



Stendhal

Briefe über den
berühmten Komponisten
JOSEPH HAYDN



E. P. S. & C.



**BOSTON
UNIVERSITY**

Boston University Libraries

Gift

of

H. C. Robbins Landon





GIUSEPPE HAYDN.

London but as the Act directs April 4 1791 by R. Humphrey N^o 1 Old Bond Street.

Briefe über den berühmten
Komponisten

JOSEPH HAYDN

VON

Stendhal

M. L. T. $\frac{20.}{7.}$ L.

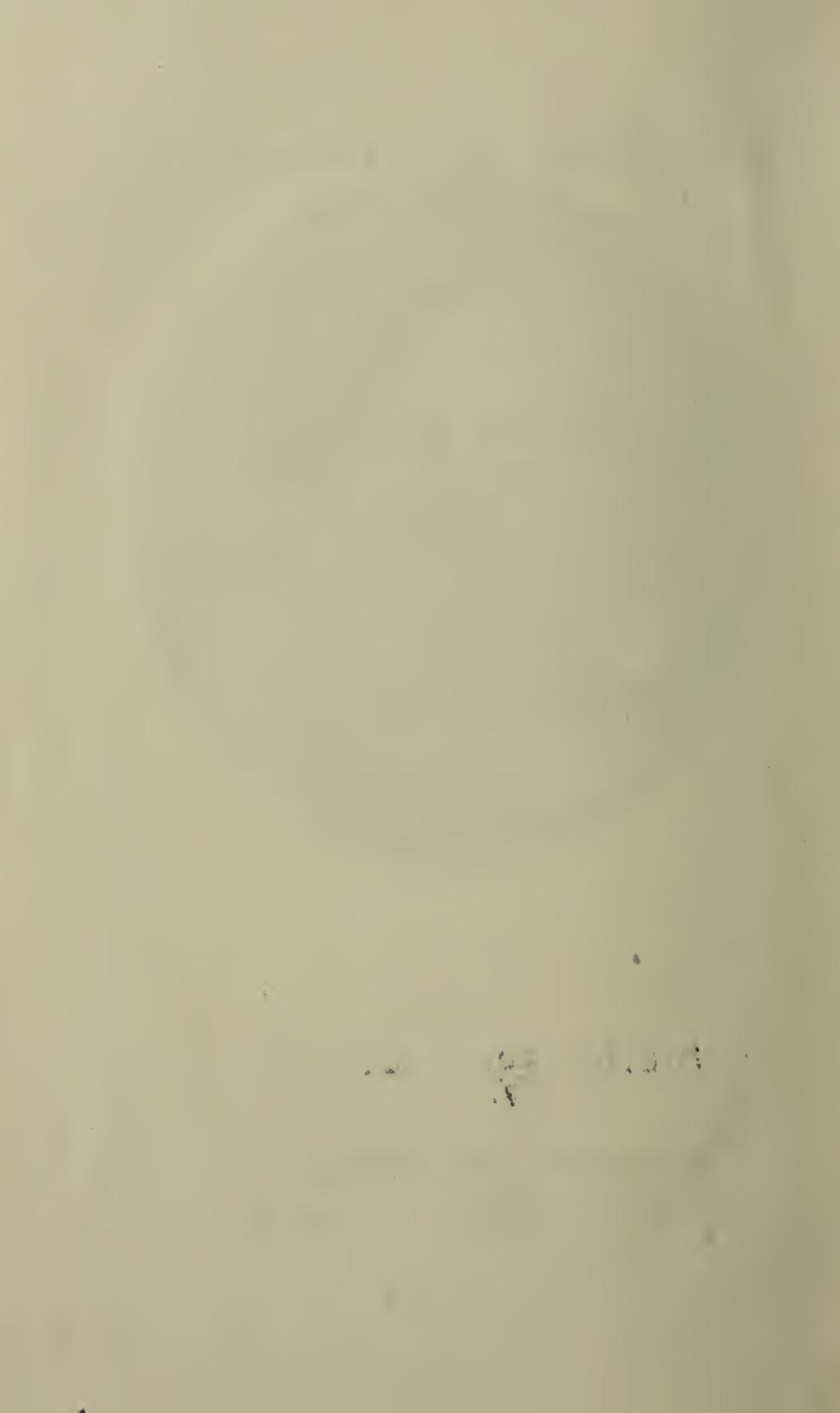
1922

E. P. Tal & Co. Verlag

Leipzig

Wien

Zürich



E r s t e r B r i e f

ML
410
H4549
1922

An Herrn Ludwig von Lech . . .

Wien, den 5. April 1808.

Mein Freund!

Haydn, dieser seltene Mensch, den Sie so lieben, dessen Name so leuchtend im Tempel der Musik erstrahlte, lebt noch immer, aber der Künstler ist tot.

Am Ende einer Wiener Vorstadt, in der Nähe des kaiserlichen Parkes von Schönbrunn befindet sich nächst der Mariahilferlinie ein kleines, ungepflastertes Gäßchen, welches so wenig begangen wird, daß der Boden mit Gras bedeckt ist. In der Mitte dieser Gasse erhebt sich ein bescheidenes Häuschen, stets von Schweigen umgeben: hier — und nicht wie Sie glauben im Palais Esterhazy, wo er wohnen könnte, wenn er wollte — haust der Vater der Instrumentalmusik, einer der genialen Männer jenes achtzehnten Jahrhunderts, das für die Musik das goldene Zeitalter war.

Vor ganz kurzer Zeit erst sind Cimarosa, Haydn und Mozart von der Bühne des Lebens abgegangen. Noch führt man ihre unsterblichen Werke auf, aber rasch genug wird man sie beiseiteschieben: andere Musiker werden in Mode kommen und wir werden völlig in das Dunkel der Mittelmäßigkeit versinken. Diese Gedanken beschäftigen mich immer, wenn ich mich der bescheidenen Behausung Haydns nähere. Man klopft, ein gutes altes Weiblein,

seine einstige Wirtschafterin, öffnet mit freundlichem Lachen; man steigt eine kleine Holzstreppe empor und im zweiten Zimmer einer sehr schlichten Wohnung sieht man vor seinem Schreibtisch einen stillen Greis sitzen, der versunken ist in dem traurigen Gedanken, daß das Leben ihm entgleitet, und der im übrigen so nichts sagend scheint, daß er Besucher braucht, um sich selbst daran zu erinnern, was er einst war. Wenn er jemanden eintreten sieht, erscheint ein sanftes Lächeln auf seinen Lippen, eine Träne feuchtet sein Auge, sein Gesicht belebt sich, die Stimme wird heller, er erkennt seinen Gast und spricht ihm von seinen jungen Jahren, deren er sich viel besser erinnert als der späteren; man glaubt, der Künstler sei noch lebendig — aber nur zu bald verfällt er vor unseren Augen in seinen gewohnten Zustand von Lethargie und Traurigkeit.

Jener Haydn, der ganz in Flammen stand, der voll Fruchtbarkeit und Ursprünglichkeit war, der, vor seinem Klavier sitzend, Wunder der Musik schuf und in wenigen Augenblicken alle Herzen entzündete, in allen Seelen beglückende Empfindungen aufleuchten ließ: jener Haydn ist aus der Welt verschwunden. Der Schmetterling, von dem Plato spricht, ist auf seinen farbigen Schwingen himmelwärts entfliegen und hat hier unten nur die häßliche Raupe zurückgelassen, als die er unseren Augen erschien.

Von Zeit zu Zeit besuche ich diese geliebten Überreste eines großen Mannes, wühle in der noch heißen Asche des apollinischen Feuers; und wenn es mir gelingt, einen noch nicht völlig erloschenen Funken zu entdecken, so gehe ich fort mit gerührtem und traurigem Herzen. Dies

ist also alles, was von einem der größten Genies geblieben ist, die jemals gelebt haben!

E'l nom d'esser mortale, par che si sdegni.

Cadono le città, cadono i regni.

Tasso

Dies, mein lieber Ludwig, ist alles, was ich wahrheitsgemäß von dem großen Meister berichten kann, nach dem Sie mich so eindringlich fragen. Aber Ihnen, der Sie Haydns Musik lieben und sie besser kennenlernen wollen, kann ich noch ganz andere Einzelheiten sagen, als jene, die sich bloß auf seine Person beziehen. Mein Aufenthalt hier und die Gesellschaft, in der ich verkehre, geben mir die Möglichkeit, Ihnen sehr viel von diesem Haydn zu erzählen, dessen Musik heute von Mexiko bis Kalkutta, von Neapel bis London und von der Vorstadt Pera bis in die Salons von Paris gedrungen ist.

Wien ist eine reizende Stadt. Stellen Sie sich eine Vereinigung von Palästen und sehr sauberen Häusern vor, die von den reichsten Grundbesitzern einer der größten Monarchien Europas bewohnt werden, von den wenigen Edelleuten, auf die man diesen Namen heute noch mit einigem Recht anwenden kann. Diese Stadt Wien hat zweiundsiebzigtausend Einwohner, auch Festungswerke, die heute recht hübsche Promenaden sind; glücklicherweise hat man den Kanonen, die jetzt nicht mehr da sind, einen Spielraum lassen wollen und darum rings um die ganze Stadt einen Gürtel von sechshundert Klafter in der Breite frei gelassen, auf dem das Bauen verboten ist. Dieser Raum ist, wie Sie sich denken können, mit Rasen und Bäumen bedeckt, mit Alleen, die sich fortwährend kreuzen. Jenseits dieses Kranzes von Grün sind die

zweiunddreißig Vorstädte von Wien, wo hundertsechzigtausend Einwohner aus allen Gesellschaftsklassen leben. Die prächtige Donau berührt an einer Stelle die innere Stadt, trennt sie von der Leopoldstadt und auf einer ihrer Inseln befindet sich der berühmte Prater, der schönste Spazierort der Welt, der sich zu den Tuilerien, zum Londoner Hydepark, zum Prado in Madrid verhält wie der Golf von Neapel, vom Eremitenhaus am Vesuv gesehen, zu allen schönen Ausblicken, die uns anderswo gerühmt werden. Die Praterinsel, fruchtbar wie alle Flußinseln, ist mit herrlichen Bäumen bestanden, die hier höher gewachsen scheinen als sonst. Diese Insel, die überall die Natur in ihrer ganzen Majestät zeigt, hat neben einer Anzahl Kastanienalleen, die mit ungewöhnlicher Pracht angelegt sind, die Wildheit der einsamsten Waldpartien. Hunderte krummer Fußpfade durchschneiden sie; gerät man aber plötzlich an das Ufer der herrlichen Donau, so erblickt von dort das entzückte Auge den Leopoldsberg, den Rahlenberg und andere malerische Hügel. Dieser Wiener Garten, den noch keine mühsam nach Gelderwerb ringende Industrie verdorben hat und dessen Wälder nur hie und da von Wiesen unterbrochen werden, ist zwei Meilen lang und anderthalb breit. Vielleicht ist das ein sonderbarer Einfall, aber für mich ist dieser wundervolle Prater immer das sichtbare Symbol von Haydns Genie gewesen.

In der inneren Stadt von Wien, dem Winteraufenthalt der Esterhazy, Palffy, Trauttmansdorff und anderer großer Herren, die von einem fast königlichen Pomp umgeben sind, hat sich der Geist nicht so glänzend entwickelt wie in den Pariser Salons vor unserer langweiligen

Revolution. Der Vernunft wurden hier keine Altäre errichtet, wie in London; eine gewisse Reserve, die zur weisen Politik des Hauses Oesterreich gehört, führt die Völker zu mehr sinnlichen Vergnügungen, die auch den Regierenden weniger Verlegenheit bereiten.

Dieses Herrscherhaus hat lebhaftere Beziehungen zu Italien, von dem ein Theil ihm gehört; mehrere der Erzherzoge sind dort geboren. Der ganze lombardische Adel kommt nach Wien, um seine Geschäfte zu erledigen, und die süßen Freuden der Musik sind die vorherrschende Leidenschaft der Wiener geworden. Metastasio hat fünfzig Jahre unter ihnen gelebt; für sie hat er jene reizenden Opern geschrieben, welche unsere kleinen Literaten unzulängliche Tragödien schelten. Die Frauen hier sind anziehend; ihre schöne Hautfarbe hebt die eleganten Formen: die natürliche, manchmal ein wenig schwachtende, ein wenig langweilige Art der Norddeutschen mischt sich hier mit ein wenig Koketterie und einer gewissen Gewandtheit, was der Anwesenheit eines großen Hofstaates zu danken ist. Da mit einem Wort in Wien, wie im alten Venedig, den Geistern die aussichtslosen Betrachtungen über Politik und über eine mögliche Besserung der Lage verboten sind, so hat sich eine süße Sinnlichkeit der Herzen bemächtigt. Ich weiß nicht, ob die Sittenkunde, mit der man uns so langweilt, dabei auf ihre Rechnung kommt. Sie und ich dürfen sicher sein, daß nichts sonst der Musik förderlicher ist. Diese Zauberin hat hier sogar über das deutsche Standesbewußtsein gesiegt; die drei vornehmsten Männer des Reiches haben sich zu Direktoren der drei Opernbühnen ernennen lassen; auch an der Spitze der Musikalischen Gesellschaft stehen sie und einer oder der andere

von ihnen gibt sicherlich acht- bis zehntausend Franken im Jahr für diese Kunst aus. In Italien ist man vielleicht gefühlvoller, aber man muß zugeben, daß die schönen Künste dort lange nicht eine so große Förderung erfahren. Auch Haydns Geburtsort ist nur ein paar Meilen von Wien entfernt, der Mozarts etwas weiter gegen die Tiroler Berge zu, und in Prag hat Cimarosa sein *Matrimonio segreto* komponiert.

Zweiter Brief

Wien, den 15. April 1808.

Gott sei Dank, mein lieber Ludwig, daß ich so viel in jenen musikalischen Zirkeln leben kann, die hier so besucht sind. Diese Vereinigung liebenswürdiger Dinge, von denen ich Ihnen in meinem letzten Briefe erzählte, hat mein irrlichterndes Dasein an Wien gefesselt und in den Hafen geführt.

Me peregrino errante, e fra gli scogli
E fra l'onde agitato e quasi assorto.

