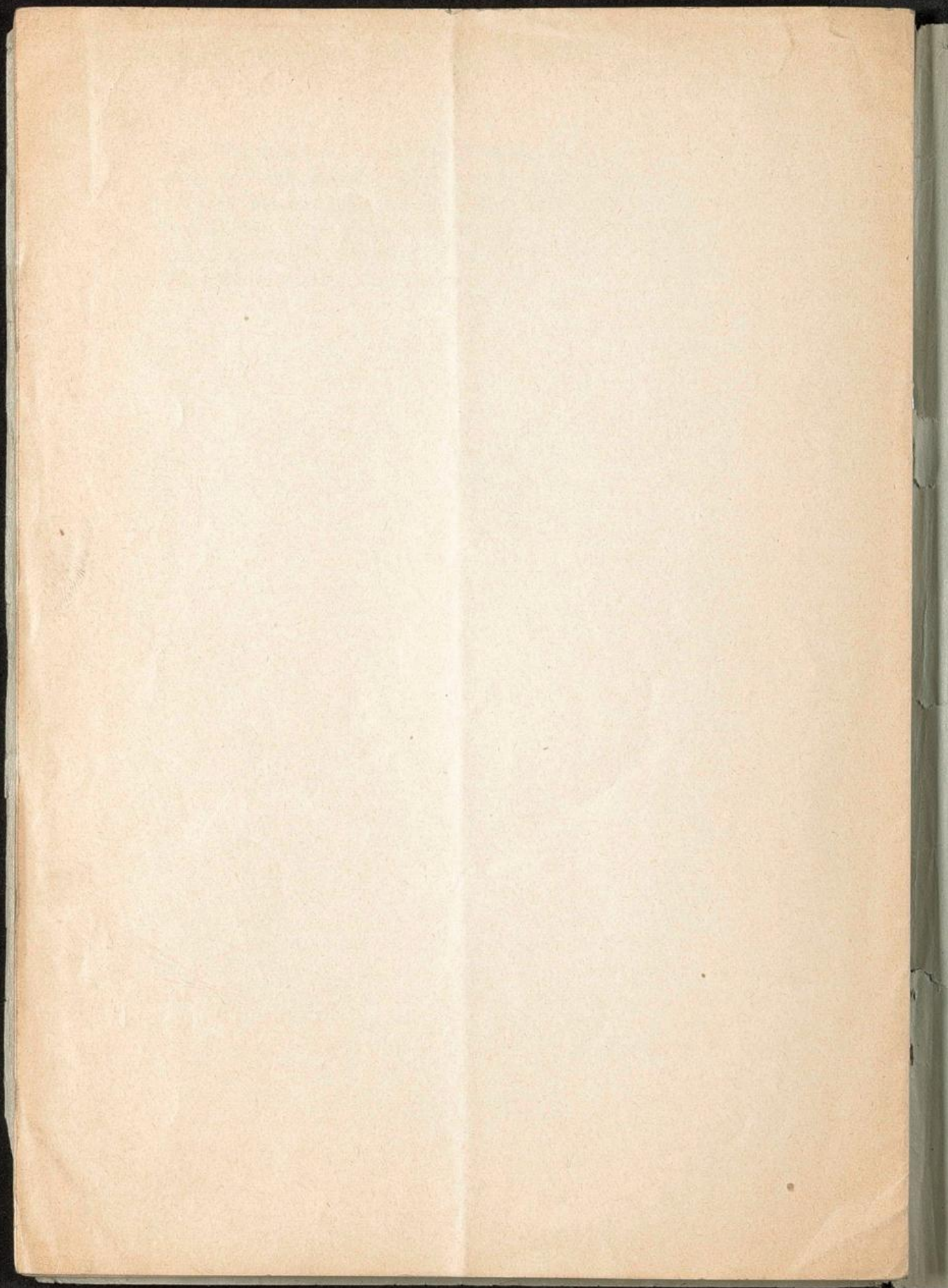
erschließt. So erhebt er die Sinfonie und das Quartett zur Tondichtung, die nicht nach einem äußeren Vorgang zu erklären ist, sondern einzig durch die wahre Erfassung des seelischen Gehaltes, auch dort, wo gelegentlich eine Vignette dem Werke beigegeben, ein Titel aufgeklebt wurde — sei es mit Absicht, sei es durch Zufall.