Tasso

Ich habe glaubwürdige Zeugen für alles, was ich Ihnen von Handn erzählen kann; zunächst weiß ich seine Lebensgeschichte von ihm selber und dann von Menschen, welche in den verschiedenen Abschnitten seines Daseins in seiner nächsten Nähe waren. Ich nenne Ihnen den Baron Van Swieten, den Maestro Tribert, den Maestro Pichl, den Cellisten Bertoja, den Rat Briefsenger, den Maestro Weigl, Herrn Martinez, Fräulein von Kurzbberg, eine ungewöhnlich begabte Schülerin und Freundin Handns, und endlich seinen getreuen Kopisten. Verzeihen Sie diese Einzelheiten, aber hier handelt es sich um ein Genie, das durch die Entwicklung seiner Fähigkeiten nichts anderes auf der Welt getan hat, als ihre Freuden zu vergrößern und ihre Leiden zu zerstreuen; ein wirklich erhabenes Genie, dem der Spießbürger natürlich jene Männer vorzieht, die sich ihren Ruhm dadurch erwarben, daß sie

einigen Tausend armer Narren befahlen, sich untereinander abzuschlachten.

Der musikalische Parnaß besaß bereits eine große Anzahl berühmter Komponisten, als der Schöpfer der Symphonie in einem österreichischen Dörfchen geboren wurde. Die Begabung und Tätigkeit von Haydns Vorgängern hatten sich mehr auf die Vokalmusik gerichtet, die ja in der That die Grundlage aller Freuden ist, die uns die Musik bereitet; Instrumente waren ihnen nur eine angenehme Zugabe, nicht anders als die Landschaft auf einem historischen Gemälde oder der Schnörkel in der Architektur.

Die Musik war eine Monarchie: der Gesang regierte als Herrscher, und die Begleitung war ihm untertan. Jene Art, zu der die menschliche Stimme keinen Zutritt hat, jene Republik verschiedener und doch vereinter Klänge, in der jedes Instrument nach dem anderen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann, war eben erst, gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts, aufgetaucht. Ich glaube, daß Lully*) es war, der jene Symphonien erfand, welche wir Dvertüren nennen; aber selbst in diesen Symphonien fühlte man die Monarchie, sowie die Instrumentalfuge zu Ende war.

Die Geige hatte den Gesangspart und die anderen Instrumente dienten zur Begleitung, gerade so wie sie in der Vokalmusik dem Sopran, dem Tenor, dem Alt zu dienen haben, denen allein man den musikalischen Gedanken oder die Melodie anvertraut.

*) Lully ist der Schöpfer der französischen Dvertüre (ein langsamer, ein schneller und noch ein langsamer Satz) im Gegensatz zur italienischen von Scarlatti stammenden Form (ein schneller, ein langsamer, ein schneller Satz). (Anm. d. Üb.)

So waren die Symphonien nichts als Arien, die statt eines Künstlers die Geige sang. Die Gelehrten werden Ihnen erzählen, daß die Griechen und später die Römer auch keine andere Instrumentalmusik hatten; sicher ist, daß man in Europa vor Lullys Symphonien keine andere Musik dieser Art kannte als jene, die zum Tanz aufgespielt wurde; und selbst diese unvollkommene Musik, in der nur eine einzige Stimme führte, wurde in Italien nur von wenigen Instrumenten ausgeführt. Paolo Veronese hat uns das Bild jener erhalten, die seinerzeit im Gebrauch waren, in seiner berühmten „Hochzeit zu Kana“, die das größte Bild im Pariser Museum ist und auch eines der schönsten. In der Einbuchtung der hufeisenförmigen Tafel, an der die Hochzeitsgäste sitzen, spielen im Vordergrund Lizian Kontrabaß, Paolo Veronese und Tintoretto Violoncell, ein Mann mit einem Kreuz auf der Brust spielt Geige, Bassano bläst Flöte und ein türkischer Sklave den Zink.

Wollte der Komponist lärmendere Musik, so fügte er diesen Instrumenten den geraden Zink hinzu. Die Orgel ließ sich in der Regel nur allein hören. Die meisten Instrumente, welche die französischen Troubadoure benützten, wurden nicht über Frankreich hinaus bekannt und überdauerten das fünfzehnte Jahrhundert nicht. Nachdem ein mantuanischer Kapellmeister, Biadana, den Generalbaß erfunden*) hatte und die Musik in Italien von Tag zu

*) Der Leser von heute möge bedenken, daß die Musikwissenschaft zu Stendhals Zeiten kaum noch existierte; daraus erklären sich diese kindlichen Ausprüche, als wäre der Generalbaß oder das Rezitativ von einem Manne erfunden worden; während natürlicherweise nie etwas vom Himmel fiel, sondern allmählich keimte und reifte.
(Anm. d. Üb.)

Tag weiter fortschritt, trugen die Violinen, die man damals Violen nannte, den Sieg über alle anderen Instrumente davon; gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zeigten die Orchester die Zusammensetzung, die wir heute kennen.

Selbst die musikalischsten Seelen konnten sich in jener Epoche auch in ihren süßesten Träumen keine Vereinigung von Instrumenten vorstellen, wie die des wunderbaren Orchesters des Odeon, wo alles auf eine dem Ohr so wohlthuende Weise abgestuft ist und so vollkommen zusammenspielt. Müßten Sie die schönste Ouvertüre von Lully hören, so wie Ludwig XIV. sie an seinem Hofe vorgeführt bekam, so würden Sie entsezt davonlaufen. Dabei muß ich allerdings an etliche deutsche und französische Komponisten denken, die uns heute ein ähnliches Vergnügen mit ihren Paukenschlägen bereiten. Aber das Orchester kann nichts mehr dafür. Jeder der Musiker, die zum Opernorchester gehören, spielt an und für sich ausgezeichnet; sie sind nur zu geschickt; und das ermöglicht diesen grausamen Komponisten, unsere Ohren so entsezlich zu martern.

Diese Komponisten vergessen, daß in der Kunst nur das lebendig bleibt, was beständig Freude macht. Jenen großen Teil des Publikums, der gar kein wirkliches Vergnügen an der Musik empfindet und in ihr nur eine Gelegenheit zu schönrednerischem und falsch begeistertem Getue sucht, konnten sie leicht verführen. Diesen Schwägern ist es gelungen, sogar ein paar wirkliche Musikfreunde zu verwirren; aber diese ganze Episode Musikgeschichte wird bald in die tiefe Vergessenheit zurückfallen, die sie verdient, und die Werke unserer großen Meister von heute

werden in fünfzig Jahren jenen Arbeiten Rameaus treu Gesellschaft leisten, die wir vor fünfzig Jahren so sehr bewunderten; hatte ja auch Rameau in Italien eine hübsche Anzahl reizender Motive gepflückt, die selbst seine barbarische Kunst nicht ganz ersticken konnte!

Im übrigen existiert jene Sekte von Musikern, die Ihnen in Paris so auf die Nerven geht und über die Sie sich in Ihrem letzten Brief so sehr beklagen, schon seit vielen Jahren: sie ist das natürliche Produkt einer großen Geduld und eines eiskalten Herzens zusammen mit der unglücklichen Idee, sich der Kunst zu widmen. Die gleiche Art Menschen schadet auch der Malerei; diese haben nach Vasari Florenz mit frostigen Zeichnern überschwemmt und sind jetzt die Geißel Ihrer Malerschulen. Seit den Zeiten Metastafios suchten deutsche Musiker die Sänger mit ihren Instrumenten zu erdrücken, und diese, die wieder ihre alte Herrschaft erlangen wollten, begannen nun „Gesangskonzerte“ zu geben, wie Metastasio, der große Dichter, einst sagte. So nahm der Geschmack eine sonderbare Wendung, die Stimmen imitierten die Instrumente, die sie zu Boden drücken wollten, und so hörte man die Agujari, Marchesi, die Mara, die Gabrielli, die Danzi, die Billington und andere große Talente aus ihrer Stimme ein Flageolett machen, alle Instrumente herausfordern und sie durch Schwierigkeit und Bizarrerie der Passagen noch übertreffen. Die armen Musikfreunde, die einen wirklichen Genuß zu haben wünschten, mußten warten, bis diese göttlichen Talente nicht mehr glänzen wollten. Ihr Gesang gab in diesen von den Instrumenten verfolgten Bravourarien nur noch ein einziges jener beiden Dinge, aus denen die schönen

Künste bestehen. Wenn sie gefallen sollen, muß sich in ihnen die genaueste Nachahmung der Natur mit der mühelosen Überwindung aller Schwierigkeiten vereinen. Wird diese Art zur Alleinherrscherin, bleibt die Seele der Hörer kalt; wenn auch die Zuhörer einen Augenblick lang von dem eiteln Gefühl unterhalten werden, als Musikkenner zu gelten, so geht es ihnen doch wie den netten Leuten, von denen Montesquieu erzählt: sie fassen, während sie sich vor Gähnen die Kiefer verrenken, den Nachbarn am Ärmel und sagen: „Ach Gott, wie amüſant! Wie schön!“ Die Schönheiten in diesem Stil sind schuld daran, daß unsere Musik im Galopp abwärts eilt.

In Frankreich ist man ungeheuer stolz, wenn man in der Musik oder in der Literatur den andern durch eine ungewohnte Phrase verblüfft: das wackere Publikum merkt nicht, daß der Autor nichts gesagt hat, findet die Sache eigenartig und applaudiert, schließlich gähnt es und dieses traurige Faktum bildet in der Regel den Abschluß unserer Konzerte.

Davon kommt die in unmusikalischen Ländern vielverbreitete Meinung, daß es unmöglich sei, länger als zwei Stunden Musik anzuhören, ohne vor Langeweile zugrunde zu gehen. In Neapel, in Rom und bei wirklichen Kennern entzückt sie mühelos den ganzen Abend hindurch. Ich erinnere nur an die reizenden Aufführungen bei der Herzogin von L. und ich bin sicher, daß alle, die das Glück hatten, dabei zu sein, meine Meinung unbedingt teilen werden.

Um auf die etwas trockene Geschichte der Instrumentalmusik zurückzukommen, will ich Sie daran erinnern, daß Lullys Erfindung, die so gut seinen Absichten ent-



J. B. LULLY.

Ecuyer, Surintendant de la Musique du Roy.

Né à Florence en 1633. Mort à Paris en 1687.

Designé par C. N. Cochin d'après le Buste de Coligny, et gravé par Aug. de St. Julien en 1795.

sprach, nämlich prunkvoll einen Theaterabend zu eröffnen, so wenig Nachahmer fand, daß man lange Zeit seine Duvertüren, Symphonien genannt, als Einleitung zu den Opern der größten Meister spielen mußte, da diese sich nicht die Mühe geben wollten, selbst Duvertüren zu schreiben, und dabei waren diese Meister Vinci, Leo und der göttliche Pergolesi! Der alte Scarlatti war der erste, der Duvertüren eigener Art erscheinen ließ; sie hatten großen Erfolg und nun folgten auch Corelli, Perez, Porpora, Carcano, Buononcini usw. Alle diese Duvertüren bestanden wie die Lullys nur aus einer Melodie und dem Baß; das war alles. Die ersten, die drei Stimmen einführten, waren Sammartini, Palladini, der alte Bach, Gasparini, Tartini und Tomelli.

Hie und da versuchten sie, nicht alle Stimmen auf einmal in Bewegung zu setzen. Das war das schwache Licht, das der Welt die Sonne der Instrumentalmusik ankündigte. Corelli hatte Duos geschrieben, Gassmann Quartette; aber man muß nur diese strengen wissenschaftlichen und eiskalten Kompositionen durchsehen, um zu fühlen, daß Haydn der wirkliche Erfinder der Symphonie ist*). Er erfand nicht nur diese Gattung, sondern er führte sie zu einer solchen Vollendung, daß seine Nachfolger in Barbarei zurückverfallen müssen, wenn sie nicht an seinen Arbeiten lernen wollen.

Schon heute lehrt die Erfahrung, wie wahr diese kühne Behauptung ist.

Sobald Beethoven und selbst Mozart Noten und

*) Als eigentlicher Erfinder der Symphonie muß wohl Johann Stamitz bezeichnet werden. (Anm. d. Üb.)

Motive anhäufte, sobald sie allzu reiche und bizarre Modulationen suchten, erzielten ihre gelehrten und tieffinnigen Symphonien keine Wirkung. Aber sowie sie auf Haydns Pfaden gingen, rührten sie an alle Herzen.

D r i t t e r B r i e f

Wien, den 24. Mai 1808.

Natura lo fece e poi ruppe la stampa.

Ariosto

Franz Joseph Haydn wurde am letzten Märztag des Jahres 1732 in Rohrau geboren, einem fünfzehn Meilen von Wien gelegenen Marktflecken. Sein Vater war Stellmacher und seine Mutter war Köchin beim Grafen Harrach, dem Patronats Herrn des Städtchens, gewesen.

Der Vater Haydn vereinigte mit seinem Stellmachergerwerbe das Amt des Gemeindefüsters. Er hatte eine schöne Tenorstimme und liebte überhaupt seine Orgel und die Musik. Auf einer jener Wanderfahrten, die deutsche Handwerker häufig unternehmen, hatte er in Frankfurt am Main ein wenig Harfe spielen gelernt. An Feiertagen griff er, wenn die Messe vorbei war, zur Harfe und seine Frau sang dazu. Josephs Geburt änderte nichts an den Gewohnheiten dieses friedlichen Hausstandes. Das kleine Familienkonzert fand jede Woche statt und das Kind stand vor seinen Eltern, zwei Holzstückchen in der Hand, von denen eines die Geige, das andere den Bogen vorstellte, und begleitete den Gesang der Mutter. Ich habe gesehen, wie Haydn, von Alter und Ruhm gebückt, sich noch der einfachen Lieder erinnerte, die sie gesungen hatte, so tief hatten diese ersten Melodien auf dieses ganz in Musik gehüllte Geelchen gewirkt. Ein

Vetter des Stellmachers, der Hainburger Schullehrer Frank, kam eines Sonntags nach Rohrau und hörte dieses Trio. Er bemerkte, wie das kaum sechsjährige Kind mit erstaunlicher Genauigkeit und Sicherheit den Takt schlug. Dieser Frank war ein sehr musikkundiger Mann und er bot den Eltern an, den kleinen Joseph zu sich zu nehmen und ihn in der Musik zu unterrichten. Diese gingen auf den Vorschlag mit Freuden ein, denn sie hofften, Joseph leichter in einem geistlichen Orden unterzubringen, wenn er in der Musik ausgebildet wäre.

So kam er nach Hainburg. Kaum war er ein paar Wochen dort, so entdeckte er bei seinem Vetter zwei Pauken. Mit vielem Aufwand von Mühe und Geduld gelang es ihm, auf diesem Instrument, das nur zwei Töne hergibt, eine Art Melodie hervorzubringen, über die alle staunten, die den Schulmeister besuchten.

Wir wollen einander gestehen, lieber Freund, daß sich in Frankreich so arme Teufel, wie es Haydns Verwandte waren, wenig um Musik kümmern würden!

Die Natur hatte Haydn eine klangvolle und reine Stimme gegeben. In Italien hätte eine solche Gabe zu jener Zeit dem kleinen Bauer verhängnisvoll werden können: vielleicht hätte Marchesi einen würdigen Nebenbuhler gefunden, aber Europa würde heute noch auf seinen Symphoniker warten. Frank, der seinem jungen Vetter mehr Fußstritte als gute Bissen gab, wie Haydn selbst sich ausdrückt, brachte dem jungen Paukisten jedoch sehr bald bei, nicht nur Geige und andere Instrumente zu spielen, sondern auch Latein zu verstehen und im Gemeinchor in einer Weise mitzuwirken, die ihn in der ganzen Gegend ringsum berühmt machte.

Der Zufall führte den Domkapellmeister der Wiener Stephanskirche, Reuter, in Frank's Haus. Er suchte Stimmen für seinen Knabenchor. Der Schulmeister empfahl ihm rasch seinen kleinen Verwandten und Reuter ließ ihn einen Kanon vom Blatt singen.

Die Präzision, die Reinheit, das Brio, mit dem der Knabe seine Aufgabe ausführte, überraschten Reuter; besonders aber entzückte ihn die Schönheit seiner Stimme. Nur fiel ihm auf, daß er nicht trillerte, und er fragte lachend, warum. „Wie soll ich trillern können,“ rief der Knabe lebhaft aus, „wenn sogar mein Vetter es nicht fertig bringt?“ — „Komm her, ich will es dir beibringen“, sagte Reuter, stellte den Knaben vor sich hin und zeigte ihm, wie man die Töne rasch einander nähern, den Atem anhalten und den Kehlkopf bewegen müsse. Das Kind trillerte auf der Stelle, und zwar sehr gut. Reuter war so begeistert von seinem Erfolg, daß er einen Teller mit Kirschen nahm, den Frank für seinen vornehmen Gast hatte auftragen lassen, und ihn in die Taschen des Kindes leerte. Man kann sich die Freude des Kleinen denken. Handn hat mir das Geschichtchen oft erzählt und lachend hinzugefügt, so oft er einen Triller anschlage, glaube er noch die herrlichen Kirschen zu sehen.

Selbstverständlich kehrte Reuter nicht allein nach Wien zurück, sondern nahm die trillernde kleine Lerche mit. Handn zählte damals etwa acht Jahre. In seiner Laufbahn findet man kein unverdientes Avancement, keinerlei Protektion irgend eines reichen Mannes. Weil das deutsche Volk Musik liebt, bringt Handn's Vater seinem Sohn ein wenig davon bei und der Vetter Frank unterrichtet ihn noch ein wenig besser,

und endlich wird er von dem Kapellmeister der ersten Kirche des Kaiserreiches für würdig befunden. Das ist die ganz einfache Folge des Verhältnisses zu einer geliebten Kunst, wie es in diesem Lande besteht.

Haydn hat mir erzählt, von da ab erinnere er sich keines Tages, an dem er nicht sechzehn und zurweilen auch achtzehn Stunden gearbeitet habe. Dabei ist zu bemerken, daß er stets sein eigener Herr war und daß in der Stephanskirche die Chorknaben nie mehr als zwei Stunden lang ihre vorgeschriebene Arbeit zu leisten hatten. Wir dachten gemeinsam über die Ursachen dieses erstaunlichen Fleißes nach. Er erzählte mir, daß ihm die Musik schon vom zartesten Alter an die größte Freude bereitet hätte. Jrgend ein Instrument anzuhören war ihm viel lieber, als mit gleichalterigen Kindern herumzuspringen. Wenn er auf dem Stephansplatz mit ihnen spielte und die Orgel hörte, ließ er die Kameraden stehen und lief in die Kirche.

Als er zu komponieren anfing, war ernste Arbeit ihm schon zur Gewohnheit geworden. Übrigens hat der Komponist einen Vorteil vor den anderen Künstlern voraus. Seine Arbeiten sind fertig, wenn sie in der Phantasie vollendet sind.

Haydn, der so ungeheuer viele und so schöne Einfälle hatte, fühlte unaufhörlich das Glück des Schaffens, das zweifellos eine der größten Freuden ist, die der Mensch empfinden kann. Der Dichter und der Komponist teilen sich in diese Freude, aber der Komponist kann rascher arbeiten. Eine schöne Ode, eine schöne Symphonie müssen nur erfunden werden, um in der Seele ihres Schöpfers jene geheime Selbstbewunderung hervorzurufen, die das Leben der Künstler ausmacht.

Dem Soldaten, dem Architekten, dem Bildhauer und dem Maler hingegen genügt die Erfindung nicht, um Befriedigung zu finden. Der beste Feldzug kann schlecht geführt, das besterfundene Bild schlecht gemalt sein; all das läßt in der Seele des Erfinders einen Schatten zurück, eine Unsicherheit dem Erfolge gegenüber, welche die Schaffensfreude schädigen. Haydn dagegen war vollkommen glücklich, wenn er eine Symphonie erdacht hatte; es blieb ihm rein die physische Freude des Hörens und die seelische, den Erfolg mitzuerleben. Ich habe ihm oft zugehört, wie er zu seiner eigenen Musik den Takt schlug und ein glückliches Lächeln nicht unterdrücken konnte, wenn eine Stelle herankam, die er gut fand. Ich habe auch bei den großen Konzerten, die zuzeiten in Wien stattfinden, einige Musikfreunde gesehen, die sich so geschickt aufstellten, daß sie Haydns Gesicht sehen konnten, um nur nach seinem Lächeln den Beifall der Begeisterung einzurichten, mit dem sie ihren Nachbarn den Grad ihrer Hingeringenheit bewiesen.

Ich füge noch eine kleine Anekdote hinzu, welche zeigen mag, wie weit man in der Begeisterung gehen kann und die zugleich als Entschuldigung dienen soll, wenn irgend eine kühle Seele ironisch werden und schlechte Witze machen will.

Auf einem der ersten Theater Roms führte man Metastafios Artaserse, mit der Musik von Bertoni, auf. Wenn ich nicht irre, war es der unvergleichliche Pachiarotti, der die Rolle des Arbaces sang. Als man bei der dritten Aufführung zu der berühmten Gerichtsszene kam, wo der Komponist einige Instrumentaltakte auf die Worte *Eppur son innocente* folgen läßt, waren die Musiker

von der Schönheit der Situation, der Musik, dem Ausdruck des Sängers so hingerissen, daß Pachiarotti, kaum daß er diese Worte ausgesprochen hatte, bemerkte, daß das Orchester schwieg. Ungeduldig blickt er zum Kapellmeister hinunter: „Nun! was treibt ihr denn?“ Dieser, wie aus einer Ekstase aufgeschreckt, antwortet schluchzend und ganz naiv: „Wir weinen!“ In der That hatte kein Musiker an seinen Einsatz gedacht und alle hatten ihre tränenvollen Augen auf den Sänger gerichtet.

Anno 1790 sah ich in Brescia den Mann, der in ganz Italien vermutlich am meisten Gefühl für Musik hatte. Er verbrachte sein Leben damit, sie zu hören. Wenn sie ihm gefiel, zog er, ohne es selbst zu wissen, seine Stiefel aus. Erreichte das Pathos seinen Höhepunkt, so schleuderte er, einer alten Gewohnheit gemäß, die Stiefel hinter sich auf die Zuhörer.

Leben Sie wohl. Die Länge meiner Epistel erschreckt mich. Der Stoff wächst mir unter der Feder; ich nahm mir vor, Ihnen höchstens drei oder vier Briefe zu schreiben und sie wachsen ins unendliche. Ich nehme das freundliche Angebot des Herrn von C. an, der Ihnen meine Briefe, von diesem an, nach Paris mitnehmen und zustellen wird; ich halte das für gut so. Denn wenn man sähe, daß Ihnen die Post solche Riesenpakete aus dem Ausland bringt, würde man glauben, Sie seien mit viel wichtigeren Angelegenheiten beschäftigt. Wenn man aber ein Herz hat und glücklich sein will, muß man sein Leben geheimhalten.

Vale et me ama.

V i e r t e r B r i e f

Baden, den 20. Juni 1808.

Wahrhaftig, mein lieber Ludwig, es scheint mir, als könnte ich die Musik nicht mehr ausstehen. Ich komme eben aus einem Konzert, das man zur Eröffnung des hübschen Badener Kurssaales gegeben hat. Sie wissen, ich habe schon Geduldproben abgelegt. Ich habe den langweiligsten Sitzungen beratender Körperschaften beigewohnt; ich habe inmitten der lebenswürdigsten Gesellschaft die Freundschaft ausgehalten, mit der mich ein Mann von Bedeutung und ohne Geist, der Ihnen auch nicht unbekannt ist, zum Lohn für meine Sünden überhäufte; aber ich muß gestehen, seit ich Musik höre, habe ich mich noch nicht in die Langerweile der Konzertstücke finden können. Es ist die ärgste aller Qualen und, wie mir scheinen will, auch die lächerlichste Dummheit, daß man dem Publikum die Übungen vorführt, die man machen muß, um seinen Gefallen zu erregen, während man ihm nur die Resultate zeigen sollte. Das erscheint mir ebenso geistreich, wie wenn Ihr Sohn, statt aus dem Gymnasium einen inhaltsreichen Brief zu schreiben, Ihnen eine Sammlung von großen D und F schickte, wie man sie Kinder als Schreibübung machen läßt.

Instrumentalisten sind Leute, die gelernt haben, die Wörter einer Sprache gut auszusprechen und lange und kurze Silben richtig zu betonen, die aber unterdessen den Sinn der Worte vergessen. Sonst könnte ein Flötenspieler

nicht beständig langweilende Schwierigkeiten aneinanderreihen, sondern er würde eine frische und sangbare Melodie spielen, wie

Quattro baj e sei morelli

von Cimarosa, könnte sie verhunzen und variieren so kunstvoll wie er nur wollte und würde uns damit doch wenigstens nur zur Hälfte langweilen. Käme er jemals zur Vernunft, so könnte er uns zu Tränen rühren, wenn er ohne jede Veränderung ein zartes und trauriges Lied spielte, oder er könnte uns mit dem schönen Walzer der Königin von Preußen elektrifizieren.

Was mich anlangt, so bin ich von den drei Konzertstücken, die ich an einem einzigen Abend anhören mußte, förmlich erschlagen. Ich brauche eine ordentliche Ablenkung und ich gebiete mir selbst, nicht schlafen zu gehen, ehe ich Ihnen die Geschichte von Haydns Jugend nicht zu Ende erzählt habe.

Mozart komponierte mit dreizehn Jahren eine Oper, die mit Beifall aufgenommen wurde. Haydn war nicht so frühreif und schrieb in diesem Alter eine Messe, über welche der gute Keuter sich mit Recht lustig machte. Dieses Urteil überraschte den jungen Menschen; da er aber äußerst vernünftig war, begriff er, wie recht der andere hatte und fühlte, daß er noch Harmonielehre und Kontrapunkt studieren müsse. Aber bei wem sie lernen? Keuter unterrichtete die Chorknaben nicht im Kontrapunkt und hat Haydn nicht mehr als zwei Stunden gegeben. Mozart fand einen ausgezeichneten Lehrer an seinem Vater, der ein berühmter Geiger war. So leicht hatte es der arme Joseph nicht, der als Chorknabe ganz allein in Wien lebte, der sich den Unterricht bezahlen sollte und keinen Heller

besaß. Sein Vater war trotz seiner beiden Berufe so arm, daß er Joseph nur sechs Gulden schicken konnte, um seine gesamte Garderobe nachzuschaffen, als sie ihm einmal gestohlen worden war und er seiner Familie das Unglück mitgeteilt hatte.

Keiner der Wiener Meister wollte einem armen Chorknaben, der keinerlei Protektion besaß, umsonst Unterricht geben. Vielleicht verdankt Haydn diesem Mißgeschick seine Originalität. Alle Dichter haben Homer nachgeahmt, der selbst niemanden nachahmte — das ist das einzige, worin er nicht kopiert worden ist — und vielleicht ist er eben deswegen der große Dichter geworden, den die ganze Welt bewundert. Meinetswegen, lieber Freund, könnten alle Literaturkurse auf dem Grunde des Meeres ruhen; mittel-mäßige Leute lernen durch sie fehlerlose Arbeiten machen, aber da sie ohne Talent sind, haben diese Arbeiten keine Schönheit. Wir müssen alle diese unglückseligen Versuche ertragen; aber unsere Liebe zur Kunst leidet darunter. Der Mangel an Unterricht wird sicherlich keinen hemmen, der bestimmt ist, den höchsten Gipfel zu erreichen; sehen Sie Shakespear an, Cervantes. So war es auch mit Haydn. Ein Lehrer hätte ihn vielleicht vor den paar Fehlern bewahrt, die sich später in seine Kirchen- und Opernkompositionen eingeschlichen haben; aber sicher wäre er weniger eigenartig geworden. Wirklich genial ist allein der Mensch, der in der Arbeit ein so süßes Glück findet, daß ihn kein Hindernis schreckt. Setzet Dämme dem Wildbach — was bestimmt ist, ein großer Strom zu werden, wird alles durchbrechen.