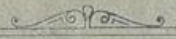
Je höher er in seinem Werke steigt, desto mehr festigt sich die geistige Einheit und Zusammengehörigkeit der Sätze der Instrumentalzyklen, ohne aber wie bei Beethoven zur Untrennbarkeit vorzudringen. Vielleicht hätte er es noch vermocht, da er in Wehmut seinem Freunde gesteht: »Jetzt am Abend meines Lebens bin ich erst in die Geheimnisse der Instrumentalkunst tiefer eingedrungen. Ich hätte ganz Neues der Welt zu verkünden, aber meine Kräfte sind erschöpft«. Und dann: »Es ist fast, als ob mit der Abnahme meiner Geisteskräfte meine Lust und der Drang zum Arbeiten zunehme!« »O Gott, wie viel ist noch zu tun in dieser herrlichen Kunst« — Aussprüche, die mit denen von Mozart und Beethoven am Sterbebette übereinstimmen. Haydn hat wesentlich dazu beigetragen, diese Geheimnisse der Instrumentalkunst zu erschließen, wie im machtvollen Ausdruck der bewegten Innerlichkeit, so in den Naturschilderungen, die er mit naiver Realistik in Tönen malt: die Morgendämmerung, die Abendlandschaft, die rollenden Wetter, die zuckenden Blitze, die tobenden Stürme, den fließenden Bach, die Tiere in Wald und Flur, die grotesken Untiere der Märe, alles in Ergriffenheit, mit Andacht und Humor, auch bei den Schrecknissen die Schauer mildernd, selbst in das Chaos Ordnung und Freundlichkeit bringend, mit dem Licht der Gottheit eine Flut der Belebung, ein Meer freudiger Erregung spendend, das ganze Weltall klärend und zur Freiheit erhebend. Dies alles vermochte er mit dem damals als »großem Orchester« bezeichneten Apparat, das heute das kleinste ist, indem er nach dem Vorgang des um vierundzwanzig Jahre jüngeren, aber rasch vor-eilenden Mozart und — wie er sagt — vermöge seiner intimen »Vertrautheit mit der Kraft und Wirkung jedes Instrumentes« jedes einzelne individuell ausbildete, in ein näheres Verhältnis zu den anderen und alle ins Gleichgewicht zueinander brachte, das Orchester auf sich selbst stellte. So bildet die orchestrale Behandlung der Wiener klassischen Schule bis heute die Grundlage der Koloristik. Vor- und Anklänge an die Romantik finden sich zudem bei Haydn in manch phantastischer Eingebung, dem raschen Abbrechen mittels Pausen und Fermaten, in manch geheimnisvoll erklingender Stimme aus dem Naturleben.

Haydns Musik wandte sich dem Leben in der Natur, dem Leben des Volkes zu, veredelte seine Weisen und brachte sie in Gefäße von vollendeter Formung. Die hohe Tonkunst umschlang die einfache Volksmusik. Was Rousseau von der Wiederkehr zur Natur erhoffte, das vollzogen die Wiener Klassiker in ihrer Kunst durch Eindringen in das Tonleben des Volkes, durch Aufnahme seiner Weisen, durch Verarbeitung des Naturerzeugnisses in Produkten höchster künstlerischer Kultur. Das österreichische Volkslied ist viel verzweigt und mannigfaltig. So manchem Quartett- und Sinfoniesatz liegt ein Lied aus Haydns Heimat zugrunde und was er sang, klingt nicht selten wie dem Volksmunde entsprossen. Das Wort Beethovens, als ihm auf dem Sterbebette das Bild von Haydns Geburtshaus gezeigt wurde: »Sieh' mal, eine schlichte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde«, hat gleichsam symbolische Bedeutung. Das Kind nahm aus dem Hause des Wagnermeisters manch Lied mit auf den Lebensweg und es war kostbarer als ein güldenes Erbe. Deutsch, ungarisch, kroatisch — das galt gleich und wurde ebenso facettiert wie die französische Romanze, die englische Ballade, das schottische Volkslied, der italienische Canto. Im Zentrum der Haydnschen Kunst liegt die deutsche Volksweise. Vom Wiener Boden hat sich Haydns Kunst zur Universalität erhoben. Der Wiener Charakter in seiner Gemütlichkeit, seinem Schönheitsdrang, bei aller Ordnungsliebe und treuer Pflichterfüllung sich gern der Sorge entschlagend, dem heiteren Lebensgenusse sich hingebend — er spricht zu uns aus den Meisterwerken von Haydn, Mozart und Schubert. Manch Haydnischer Quartettsatz ist auf den Wienerischen Ton der Konversation gestimmt. Manch lustige, gemütlich beschauliche Weise ist von echtem Wiener Blut erfüllt. Im ersten Satze seiner Militärsinfonie wird ein Thema mit flottem Marschrhythmus ergriffen — es entspricht wie manches Gleichgeartete in Werken seiner Heimatsgenossen der Gemütsart des Wiener Hausregiments der Deutschmeister, wie damals so heute. Aus tiefster Seele entströmte ihm auch die Weise, die im Herzen jedes Österreicher ein lebhaftes Echo findet, und auch im Deutschen Reiche ein Nationalgesang wurde, bei uns mit Recht als »Volks hymne« bezeichnet: ein Hymnus auf Kaisertreue und Vaterlandsliebe. Dieses »Gott erhalte« erklingt in seiner Schlichtheit und Erhabenheit — wie unser großer heimischer Dichter sagt — gleicherweise dem Kinde, dem Reinen, ohne Falte, wie es den Kriegsmann begeistert, inmitten der Gefahr, von Getös umrungen und bei Müden

und Wegekranken vermag es Hoffnung zu erwecken. Diese Weise sang der alte Haydn täglich wie im Gebete. Dankerfüllt vereinen wir uns im Anstimmen dieses seines Lieblingsliedes, wir gedenken der letzten Tage des Meisters Franz Josef Haydn und wir huldigen zugleich unserem guten Kaiser Franz Josef I., dem erlauchten Protektor dieser unserer Feier.







Druckerei- u. Verlags-Aktiengesellschaft,
vorm. R. v. WALDHEIM, JOS. EBERLE & Co., Wien.