Wie Jean Jacques kaufte er Theoriebücher beim Bouquinisten, darunter den Gradus ad Parnassum des

Suz, und begann mit einer Hartnäckigkeit zu studieren, die sich auch durch die entsetzliche Unklarheit jener Regeln nicht abschrecken ließ. Er arbeitete allein, ohne Lehrer, und machte eine Fülle kleiner Entdeckungen, die ihm später zugute kamen. Er war glücklich trotz seiner Armut, trotzdem er in seinem Dachkammerchen jämmerlich frieren mußte und beim Studieren bis in die Nacht oft vor Müdigkeit umsanft, mit einem gänzlich zerbrochenen, in alle Teile auseinanderfallenden Klavier als einzigem Besiß. Die Tage und die Jahre verflogen ihm und er sagte oft, daß er nie mehr im Leben so viel Glück empfunden habe wie damals. Haydns Leidenschaft galt der Kunst und nicht dem Ruhm; und wenn er Sehnsucht nach Ruhm hatte, so war doch keine Spur von Ehrgeiz dabei. Er wollte viel eher sich eine Freude bereiten, wenn er Musik machte, als sich eine Stellung unter den Menschen schaffen.

Haydn lernte das Rezitativ nicht von Porpora, wie man es Ihnen erzählt hat, was im übrigen seine Rezitative selbst beweisen würden, die denen Porporas stark nachstehen, der der Schöpfer dieser Gattung war*); aber er lernte von Porpora die wahre Art des *bel canto* und der Klavierbegleitung, was nicht so leicht ist, wie man glaubt. Hören Sie, wie er zu diesem Unterricht kam:

Damals war ein vornehmer Venezianer in Wien als Gesandter seiner Republik. Er hatte eine Freundin, die eine Musiknarrin war und den alten Porpora im Gesandtschaftsgebäude beherbergte. Weil Haydn auch so ein Melomane war, bekam er Zutritt zu diesem Hause.

*) Auch hier gilt das auf Seite 13 Gesagte. (Anm. d. Üb.)

Er gefiel den Leuten und seine Erzellenz nahm ihn mit seiner Freundin und Porpora in einen Badeort mit, der damals in Mode war.

Unser junger Freund interessierte sich nur für den alten Neapolitaner und gebrauchte alle möglichen Listen, um sich in seine Gunst einzuschleichen und seiner harmonischen Gnaden theilhaftig zu werden. Jeden Tag stand er ganz zeitlich auf, pußte dem alten Herrn, der überaus mürrisch war, Kleider und Schuhe, und richtete so gut er konnte auch seine alte Perücke. Zunächst wurde er als Esel apostrophiert, wenn er morgens in sein Zimmer kam. Aber der alte Bär sah sich umsonst bedient und da er doch die außerordentlichen Anlagen seines freiwilligen Kammerdieners bemerkte, so ließ er sich rühren und gab ihm von Zeit zu Zeit ein paar gute Ratschläge. Sie wurden besonders wertvoll für Haydn, wenn er die schöne Wilhelmine begleitete, welche Porporas Arien sang, bei denen der Bass schwer zu finden war. In diesem Haus erlernte Joseph den Gesang im großen Stil der Italiener. Der Gesandte war überrascht von den Fortschritten des armen jungen Menschen, ließ ihm bei seiner Rückkehr in die Stadt eine Pension von sechs Zechinen im Monat auszahlen (zweiundsiebzig Franken) und zog ihn an die Tafel seiner Sekretäre.

Durch diese Großmut war Haydn aus dem Schlimmsten heraus. Er konnte sich einen schwarzen Anzug kaufen. So gekleidet ging er frühmorgens weg, um in der Kirche der Barmherzigen Brüder die erste Violine zu spielen; von da begab er sich zum Orgelspiel in die Kapelle des Grafen Haugwitz; etwas später sang er den Tenorpart in der Stephanskirche. Nachdem er den ganzen Tag herum-

gelaufen war, verbrachte er einen Theil der Nacht am Klavier. So formte er sich nach den Lehren aller guten Musiker, denen er sich anhängte, und ergriff jede Gelegenheit, Musik zu hören, von der man sprach. Da er keinen ständigen Lehrer hatte, begann er das Musikalisch-Schöne auf seine Art zu erfassen und bereitete sich dadurch geradewegs darauf vor, sich eines Tages seinen eigenen Stil zu schaffen.

F ü n f t e r B r i e f

Baden, den 28. August 1808.

Mein Freund!

Die Zeit sollte indessen Haydns kleines Glück zerstören. Er mutierte und mit neunzehn Jahren trat er aus der Sopranklasse der Stephanskirche aus oder, besser gesagt, und um nicht panegyrisch zu sein, er wurde hinausgeworfen. Er war ein wenig frech, wie alle begabten jungen Leute, und eines Tages schnitt er dem Chorkleid eines Kameraden die Schleppe ab, welches Verbrechen als unverzeihlich befunden wurde. Er hatte elf Jahre in der Stephanskirche gesungen; am Tage, an dem er hinausgejagt wurde, hatte er keinen anderen Besitz als sein erwachendes Talent, eine recht geringe Hilfsquelle, wenn es noch unbekannt ist. Dennoch besaß er schon einen Bewunderer. Der Zufall führte ihn, als er eine Wohnung suchte, zu einem Perückenmacher namens Keller, der seine schöne Stimme oft im Dom bewundert hatte und ihm nun ein Obdach bot. Er nahm Haydn auf wie einen Sohn, teilte sein karges Brot mit ihm und übertrug seiner Frau die Sorge für seine Bekleidung.

So war Haydn frei von der drückendsten Not, hatte ein Heim im Hause des Perückenmachers und konnte sich ohne Ablenkung seinen Studien hingeben, in denen er bald die größten Fortschritte machte. Dieser Aufenthalt indessen hatte schlimme Folgen für ihn: die Deutschen

haben alle die Heiratsmanie. Bei einem so sanften, liebevollen und schüchternen Volke sind die Freuden der Häuslichkeit das Wichtigste. Keller hatte zwei Töchter und er und seine Frau kamen rasch auf den Gedanken, eine von ihnen mit dem jungen Musiker zu verheiraten. Sie sprachen mit ihm darüber und er, der ganz in seine eigenen Gedanken vertieft war und gar nicht an Liebe dachte, zeigte sich einer solchen Heirat nicht abgeneigt. Er hielt sein Wort später mit jener Rechtlichkeit, die den Grundzug seines Charakters bildete, und diese Ehe wurde nichts weniger als glücklich.

Seine ersten Werke waren kleine Klavierfonaten, die er billig an seine Schülerinnen verkaufte, deren er einige gefunden hatte. Er schrieb auch Menuette, Allemanden und Walzer. Er komponierte zu seinem Vergnügen eine Serenade für drei Instrumente, die er in schönen Sommernächten mit zwei Freunden an verschiedenen Orten der Stadt aufspielte. Das Kärntnertortheater stand damals unter der Leitung des Kurz-Bernardon, eines berühmten Hanswurstdarstellers, dessen Kalauer allgemein entzückten. Bernardon zog durch seine Originalität und durch gute komische Dpern die Menge in sein Theater. Überdies hatte er eine hübsche Frau; dieser Grund genügte unseren Abenteurern, um eines Nachts ihre Serenade unter den Fenstern des Hanswurstes auszuführen. Kurz war so frappiert von dieser Musik, daß er hinunter auf die Straße ging, um sich nach dem Komponisten zu erkundigen. „Ich bin's“, sagt Haydn keck. — „Du? In deinem Alter?“ — „Einmal muß man anfangen.“ „Das gefällt mir; komm mit hinauf.“ Haydn folgt dem Hanswurst. wird der hübschen Frau vorgestellt und verläßt das Haus



PETRIUS METASTASIUS
ROMANUS
CAROLI CÆSARIS AUGUSTI
POETA

Bertoli f

Andreas et Joseph Schmutzer sc. Vienna Austria

mit einem Operntext in der Tasche, dem „Hinkenden Teufel“. Die Musik, die in wenigen Tagen komponiert war, hatte den größten Erfolg und wurde mit vierundzwanzig Zechinen bezahlt. Aber ein Adeliger, der offenbar nicht schön war, glaubte sich in dem „Hinkenden Teufel“ verspottet und ließ das Stück verbieten.

Haydn erzählt oft, daß er damals mehr Mühe hatte, den Seesturm in dieser Oper richtig darzustellen, als später Doppelfugen zu schreiben. Kurz-Bernardon, der Geist und Geschmaç hatte, war schwer zu befriedigen. Doch gab's noch eine andere Schwierigkeit: keiner der beiden Autoren hatte je das Meer und gar einen Seesturm gesehen. Wie soll man das darstellen, was man nicht kennt? Könnte man das, so würden viele unserer Politiker besser von der Moral sprechen können. Kurz lief aufgereggt im Zimmer herum, rund um den Komponisten, der am Klavier saß. „Stell' dir einen Berg vor, der sich erhebt,“ sagte er ihm, „dann ein Tal, das sich senkt, dann noch einen Berg und noch ein Tal, und Berge und Täler laufen rasch hintereinander her und jeden Augenblick wechseln Gipfel mit Abgründen.“ Aber diese schöne Schilderung genügte nicht. Der Hanswurst redete noch von Donner und Blitz: „Mach' mir diese Scheußlichkeiten sehr schön! Besonders aber recht deutlich die Berge und Täler“, wiederholte er ohne Unterlaß.

Haydns Hände liefen über das Klavier, versuchten Halbtöne, brachten Septimen hervor, gingen vom Baß zum Diskant. Kurz war nicht zufrieden. Schließlich wurde der junge Musiker ungeduldig, legte seine Hände auf die beiden äußersten Enden der Klaviatur und näherte sie einander rasch, indem er ausrief: „Hol' der Teufel den

Sturm!“ — „Das ist er, das ist er!“ schrie der Hanswurst, fiel ihm um den Hals und erstickte ihn fast vor Freude. Haydn fügte lächelnd hinzu, daß er, viele Jahre später, bei einer stürmischen Überfahrt von Calais, die ganze Zeit habe lachen müssen in der Erinnerung an den Seesturm im „Hinkenden Teufel“.

„Wie kann man mit Tönen einen Sturm malen?“ fragte ich ihn. Da dieser große Mann die Nachsicht selbst ist, wagte ich noch hinzuzufügen, daß man vielleicht, mit einigem Talent, dem Zuhörer die Empfindungen geben könne, die ein Sturm hervorrufft, indem man die Ausrufe eines geängstigten oder verzweifelten Menschen musikalisch nachahme; „aber“, sagte ich, „die Musik kann den Sturm selbst ebensowenig malen, wie sie behaupten kann, daß Herr Haydn bei der Schönbrunnerlinie wohnt.“ — „Sie mögen recht haben,“ erwiderte er, „aber Sie müssen bedenken, daß die Worte und vor allem die Dekorationen die Phantasie des Zuschauers leiten.“

Haydn zählte neunzehn Jahre, als er diesen Seesturm vollendete. Sie erinnern sich, daß Mozart, das Wunder der Musik, schon mit dreizehn Jahren durch seine erste Oper in Wettstreit mit Haffse trat, der bei den Proben sagte: „Dieses Kind wird uns alle vergessen machen.“ Haydn hatte nicht den gleichen Erfolg. Er hatte kein Theatertalent; und obgleich er Opern geschrieben hat, deren sich kein Meister zu schämen braucht, hatte er den Don Giovanni und die Clemenza di Tito keineswegs erreicht.

Ein Jahr nach dem „Hinkenden Teufel“ begann Haydn seine wirkliche Laufbahn und eröffnete sie mit sechs Trios. Die Eigenart seines Stiles und die Anziehungs-

kraft dieser neuen Art verhalfen ihnen augenblicklich zu dem größten Erfolg, aber die ernstesten deutschen Musiker griffen die gefährlichen Neuerungen sehr heftig an, die diese Werke in reicher Fülle aufwiesen. Diese Nation, die immer eine Schwäche für die Wissenschaft gehabt hat, komponierte auch ihre Kammermusik noch immer mit der vollen Strenge des fugierten Stiles.

Die musikalische Akademie, die in Wien von dem großen Kontrapunktiker auf dem Throne, Karl VI., eingerichtet worden war, hielt sich in ihrer ganzen Frische. Dieser ernste Monarch, der, wie man sagt, niemals gelacht hat, war einer der ersten Musikliebhaber seiner Zeit und die Komponisten, die er um sich hatte und deren Namen gelehrt auf us endigten, waren empört über alles, was mehr nach Liebenswürdigkeit denn nach Gelehrsamkeit ausah. Die reizenden kleinen Einfälle des jungen Musikers, die Wärme seines Stiles, die Freiheiten, die er sich manchmal herausnahm, entrüsteten die Erzväter dieses musikalischen Klosters. Sie warfen ihm Fehler im Kontrapunkt vor, keizerliche Modulationen, allzu kühne Zeitmaße. Zum Glück macht dieser Lärm dem aufstrebenden Genie nicht das geringste. Eines nur könnte ihm schaden, das Stillschweigen der Geringschätzung.

Sie müssen wissen, mein Freund, daß man vor Haydn ein Orchester, das aus achtzehn verschiedenen Instrumenten zusammengesetzt war, nicht kannte. Er hat das Prestissimo erfunden, und schon bei dem Gedanken daran erbehten die alten Wiener Nußknacker. Wir können uns in der Musik, wie in allen anderen Dingen, die Welt nicht vorstellen, wie sie vor hundert Jahren war: das Allegro zum Beispiel war damals nur ein Andantino.

In der Instrumentalmusik hat Haydn Kleines und Großes revolutioniert; er hat die Blasinstrumente zum Pianissimo gezwungen.

Mit zwanzig Jahren schrieb er sein erstes Quartett in F-Moll, das alle Musikliebhaber sofort auswendig lernten. Ich konnte nicht erfahren, warum Haydn zu jener Zeit das Haus seines Freundes Keller verließ; soviel steht aber fest, daß er trotz seines glanzvoll aufsteigenden jungen Ruhmes arm blieb. Er wohnte nun bei einem Herrn Martinez, bei dem er Kost und Wohnung unter der Bedingung frei hatte, daß er seinen beiden Töchtern Klavier- und Gesangsstunde geben sollte. Damals hatte ein Haus neben der Michaelerkirche das Glück, in zwei übereinanderliegenden Zimmern des dritten und vierten Stockwerkes den ersten Dichter des Jahrhunderts und den ersten Symphoniker der Welt zu beherbergen.

Auch Metastasio wohnte bei Martinez; aber da er Hofdichter Karls VI. war, lebte er in behaglichen Verhältnissen, während der arme Haydn die Wintertage im Bett verbringen mußte, weil er kein Holz hatte. Trotzdem war ihm die Gesellschaft des römischen Poeten von großem Vorteil. Ein zartes und tiefes Gefühl verlieh Metastasio einen sicheren Geschmack in allen Künsten; er liebte die Musik mit Leidenschaft und verstand sehr viel von ihr; seine unendlich harmonische Seele wußte die Begabung des jungen Deutschen zu schätzen. Während die beiden täglich zusammen speisten, lehrte Metastasio Haydn die wichtigsten Gesetze der schönen Künste und brachte ihm nebenher auch das Italienische bei.

Dieser Kampf gegen die Not, die fast immer die langjährige Gefährtin aller Künstler gewesen ist, die sich

später einen Namen gemacht haben, dauerte bei Haydn sechs lange Jahre. Wenn ihn ein reicher Edelmann damals entdeckt und ihn auf seine Kosten für zwei Jahre nach Italien mit einer Rente von hundert Louisdor geschickt hätte, seinem Talent hätte vielleicht nie etwas gemangelt. Aber er war weniger glücklich als Metastasio und fand keinen Gravina wie jener. Endlich aber fand er ein Unterkommen und verließ 1758 das Haus Martinez', um in die Dienste des Grafen Morzini einzutreten.

Dieser Graf gab musikalische Soireen und hatte ein eigenes Orchester. Zufällig besuchte der alte Fürst Anton Esterhazy, ein begeisterter Musikliebhaber, eines dieser Konzerte, das mit einer Haydn'schen Symphonie begann. Er war so entzückt von diesem Werk, daß er den Grafen Morzini augenblicklich bat, ihm Haydn zu überlassen, damit er ihn zum Leiter seines Hausorchesters machen könne. Morzini willigte ein. Unglücklicherweise war der Komponist eines Unwohlseins halber an diesem Tage nicht beim Konzert, und da fürstliche Wünsche, wenn sie nicht sofort ausgeführt werden, mancherlei Verzögerungen erleiden, so vergingen mehrere Monate, ohne daß Haydn, der sehr gern in den Dienst eines der größten Herren in Europa getreten wäre, irgend eine Nachricht erhielt.

Friedberg, ein Komponist, der gleichfalls im Dienste des Fürsten Anton stand und Gefallen an der keimenden Begabung des jungen Künstlers fand, suchte ein Mittel, ihn seiner Durchlaucht ins Gedächtnis zurückzurufen. Er regte Haydn an, eine Symphonie zu komponieren, die man in Eisenstadt, der Residenz des Fürsten, an seinem Geburtstag aufführen sollte. Haydn schrieb sie und sie war seiner würdig. Am Festtage wohnte der Fürst, auf

seinem Thronessel sitzend und von seinem Hofstaat umgeben, dem üblichen Konzert bei. Man beginnt Haydns Symphonie. Kaum ist man in der Mitte des ersten Allegro, so unterbricht der Fürst seine Musiker und fragt, von wem dies schöne Werk sei. „Von Haydn“, erwidert Friedberg und läßt den zitternden jungen Mann vortreten. „Wie,“ sagte der Fürst und sieht ihn an, „die Musik ist von diesem Mohren?“ (Man muß zugeben, daß Haydns Hautfarbe diese nicht ganz schmeichelhafte Bezeichnung ein wenig verdiente.) „Schön, Mohr, von jetzt ab bist du in meinen Diensten. Wie heißt du?“ — „Joseph Haydn.“ — „Aber ich erinnere mich dieses Namens; du bist doch schon in meinem Dienst! Warum habe ich dich noch nicht zu Gesicht bekommen?“ Haydn war verwirrt von der Majestät, die den Fürsten umgab, und antwortete nicht. „Geh,“ sagte dieser, „und ziehe dich als Kapellmeister an, ich will dich nicht mehr so sehen, du bist zu klein, du siehst zu gewöhnlich aus; nimm einen neuen Anzug, eine Lockenperücke, einen Kragen und rote Absätze, aber ich wünsche sie recht hoch, damit deine Gestalt deinem Können entspreche. Du verstehst mich, geh! Man wird dir alles geben.“

Haydn küßte dem Fürsten die Hand und schlich in einen Winkel des Orchesters zurück, etwas betrübt, wie er erzählt, weil er seine Haare und seine Jugendlichkeit zum Opfer bringen sollte. Am nächsten Morgen erschien er beim Leber Seiner Durchlaucht, eingeschnürt in das schwere, ernste Kostüm, das sie befohlen hatte. Er führte den Titel eines zweiten Musikmeisters, aber seine neuen Kameraden nannten ihn einfach den Mohren.

Nach einem Jahre starb der Fürst Anton und sein

Titel ging auf den Prinzen Nikolaus über, der die Musik womöglich noch leidenschaftlicher liebte. Haydn mußte eine Menge Stücke für das „Baryton“ komponieren, ein Instrument, das sehr kompliziert und heute ganz außer Gebrauch ist und dessen Ton, zwischen Tenor- und Bassgeige stehend, sehr angenehm klingt. Es war das Lieblingsinstrument des Prinzen, das er alle Tage spielte und für das er alle Tage auf seinem Pult ein neues Stück haben wollte. Das meiste von dem, was Haydn für das Baryton komponiert hat, ist bei einer Feuersbrunst verlorengegangen; das übrige ist vergessen. Er sagte oft, daß der Zwang, für dieses sonderbare Instrument komponieren zu müssen, sehr viel zu seiner Ausbildung beigetragen habe.

Bevor ich über die anderen Werke Haydns spreche, muß ich ein paar Worte über ein Ereignis sagen, das für lange Zeit den Frieden seines Daseins störte. Sobald er seinen Lebensunterhalt verdienen konnte, erinnerte er sich des Versprechens, das er seinerzeit seinem Freunde, dem Perückenmacher Keller, gegeben hatte: er heiratete dessen Tochter Anna. Es fand sich, daß sie eine Honesta war, die außer ihrer unbequemen Jugend auch noch eine große Vorliebe für Priester und Mönche hatte. Sie füllten beständig das Haus unseres armen Komponisten und der Lärm lauter Gespräche hinderte ihn an der Arbeit. Schließlich mußte er, wenn er keine Auftritte mit seiner Frau haben wollte, auch noch die Klöster aller dieser wackeren Patres gratis mit Messen und Motetten versehen. Frondienste dieser Art sind das Gegenteil dessen, was ein Mensch braucht, der nur arbeiten kann, wenn er in sich selbst hineinhorcht. Der arme Haydn suchte

Trost bei der Dlle. Boselli, einer liebenswürdigen Sängerin im Dienste seines Fürsten. Der Frieden seiner Häuslichkeit wurde dadurch nicht vermehrt. Endlich trennte er sich von seiner Frau, die er in materieller Hinsicht mit vollendeter Großmut bedachte.

Sie sehen hier, mein Freund, eine ruhig verbrachte Jugend ohne große Seitensprünge, überall Vernunft, mit einem Wort, einen Menschen, der unbeirrt seinem Ziel zuschreitet. Leben Sie wohl!

G e h s t e r B r i e f

Helenental, den 2. Oktober 1808.

Lieber Freund!

Ich beende meine Geschichte. Haydn war also in das Haus Esterhazy eingetreten, sah sich an der Spitze eines großen Orchesters, stand im Dienste eines ungeheuer reichen und der Musik leidenschaftlich ergebenen Herrn und befand sich nun inmitten selten glücklicher Umstände, wo ein Genie sich völlig entfalten kann. Von diesem Augenblick an wurde sein Leben regelmäßig, nur mehr von Arbeit erfüllt. Er stand frühmorgens auf, kleidete sich sauber an, setzte sich an ein Tischchen neben seinem Klavier und gewöhnlich fand ihn die Essensstunde noch dort. Abends ging er zu den Proben oder in die Opernvorstellungen, die viermal wöchentlich im Palais des Fürsten stattfanden. Zuweilen, aber nicht oft, verbrachte er einen Morgen auf der Jagd. Die wenige Zeit, die ihm gewöhnlich blieb, theilte er zwischen seinen Freunden und Mlle. Boselli. Dies war sein Leben durch dreißig Jahre und das erklärt auch die erstaunliche Anzahl seiner Werke. Man kann sie in drei Gruppen theilen: die Instrumentalmusik, die Kirchenmusik und die Opern.

In der Symphonie ist er der Erste der Ersten; in der Kirchenmusik erschloß er neue Wege, über die man verschiedener Meinung sein kann, das ist wahr, auf denen er sich aber neben die ersten Genies stellt. In der dritten

Gruppe, in den Opern, ist er nur achtbar, und zwar aus verschiedenen Ursachen; vor allem, weil er hier nur Nachahmer war.

Da Sie mir versichern, daß mein Geplauder Sie nicht langweilt, will ich Ihnen von diesen drei Gattungen erzählen.

Haydns Instrumentalmusik besteht aus Kammermusik in verschieden starker Besetzung und aus Symphonien für großes Orchester, die man wegen der Zahl der Instrumente nur in Theatern aufführen kann.

In die erste Abtheilung gehören die Duos, Trios, Quartette, Sextette, Oktette und Divertimenti, die Klaversonaten, Phantasien, Variationen und Capriccios.

In die zweite Gattung der großen Orchesterwerke zählt man auch die Konzertstücke für verschiedene Instrumente, Serenaden und Märsche.

Die Quartette und großen Orchestersymphonien sind am beliebtesten; Haydn hat dreiundachtzig Quartette und hundertachtzig Symphonien geschrieben. Die ersten neunzehn Quartette gelten als einfache Divertimenti. Die Eigenart und Größe des Stiles finden sich erst in schwachen Andeutungen. Dafür hätte jedes Quartett von Nr. 20 bis Nr. 83 allein genügt, um seinem Autor einen Ruf zu machen.

Bekanntlich werden die Quartette von einer ersten und einer zweiten Geige, einer Bratsche und einem Cello gespielt. Eine kluge Frau sagte, beim Anhören von Haydns Quartetten glaube sie bei einem Gespräch von vier netten Menschen zu sein. Sie fand, die erste Geige gleich einem geistreichen Manne mittleren Alters, der vortrefflich spricht und im Mittelpunkt des Gespräches steht, für das er das

Thema gibt. In der zweiten Geige erkannte sie den Freund der ersten, der mit allen Mitteln trachtet, den Freund zur Geltung zu bringen, sich nur selten mit sich selbst beschäftigt und das Gespräch dadurch unterstützt, daß er mehr dem zustimmt, was die anderen sagen, als selbst eigene Gedanken vorzubringen. Die Bratsche ist ein gediegener und gelehrter Mann, der Sentenzen liebt. Er begleitet den Redefluß der ersten Geige mit kurzen, aber sehr richtigen Bemerkungen. Die Kniegeige ist eine gute, ein bißchen geschwätzige Frau, die nicht viel zu sagen hat, aber sich immer ins Gespräch mischen will. Aber sie tut es mit Anmut und während sie spricht, haben die anderen Zeit, Atem zu schöpfen. Man merkt übrigens, daß sie eine geheime Neigung für die Bratsche hat, welche sie den anderen Instrumenten vorzieht.

In fünfzig Arbeitsjahren hat uns Haydn fünfhundert-siebenundzwanzig Instrumentalkompositionen geschenkt und wenn er sich wiederholt hat, geschah es mit Absicht. Zum Beispiel ist die Arie des Landmanns in den „Jahreszeiten“ das Andante einer seiner Symphonien, aus dem er eine schöne Bassarie gemacht hat, die allerdings gegen das Ende zu etwas schleppend wird.

Sie merken, mein Freund, daß ich zu den meisten meiner Bemerkungen eigentlich ein Klavier brauchte und keine Feder. Vierhundert Meilen von Ihnen und unserem lieben Frankreich entfernt, kann ich nur den poetischen Teil von Haydns Stil besprechen.

Das Allegro in seinen Symphonien, meist sehr rasch und kräftig, reißt mit sich fort. Gewöhnlich beginnt es mit einem kurzen, leichten und klaren Thema; nach und nach wird dieses Thema genial durchgearbeitet, von allen

Instrumenten aufgenommen und schließlich zu einer theils heldenhaften, theils heiteren Steigerung gebracht. Dieser Hauch von Ernst ist wie das Dunkel Rembrandts und Guercinos, das die Wirkung der hellen Teile ihrer Bilder so erhöht.

Haydn scheint uns mitten in Abgründe zu führen, aber man folgt ihm mit Freuden auf seinem seltsamen Pfade. Den Charakter, den ich eben beschrieb, scheinen mir vor allem die Prestos und Rondos zu besitzen.

Mehr Reichtum ist in den Andantes und Adagios: hier glänzt der große Stil in seiner vollen Majestät.

Die musikalischen Phrasen und Einfälle sind schön und mächtig entwickelt; jeder Teil ist klar und deutlich. Das Ganze hat etwas Prickelndes. Will man Haydns Adagios gut spielen, muß man es mit mehr Energie als Zartheit tun. Die Adagios haben eher die Proportionen einer Juno als die einer Venus. Mehr ernst als zierlich, atmen sie die ruhige, kräftige und mitunter etwas schwerfällige Würde der Deutschen.

In den Andantes wird diese Würde hie und da von einer sanften Heiterkeit übertönt, dennoch herrscht sie immer vor. Manchmal läßt sich der Autor im Andante und Adagio von der Kraft und Fülle seiner Einfälle mitreißen. Diese Tollheit, diese Kraft beleben die Komposition, erheitern sie, treiben sie vorwärts, schließen aber Gefühl und Leidenschaft nicht aus.

Einige von Haydns Andantes und Adagios scheinen kein Thema zu haben, es sieht aus, als hätten die Musiker ihr Notenheft zufällig in der Mitte aufgeschlagen. Nach und nach aber kommt der Verstehende darauf, daß der Komponist einen Plan und ein Ziel gehabt hat.

Seine Menuette sind reine Ausströmungen des Genies und so reich an Harmonien, Ideen und Schönheiten, in einem kleinen Raum aufgehäuft, daß sie einem gewöhnlichen Menschen genügen würden, eine Sonate daraus zu machen. In diesem Sinn sagte Mozart von unseren komischen Opern, jeder gesunde Mensch sollte jeden Tag eine solche Oper vor dem Frühstück schreiben. Die Trios der Haydn'schen Menuette sind gewöhnlich heiter und von entzückender Originalität.

Im allgemeinen hat seine Instrumentalmusik den Charakter einer romantischen Phantasie. Racinesches Maß würde man vergebens suchen; viel eher würde man an Ariost oder Shakespearer erinnert werden und darum begreife ich eigentlich nicht Haydn's Erfolg in Frankreich.

Sein Genie streift über alle Wege mit Adler Schnelle. Wundervolles und Bestrickendes folgt aufeinander und ist mit den leuchtendsten Farben gemalt. Vermutlich ist die Verschiedenheit dieser Farben und der Mangel aller Langeweile die Ursache der raschen Ausbreitung des Erfolges. Kaum war eine Symphonie fertig, so spielte man sie schon in Amerika und Indien.

Der Zauber dieses Stils scheint mir darin zu liegen, daß Freiheit und Freude herrschen. Haydn's Freude ist ein ganz naiver Ausbruch, vollkommen natürlich, rein, unbezähmbar und andauernd. Sie beherrscht das Allegro; man spürt sie auch noch in den ernstesten Theilen und noch im Andante ist sie da.

In jenen Kompositionen, wo der Autor durch Art, Rhythmus und Ton Trauer hervorrufen wollte, verwandelt sich diese eigensinnige Lebensfreude, die sich nicht offen hervortragen darf, in Energie und Kraft. Wohl-

gemerkt: diese düstere Würde ist nicht Schmerz, sondern Freude, die sich verbergen muß, sie ist wie die verhaltene Freude eines Wilden; nie aber ist sie Trauer, Betrübniß und Melancholie. Haydn konnte nur zwei- oder dreimal in seinem Leben wirklich traurig sein, in einer Stelle seines Stabat mater und in zwei Adagios der „Sieben Worte des Erlösers“.

Dies ist der Grund, warum er in der dramatischen Musik sich nicht hervorgetan hat. Ohne Melancholie ist eine leidenschaftliche Musik nicht möglich; darum wird das französische Volk, das lebhaft, eitel, leicht und überschäumend, manchmal gelangweilt, aber nie melancholisch ist, niemals eine eigene Musik haben.

Da wir bei diesem Thema sind und ich bereits Ihre bedenkliche Miene sehe, will ich alles sagen, was ich darüber denke. Ich will absichtlich die trivialsten und deutlichsten Bilder gebrauchen und ich lade alle meine Kollegen, die Paradoxenschreiber, ein, sich der gleichen Methode zu bedienen.

G i e b e n t e r B r i e f

Wien, den 3. Oktober 1808.

Ich fuhr einmal über den Simplon in Italien ein. Mit mir war ein Freund, der noch nie diese Reise gemacht hatte, und da wir nur eine Viertelmeile von den Borromeischen Inseln entfernt waren, machte es mir Freude, sie ihm zu zeigen. Wir nahmen eine Barke und durchstreiften die Gärten dieser grandiosen und doch anheimelnden Gegend. Endlich kehrten wir in das kleine Wirthshaus der Isola Bella zurück. Man legte drei Gedecke auf unseren Tisch und ein junger, dem Ansehen nach wohlhabender Mailänder setzte sich zu uns, erwies sich als sehr höflich und antwortete sehr gut auf meine Fragen. Als er gerade damit beschäftigt war, ein Rebhuhn zu zerlegen, zog mein Freund einen Brief aus der Tasche, tat, als ob er ihn läse, und sagte zu mir auf englisch: „Sehen Sie sich diesen jungen Menschen doch einmal an! Ohne Zweifel hat er irgend ein Verbrechen begangen und kann den Gedanken daran nicht loswerden. Wie er uns nur ansieht! Er glaubt offenbar, daß wir von der Polizei sind. Oder vielleicht ist's ein Werther, der sich diesen berühmten Ort ausgesucht hat, um seinem Leben auf pikante Art ein Ende zu bereiten!“ — „Keine Spur,“ antwortete ich, „das ist ein ganz offener, ja, sehr heiterer, junger Mensch.“

Alle Franzosen, die nach Italien kommen, verfallen in den gleichen Irrthum. Dieses Volk hat etwas überaus

Melancholisches. Auf diesem Grunde gedeihen die Leidenschaften am besten. Solche Menschen können nur in den schönen Künsten Freude finden. Dadurch, glaube ich, hat Italien seine großen Künstler und deren Bewunderer hervorgebracht, die, indem sie ihre Kunstwerke lieben und bezahlen, sie hervorbringen helfen. Nicht, als ob der Italiener der Heiterkeit unzugänglich wäre; auf einer Landpartie mit lebenswürdigen Frauen wird er toll vor Lustigkeit sein und die erstaunlichsten Einfälle haben.

Ich habe in Italien nie an Landpartien teilgenommen wie jene, bei denen die kleinste Verletzung unserer Eitelkeit die hübschen Parks rund um Paris so traurig macht: tödliche Kälte erschlägt jede Unterhaltung; der Hausherr ist übler Laune, weil sein Koch das Essen verdorben hat, ich ärgere mich, daß mich der Vicomte von B. mit seinem Wagen, dank seinem englischen Pferde, bei St. Gratien überholt und die Damen mit Staub bedeckt hat, die mit mir in meiner hübschen neuen Kalesche saßen; aber ich werde es ihm zurückzahlen oder mein Kutscher bekommt seine Entlassung! Ein junger Italiener, der Damen in seiner Villa empfängt, wäre tausend Meilen weit von all diesen Gedanken. Erinnern Sie sich des „Kaufmanns von Venedig“? Wie da Graziano sagt: Let me play the fool with mirth usw. Das ist italienische Heiterkeit, eine Heiterkeit, die von Glück leuchtet. Bei uns wäre sie ein Zeichen schlechter Manieren: es hieße das glückliche Ich zeigen und somit andere Leute mit diesem Ich behelligen. Die französische Heiterkeit will den anderen zeigen, daß man nur lustig sei, um ihnen zu gefallen. Man muß sogar die wahre Freude, die der Erfolg erweckt, verbergen, indem man die unbändigste Freude zeigt.

Die französische Heiterkeit verlangt viel Geist; es ist die des Lesage und seines Gil Blas. Die italienische Heiterkeit ruht auf der Empfindsamkeit so stark, daß der Italiener nur heiter ist, wenn er Anlaß dazu hat.

Unser junger Mann von den Borromeischen Inseln sah nichts übermäßig Erfreuliches darin, an einer Wirtstafel zwei wohlherzogenen Franzosen zu begegnen. Er war höflich, wir aber, wir wollten ihn amüſant.

Da in Italien die Handlungen ganz von den Gefühlen abhängen, die den Handelnden bewegen, kann der Italiener der trübſeligſte Gefährte von der Welt sein. Ich beklagte mich darüber einmal bei dem lebenswürdigen Baron W. „Was wollen Sie?“ sagte er. „Wir verhalten uns zu euch wie die italienischen Melonen zu französischen: wenn Sie sie in Frankreich auf dem Markte kaufen, sind sie alle ganz gut; bei uns können Sie zwanzig öffnen, die ſcheußlich sind, aber die einundzwanzigste ist göttlich.“

Die Art der Italiener ruht fast immer auf dem Gefühl und das erklärt ihre Liebe zur Musik. Die Musik, die uns wehmütig macht, löst die Melancholie. Lebhaft und sanguinische Menschen, wie drei Viertel aller Franzosen es sind, können sie daher nicht leidenschaftlich lieben. Denn sie erleichtert sie in keiner Weise und macht ihnen gewöhnlich auch keine große Freude.

Was sagen Sie zu meiner Philosophie? Sie hat das Unglück, der Theorie der französischen Philosophen ähnlich zu sein, die Sie heute geringſchätzen, jener Theorie, nach der die schönen Künſte aus der Langeweile geboren sind. Ich möchte die Langeweile durch Melancholie erſetzen, die immerhin ſeelische Zartheit vorausſetzt.

Die Langeweile der Franzosen, die in Gefühlsdingen

weder sehr glücklich noch sehr unglücklich sind und deren größter Kummer gekränkte Eitelkeit ist, wird durch die Conversation zerstreut, wo die Eitelkeit, ihre beherrschende Leidenschaft, jeden Augenblick Zeit findet zu glänzen, sei es durch den Gehalt, sei es durch die Form dessen, was man sagt. Die Conversation ist ein Spiel für sie, eine Folge von Erlebnissen. Diese französische Conversation, die ein Fremder tagtäglich im Café de Foy und an allen öffentlichen Orten hören kann, ist eine Art Geschäft, das von zwei Eitelkeiten besorgt wird.

Der ganze Unterschied zwischen dem Café de Foy und dem Salon der Marquise du Deffand besteht darin, daß im Café, wo sich die kleinen Bürgerleute versammeln, die Eitelkeit sich in der Unterhaltung zeigt. Jeder erzählt, wenn er drankommt, alle schmeichelhaften Dinge, die ihm begegnet sind, und wer verurteilt ist, zuzuhören, wartet mit schlecht verhehlter Ungeduld, bis die Reihe an ihn kommt und beginnt dann sofort seine Geschichte, ohne auf die des anderen im geringsten einzugehen.

Der gute Ton besteht ebenso wie in einem Salon auch dort darin, dem anderen mit geheucheltm Interesse zuzuhören, bei komischen Stellen zu lächeln und zu versuchen, wenn man von sich spricht, den gierigen und angstvollen Egoismus zu verbergen. Wollen Sie diesen Egoismus in seiner vollen Ungeschmincktheit sehen? Gehen Sie für einen Augenblick auf die Börse einer Handelsstadt im Süden; sehen Sie einem Makler zu, der einem Händler ein Geschäft vorschlägt. Dieser nur zu schlecht verhehlte Egoismus gibt manchen Partnern im Café de Foy das Ansehen zweier Todfeinde, die sich einander nur widerstrebend genähert haben, um ihre Interessen zu diskutieren.

In einer reicheren und zivilisierteren Gesellschaft erwartet der Sprecher nicht vom Inhalt seiner Geschichte, sondern von seiner Art, sie zu erzählen, die reiche Ernte für seine Eitelkeit; darum wählt er auch eine Sache, die ihm innerlich möglichst gleichgültig ist.

Volney erzählt, daß die französischen Ansiedler in den Vereinigten Staaten mit ihrer Vereinsamung sehr unzufrieden sind und immerfort sagen: „Das ist ein verlorenes Land, man weiß nicht, mit wem man reden soll“, im Gegensatz zu den deutschen und englischen Kolonisten, die sich ganz wohl dabei fühlen, wenn sie den ganzen Tag schweigen.

Ich vermute, daß diese gebenedeite Konversation wohl der Langeweile des Franzosen abhelfen, aber keine Empfindung hervorrufen kann, die den Italiener von der Melancholie befreien könnte.

Dieser feinfühligem Art entsprechend, das Glück zu suchen, ließ der Prinz von N., den man mit in Rom als einen der liebenswürdigsten und erfahrensten Männer Italiens rühmte, uns bei seiner Freundin, der Gräfin G., an allen Ecken und Enden Musik vormachen. Er war eben dabei, ein Vermögen von zwei bis drei Millionen zu verschwenden. Sein Rang, sein Vermögen, seine Lebensweise hätten einen jungen Lebemann aus ihm machen müssen; aber obwohl seine Uniform mit Orden bedeckt war, war er nichts als ein Künstler.

Wenn sich bei uns ein Mann zu einem Rendezvous begibt oder nachschauen geht, ob das Dekret, das ihm eine hohe Stellung verschafft, schon unterzeichnet ist, so hat er noch genügend Interesse für alles andere, um auf ein modisches Kabriolett neidisch zu sein.

Die Natur hat den Franzosen eitel gemacht und mehr lebhaft als heiter. Frankreich stellt die besten Grenadiere, um Schanzen im Nahkampf zu nehmen, und die amüsantesten Plauderer. Italien besitzt keinen Collé und nichts, was sich der reizvollen Heiterkeit der „Wahrheit im Weine“ annähert.

Sein Volk ist leidenschaftlich, schwermütig, zärtlich; es hat Raffael, Pergolese und den Grafen Ugolino hervorgebracht.

Achter Brief

Salzburg, den 30. April 1809.

Endlich, lieber Freund, haben Sie meine Briefe erhalten. Der Krieg, der mich hier von allen Seiten umgibt, hat mich Thretwegen ängstlich gemacht. Meine Waldspaziergänge werden durch Waffenlärm gestört; in diesem Augenblick höre ich deutlich Kanonenschüsse, die anderthalb Meilen von hier auf dem Wege nach München fallen. Dennoch setze ich mich nach einigen ziemlich traurigen Betrachtungen über das Schicksal, das mich von meiner Grenadierkompagnie losgerissen hat und mich seit zwanzig Jahren von meinem Vaterland fernhält, auf den Stamm einer riesigen Eiche, die am Boden liegt. Ich bin im Schatten einer schönen Linde, ich sehe nichts um mich als liebliches Grün, das sich deutlich gegen den dunkelblauen Himmel abzeichnet — ich nehme mein kleines Notizbuch, meinen Bleistift und wir wollen uns, nach langem Schweigen, wieder über unseren Freund Handn unterhalten.

Wissen Sie, daß ich Sie beinahe des Schismas beschuldigen muß? Sie scheinen ihn den göttlichen Sängern Italiens vorzuziehen. Ach, mein Freund, die Pergoleses, die Cimarosas haben in dem rührendsten und zugleich edelsten Theil der Kunst geblüht, die uns tröstet.

Sie sagen mir, daß einer der Gründe Ihrer besonderen Vorliebe für Handn der ist, daß man ihn in London und Paris hören kann wie in Wien, während in Frank-

reich, weil die Stimmen fehlen, die Olimpiade des göttlichen Pergolese niemals gespielt werden wird. Unter diesem Gesichtspunkt theile ich Ihre Meinung. Die harte Natur der Engländer und die unserer lieben Landsleute kann gute Musikanten zeugen, aber niemals gute Sänger. Hier dagegen hörte ich, als ich durch die Leopoldstadt ging, eine süße Stimme sehr schön die Worte singen: „Noch im Tode bin ich dein.“

Ich merke sehr wohl die kleine Lücke Ihrer Kritik inmitten aller Komplimente. Sie werfen mir noch immer jene Leichtfertigkeit vor, die früher einmal, dem Himmel sei Dank, fast immer der Inhalt ihrer Lehren war.

Sie werfen mir vor, daß ich über Haydn schreibe und dabei nur etwas ganz vergesse, nämlich ehrlich an das Wesen dieses großen Künstlers heranzugehen und, als Einwohner Deutschlands, Ihnen, dem Ignoranten, zu erklären, wie er gefällt und warum er gefällt. Erstens sind Sie kein Ignorant; Sie haben eine leidenschaftliche Liebe zur Musik und bei den schönen Künsten genügt das.

Sie sagen, daß Sie kaum ein einfaches Lied lesen können. Schämen Sie sich eines so nichtigen Einwandes nicht? Halten Sie den tastendreschenden Tagelöhner, der auf dieselbe Art wie sein ebenbürtiger Kollege in der Schneiderwerkstatt drüben Röcke näht, seit zwanzig Jahren Klavierstunden gibt, für einen Künstler? Nennen Sie ein bescheidenes Handwerk, in dem man wie in allen anderen mit etwas Geschicklichkeit und viel Geduld Erfolge haben kann, Kunst?

Seien Sie gerechter! Wenn Ihre Liebe zur Musik andauert, so wird Sie ein Jahr Reise in Italien klüger machen als alle Weisen von Paris.

Ich hätte nie geglaubt, daß man durch ein Studium zum Genuß der schönen Künste kommen kann. Einer meiner Freunde bewunderte im ganzen Pariser Museum nichts als den Ausdruck der „Heiligen Cäcilie“*) von Raffael und ein wenig die „Transfiguration“; alles übrige sagte ihm nichts und ihm waren die gemalten Fächer, die man alle zwei Jahre ausstellt, lieber als die verräucherten Bilder der alten Schulen. Die Malerei war ihm mit einem Wort ein fast verschlossener Freudenquell. Er las nun aus Gefälligkeit eine Geschichte der Malerei durch, um den Stil zu verbessern; zufällig geht er ins Museum und die Bilder erinnern ihn an das, was er soeben über sie gelesen hat. Er beginnt unversehens die gelesenen Urteile richtig zu finden oder zu verwerfen; bald unterscheidet er die Stile der verschiedenen Schulen. Unwillkürlich geht er nach und nach drei- oder viermal die Woche ins Museum, das ihm heute einer der liebsten Orte der Welt ist. Er findet tausend Gedankenquellen in einem Bilde, das ihm früher nichts sagte, und die Schönheit Guido Renis, die ihn nie berührt hatte, entzückt ihn heute.

Ganz sicher ist es in der Musik geradeso, und beginnt man fünf oder sechs Arien des *Matrimonio segreto* auswendig zu lernen, so fühlt man schließlich die Schönheit aller anderen. Nur muß man so vorsichtig sein, sich jeder anderen Musik als der von Cimarosa durch ein oder zwei Monate zu enthalten. Mein Freund hält sehr darauf, sich im Museum in jeder Woche nur die Bilder eines Meisters oder einer Schule anzusehen.

*) Es handelt sich hier selbstredend um Kopien, da das Original des ersten Bildes in Bologna, das des zweiten in Rom ist.

(Anm. d. Üb.)

Aber, lieber Freund, die Aufgabe, die Sie mit bei den Symphonien Haydns stellen, ist schwierig; nicht weil es mir etwa an guten oder schlechten Einfällen fehlt: die habe ich; das Schwierige ist, sie über vierhundert Meilen weiter zu geben und mit Worten auszudrücken.

Da Sie es so wollen, mein Freund, schützen Sie sich vor Langeweile, wie Sie können; ich will Ihnen vermitteln, was man hier über den Stil Haydns denkt.

In der ersten Zeit meiner Bekanntschaft mit Haydn richtete ich viele Fragen an ihn. Es ist natürlich, daß man einen, der Wunder tut, fragt: „Wie machst du das?“ Bald merkte ich aber, daß er nicht recht anbeißen wollte. Ich dachte mir also, daß man einen Umweg machen müsse und begann mit unverwüßlicher Lungenkraft und journalistischer Frechheit die ärgsten Urteile über Händel, Mozart und andere große Meister zum Besten zu geben, denen ich damit hier Abbitte leiste. Haydn, der sehr gut und sanft war, ließ mich reden und lächelte nur. Zuweilen aber, nachdem er mir seinen Lokaler vorgesetzt hatte, belehrte er mich durch fünf, sechs Sätze voller Wärme, die aus dem Herzen kamen und die seine Anschauung zeigten. Im Fortgehen schrieb ich sie in aller Eile auf.

Ist es zu glauben? Dieser große Mann, den unsere gelehrten und genielosen Musiker als Schutzpatron benutzen wollten, wiederholte immer nur: „Erfindet eine schöne Melodie, und eure Musik, welcher Art sie sei, wird schön sein und sicherlich gefallen.“

„Das ist die Seele der Musik,“ fügte er hinzu, „das ist das Leben, der Geist, der Inbegriff einer Komposition; ohne sie könnte Tartini die gesuchtesten und seltensten Akkorde finden, ihr würdet doch nur ein gut gearbeitetes Geräusch

hören, das, wenn es schon dem Ohr nicht mißfällt, den Kopf leer und das Herz kalt läßt.“

Als ich eines Tages, noch unvernünftiger als sonst, diese Weisheiten bekämpfte, holte mir der gute Handl ein fleckiges kleines Tagebüchlein, das er während seines Londoner Aufenthaltes geführt hatte. Er zeigte mir, daß er eines Tages in der Pauls-Kathedrale eine Hymne einstimmig von viertausend Kindern hatte singen hören. „Dieser einfache natürliche Gesang“, fügte er hinzu, „machte mir die größte Freude, die eine musikalische Aufführung mir je bereitet hat.“

Dieser Gesang aber, der einen solchen Eindruck auf den Mann machte, welcher die schönste Instrumentalmusik der Welt gehört hatte, war nichts anderes als



Wie soll man etwas auf vernünftige Art definieren, was keine Regel hervorzubringen lehrt? Ich sehe die fünf oder sechs Definitionen durch, die ich in meinem Notizbuch aufgeschrieben habe. In der That, wenn mich etwas an der sehr genauen Vorstellung, die ich von der Melodie habe, irre machen könnte, so sind es diese Notizen. Es sind hübsch gesetzte Worte, aber sie haben im Grunde nur einen sehr unbestimmten Sinn. Zum Beispiel, was ist der Schmerz? Wir alle haben, leider Gottes, genügend Erfahrung, um die Antwort auf diese Frage zu fühlen, und dennoch, mit allem, was wir darüber sagen könnten, würden wir nur noch mehr Dunkelheit schaffen. Also,

mein Herr, ich glaube, vor Ihren Vorwürfen geschützt zu sein, wenn ich mich davon enthebe, Ihnen die Melodie zu definieren: sie ist, zum Beispiel, das einzige, was ein feinführender, aber wenig gebildeter Amateur behält, wenn er aus der Oper kommt. Wer hätte Mozarts „Sigaro“ gehört und nicht beim Herauskommen, oft auch im falschesten Ton, gesungen:

Non più andrai farfalone amoroso,
Delle donne turbando il riposo etc.

Die Meister sagen: Erfindet Melodien, die zugleich klar, einfach, schön und voll Bedeutung sind und die, ohne gesucht zu sein, doch nicht ins Triviale fallen. Diesen Fehler und eine trübe Monotonie wird man vermeiden, indem man Dissonanzen einführt: zuerst verursachen sie ein etwas unangenehmes Gefühl; das Ohr sehnt sich, sie aufgelöst zu hören und empfindet eine wirkliche Freude, wenn der Komponist sie endlich auflöst.

Dissonanzen erwecken die Aufmerksamkeit; es sind Stimulantien, die man einem Gefühllosen eingibt; der Augenblick der Beflemmung, den sie hervorrufen, verwandelt sich in lebhafteste Freude, wenn wir endlich zu dem Akkord kommen, den unser Ohr unaufhörlich voraushörte und ersehnte. Wir müssen Monteverde preisen, der diese Schönheitsquelle entdeckt, und Scarlatti, der sie ausgebeutet hat.

Mozart, dieses Genie weicher Melancholie, dieser Mensch, der von Ideen und von wundervollem Geschmack erfüllt war, der die Arie „Non so più cosa son, cosa faccio“ schreiben konnte, hat die Modulationen zuweilen ein wenig mißbraucht.

Er hat mitunter seine schönen Melodien, deren erste Takte die Seufzer einer zärtlichen Seele deutlich malen,

damit verdorben. Indem seine Melodien gegen den Schluß zu ein wenig gequält werden, macht er sie dem Ohr unverständlich, obgleich sie in der Partitur ganz klar für den Leser sind. Manchmal haben seine Begleitungen Stimmen, die zu verschieden von denen auf der Bühne sind; wer könnte dies aber nicht verzeihen, wenn er an die Melodie des Orchesters mitten in der Arie im „Sigaro“ denkt:

Vedrò, mentr'io sospiro,
Felice un servo mio!

diese göttliche Melodie, an die jeder Mensch, der unter Liebeschmerzen leidet, sich unwillkürlich erinnert.

Diese Dissonanzen sind in der Musik, was das Helldunkel in der Malerei ist: man darf sie nicht zu oft verwenden. Sehen Sie sich die „Transfiguration“ und das „Abendmahl des heiligen Hieronymus“*) an, die einander gegenüber in Ihrem Pariser Museum hängen. Der „Transfiguration“ fehlt etwas von diesem Helldunkel; Domenichino dagegen hat es ausgezeichnet angewendet. Hier muß man Halt machen oder man verfällt der Sekte der Tenebrosi, die im sechzehnten Jahrhundert die italienische Malerei zugrunde richtete. Die Sachleute werden Ihnen sagen, daß Mozart die verminderten und übermäßigen Intervalle mißbraucht.

Einige Jahre nachdem Haydn sich in Eisenstadt niedergelassen und sobald er sich einen Stil geformt hatte, ging er daran, seine Einfälle dadurch zu vermehren, daß er sorgsam die alten und eigenartigen Volkslieder sammelte.

*) Hier handelt es sich um die Kopie des Hauptwerkes von Domenichino, dessen Original sich im vatikanischen Museum befindet. (Anm. d. Übb.)

Und wie Leonardo da Vinci in einem Büchlein, das er immer bei sich trug, alle merkwürdigen Gesichter aufzeichnete, denen er begegnete, so notierte Haydn sorgfältig alle Passagen und Einfälle, die ihm durch den Kopf gingen.

Wenn er glücklich und heiter war, lief er an sein Tischchen und schrieb die Motive für Menuette und Lieder; war er zärtlich oder traurig, so schrieb er seine Andante- und Adagio-Themen auf. Wenn er später beim Komponieren eine solche Stelle brauchte, hielt er in seinem Vorrat Umschau. Im allgemeinen aber schrieb Haydn eine Symphonie nur, wenn er sich wirklich dazu disponiert fühlte. Man sagt, die schönen Gedanken kämen aus dem Herzen; das trifft um so eher das Richtige, je mehr sich das Gebiet, in dem man arbeitet, von der Präzision der mathematischen Wissenschaften entfernt. Tartini las, bevor er zu komponieren begann, eines der holden Sonette Petrarca's. Der gallige Alfieri, der von den Tyrannen, die er schilderte, ihre wilde Bitternis übernahm, die sie verzehrte, hörte gern Musik, bevor er zu arbeiten begann. Haydn konnte nicht arbeiten, ohne sich, wie es auch Buffon tat, vorher wie für eine Ausfahrt frisieren zu lassen und sich geradezu prächtig anzukleiden. Friedrich II. hatte ihm einen Diamantring geschickt und Haydn gestand öfters, daß ihm kein Gedanke kam, wenn er an seinem Klavier saß, ohne den Ring angesteckt zu haben. Das Papier, auf dem er komponierte, mußte das denkbar feinste und weißeste sein. Er schrieb dann so sauber und aufmerksam, daß auch der beste Kopist die Sauberkeit und Gleichmäßigkeit seiner Noten nicht übertroffen hätte. Allerdings hatten sie so kleine Köpfe und so feine Striche, daß er sie ziemlich richtig seine Fliegenbeine nannte.

Nach all diesen mechanischen Vorbereitungen begann Haydn seine Arbeit, indem er zunächst seine Hauptidee, das Thema, schrieb, und die Tonarten wählte, durch die er es führen wollte. Öfters dachte er sich einen kleinen Roman aus, der ihm die musikalischen Farben und Empfindungen geben sollte. Manchmal stellte er sich vor, daß einer seiner Freunde, Vater vieler Kinder und wenig von Glücksgütern gesegnet, sich nach Amerika einschiffte, um dort sein Glück zu machen.

Die Hauptereignisse der Reise bildeten nun die Symphonie. Sie begann mit der Abfahrt. Ein sanfter Wind kräuselt die Wellen, das Schiff verläßt glücklich den Hafen, während die Familie am Ufer ihm weinend mit den Augen folgt und die Freunde ihm Lebewohl zurufen. Das Schiff fährt glücklich und erreicht endlich die unbekanntenen Länder. In der Mitte der Symphonie erklingen wilde Töne, barbarische Aufschreie und Tänze. Der Reisende macht günstige Tauschgeschäfte mit den Eingeborenen des Landes, belädt sein Schiff mit reicher Ware und schiffet sich nach Europa ein, von einem guten Winde getragen. Das erste Motiv der Symphonie kehrt wieder; aber plötzlich wird das Meer unruhig, der Himmel verfinstert sich, ein furchtbarer Sturm verändert die Tonart und beschleunigt das Tempo. Alles auf dem Schiff gerät in Unordnung. Die Schreie der Matrosen, das Geheul der Wogen, das Pfeifen der Winde führen die Melodie von der Chromatik zur Pathetik. Übermäßige und verminderte Akkorde, Modulationen folgen einander in Halbtönen und malen das Entsetzen der Reisenden.

Nach und nach beruhigen sich die Gewässer, günstige Winde schwellen die Segel. Man kommt in den Hafen.

Der glückliche Familienvater wird vom Freudengeschrei seiner Kinder und ihrer Mutter, von den Segenswünschen seiner Freunde empfangen und umarmt seine Lieben, während er die Heimat betritt. Alles am Schlusse dieser Symphonie atmet Frohsinn und Glück.

Ich erinnere mich nicht mehr, welcher Haydn'schen Symphonie dieser kleine Roman zugrunde liegt. Er hat sie mir wohl bezeichnet, aber ich habe vollständig daran vergessen. Für eine andere Symphonie dachte sich der gute Haydn ein Gespräch zwischen Jesus und dem unbußfertigen Sünder aus; er folgte dann auch der Parabel vom verlorenen Sohn.

Von diesen kleinen Romanen rühren die Namen her, mit welchen unser Komponist seine Symphonien zurweilen bezeichnete. Ohne diesen Hinweis ist es unmöglich, die Namen der „Schönen Zirkassierin“, der „Roxelane“, des „Einsamen“, des „Verliebten Schulmeisters“, der „Pferdin“, des „Hasenfusses“, der „Königin“, „Laudon“ usw. zu verstehen, welche die kleine Geschichte angeben, auf der die Komposition beruht. Ich wünschte, die Haydn'schen Symphonien hätten statt der Nummern diese Namen behalten. Eine Nummer sagt nichts; ein Titel, wie „Der Schiffbruch“, „Die Hochzeit“ usw. leitet die Einbildungskraft des Hörers, die man nicht unnütz schwankend machen sollte. Man sagt, nie kannte ein Mensch die verschiedenen Wirkungen der Farben, ihr Verhältnis untereinander, ihre Kontraste so wie Lizian. Haydn hatte eine unglaubliche Kenntnis der Instrumente, die sein Orchester bildeten. So wie in seiner Phantasie eine Passage, ein Akkord, ein feiner Zug auftauchte, sah er auf der Stelle, durch welches Instrument er sie ausführen lassen müsse, um

den klangvollsten und erfreulichsten Eindruck damit zu erzielen. Hatte er beim Komponieren einer Symphonie irgend einen Zweifel, so gab ihm seine Stellung in Eisenstadt die Möglichkeit, sich darüber klar zu werden: er klingelte in der vereinbarten Art, in der Proben angekündigt wurden; die Musiker versammelten sich, er ließ die Stelle, die er im Kopfe hatte, auf zwei oder drei verschiedene Arten ausführen, wählte, verabschiedete die Leute und ging in sein Zimmer zurück, um die Arbeit fortzusetzen.

Erinnern Sie sich, mein lieber Ludwig, der Szene des Dreß in der Gluckschen „Iphigenie auf Tauris“? Die erstaunliche Wirkung der Stelle, die von aufgeschreckten Bratschen ausgeführt wird, wäre ganz verlorengegangen, wenn ein anderes Instrument sie gespielt hätte.

Man trifft bei Haydn zuweilen sonderbare Modulationen; er fühlte aber, daß im Zuhörer das Außergewöhnliche das Gefühl für das Schöne auslöscht, und wenn er eine seltsame Veränderung wagte, tat er das nie, ohne sie unmerklich durch vorangehende Akkorde vorbereitet zu haben. Er hatte, sagte er, die Idee zu einigen derartigen Übergängen beim älteren Bach gefunden. Sie wissen, daß Bach sie aus Rom mitgebracht hatte.

Im allgemeinen sprach Haydn gern davon, was er Philipp Emanuel Bach verdankte, der vor Mozarts Geburt als der erste Pianist der Welt galt; dagegen erklärte er, daß der Wirrkopf Sammartini aus Mailand ohne jeden Einfluß auf ihn gewesen sei.

Dennoch erinnere ich mich sehr wohl einer musikalischen Soirée in Mailand vor dreißig Jahren, die zu Ehren des berühmten Mislivicek stattfand; man spielte einige alte Symphonien Sammartinis und der böhmische

Musiker rief mit einem Male: „Ich habe den Vater von Haydns Stil gefunden!“ Das war ohne Zweifel zuviel gesagt; aber die Natur gab diesen beiden Künstlern verwandte Seelen und sicherlich war es Haydn sehr leicht möglich, die Arbeiten des Mailänders zu studieren.

Auch dieser Sammartini, ein feuriger und äußerst origineller Mensch, stand, wengleich in der Ferne, im Dienst des Fürsten Nikolaus Esterhazy. Ein Mailänder Bankier, namens Castelli, war von dem Fürsten beauftragt, Sammartini acht Zehinen für jedes Musikstück zu bezahlen, das er ihm übergab: der Komponist sollte mindestens zwei im Monat liefern, aber er konnte soviele schreiben wie er wollte. Da er aber im Alter lässig wurde, so erinnere ich mich sehr wohl, daß der Bankier sich über die Vorwürfe beklagte, die er von Wien aus bekam, weil er gar so wenig sandte. Sammartini erwiderte brummend: „Werd's machen, werd's machen; aber das Klavier bringt mich um.“

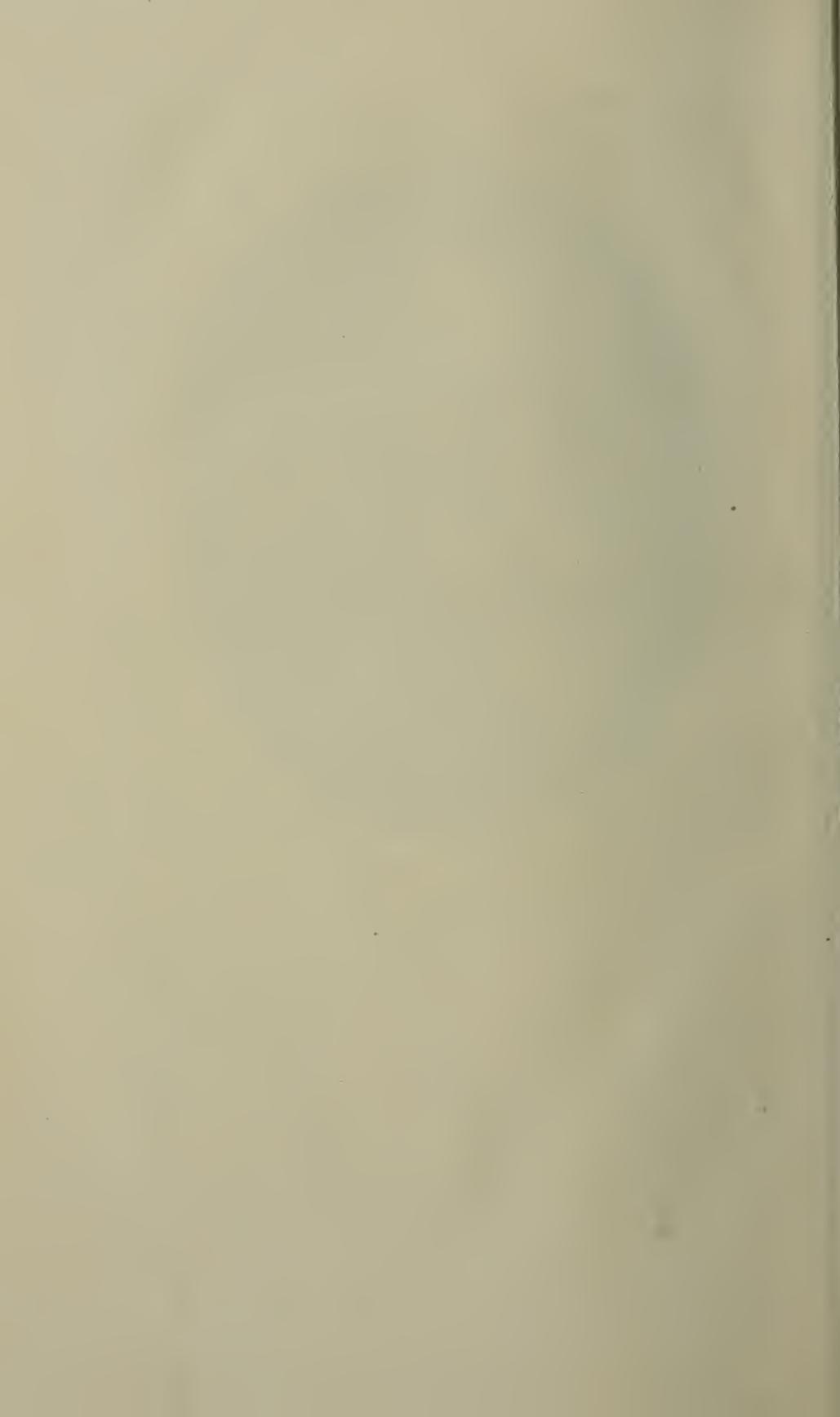
Trotz alledem enthält aber die Bibliothek des Hauses Palffy allein mehr als tausend Kompositionen dieses Meisters. So hatte Haydn die Möglichkeit, ihn kennen zu lernen und zu studieren, wenn er es je wollte.

Haydn hatte durch die Beobachtung der Klänge sehr bald herausgefunden, was sich, wie er sich ausdrückte, „gut, besser oder schlecht macht“.

Hier, mein Freund, ein Beispiel seiner einfachen Art zu antworten, die einen in Verlegenheit setzt. Man fragt ihn um den Grund, warum er diesen Akkord verwende, warum er diese Passage gerade diesem und nicht einem anderen Instrumente zuteile. Er antwortet: „Weil es sich gut macht“.



Domenico Cimarosa
Celebre Maestro di Cappella.
Nacque in Aversa nel 1751
Mori in Padova nel 1801.



Dieser seltene Mensch, der den Geiz der Lehrer in seiner Jugend zu spüren bekam, hat seine Kunst in seinem Herzen gefunden. Er gab seine Seele der Musik hin; er hat erkannt, was in ihm vorging, und sich bemüht, es wiederzugeben. Ein mittelmäßiger Künstler nennt ganz einfach die Regel oder das Beispiel, denen er gefolgt ist; er behält das fest in seinem kleinen Gehirn.

Haydn hat sich eine sonderbare Regel gemacht, die ich Ihnen aber nicht erklären kann, weil er niemals sagen wollte, worin sie bestand. Sie wissen, daß die antiken griechischen Bildhauer gewisse unveränderliche Schönheitsgesetze gefunden haben, die sie Kanon nannten. Es scheint, daß Haydn für die Musik Ähnliches gefunden habe. Als der Komponist Weigl ihn eines Tages um diese Regeln bat, bekam er nur die Antwort: „Versucht's nur, ihr werdet's schon finden!“

Haydn hatte noch einen anderen originellen Grundsatz. Wenn er nicht die Absicht hatte, einen bestimmten Gegenstand oder eine bestimmte Empfindung darzustellen, waren ihm alle Motive recht. „Die ganze Kunst besteht darin,“ sagte er, „ein Thema zu behandeln und durchzuführen.“ Wenn seine Freunde zuweilen bei ihm eintraten und er ein Stück beginnen wollte, rief er ihnen lachend zu: „Gebt mir ein Motiv!“ Haydn ein Motiv geben! Wer hätte das gewagt? „Nur Mut! Gebt mir ein beliebiges Motiv, wie es euch einfällt!“ Und sie mußten folgen.

Einige seiner erstaunlichen Quartette erinnern an dieses Kraftstück: sie beginnen mit der unscheinbarsten Idee, aber nach und nach gewinnt diese Gestalt an Kraft, wächst, breitet sich aus und vor unseren erstaunten Augen wird der Zwerg zum Riesen.

N e u n t e r B r i e f

Salzburg, den 4. Mai 1809.

Lieber Freund!

1741 wurde Jomelli, einer der Genien der Musik, nach Bologna berufen, um dort eine Oper zu komponieren. Am Tag nach seiner Ankunft suchte er den berühmten Pater Martini auf, gab sich nicht zu erkennen und bat, unter seine Schüler aufgenommen zu werden. Martini gab ihm eine Fuge zu komponieren und sagte, als Jomelli dies auf eine überlegene Art getan hatte: „Wer sind Sie? Machen Sie sich über mich lustig? Ich möchte von Ihnen lernen!“ — „Ich bin Jomelli, der Komponist der Oper, die man nächsten Herbst hier aufführen wird, und ich möchte von Ihnen die große Kunst lernen, wie ich durch meine Einfälle nicht immer in Verwirrung komme.“

Wir, die wir nur an der Musik uns erfreuen, haben nämlich keine Ahnung, wie schwer es ist, schöne Melodien so zu führen, daß sie dem Hörer gefallen, ohne dabei gewisse Regeln zu verletzen, die in Wahrheit zu einem guten Theile nichts als Konvention sind. Diese schwere Kunst, die Jomelli von Pater Martini lernen wollte, hatte Haydn als Autodidakt erlernt. In seiner Jugend warf er oft aufs Geratewohl eine Anzahl Noten aufs Papier, gab den Takt an und zwang sich, etwas aus diesen Noten zu machen, indem er sie als Grundthema nahm.

Mit dem Motiv einer Symphonie stellt der Autor eine Behauptung auf, die er beweisen oder, besser gesagt, einleuchtend machen will. Auf die gleiche Weise wie ein Redner, der sein Thema, nachdem er es aufgeworfen hat, entfaltet, seine Beweise führt, wiederholt, was er beweisen will, neue Beweise bringt und endlich den Schluß zieht, ebenso sucht Haydn das Motiv dem Zuhörer einzuprägen.

Dieses Motiv muß man, damit es der Hörer nicht vergißt, immer wieder vorbringen. Die Durchschnittskomponisten begnügen sich damit, es sklavisch zu wiederholen, auf einer anderen Stufe es wiederzubringen. Haydn dagegen gibt ihm, so oft er es aufnimmt, ein neues Gesicht, bald bringt er es herb, bald verschönt er es durch Zartheit, und jedesmal erfreut er den überraschten Hörer damit, daß er es unter einer reizenden Hülle wieder erkennen läßt.

Mitten in seiner Ideenflut verläßt Haydn doch nie das Bereich des Natürlichen, er wird nie barock; alles ist bei ihm am richtigen Platz.

Ein Opernhabitué sagte zu einem meiner Freunde: „Welch großer Meister, dieser Glück! Seine Melodien sind nicht sehr angenehm, das ist wahr; aber welcher Ausdruck! Denken Sie an die Arie des Orpheus:

„Ach, ich habe sie verloren,
All mein Glück ist nun dahin.“

Mein Freund, der eine schöne Stimme hat, antwortete ihm, indem er auf die gleiche Melodie singt:

„Ach, ich habe sie gefunden
Und ich bin erfüllt von Glück.“

Ich lade Sie ein, dieses kleine Experiment mit der Partitur vor Augen zu machen.

Wollen Sie Schmerz hören, so entsinnen Sie sich des
Ha! rimembranza amara!

am Beginn des Don Giovanni. Beachten Sie, daß das Tempo notwendig ein langsames ist und daß es vielleicht selbst Mozart nicht gelungen wäre, eine ungestüme Verzweiflung zu malen, die Verzweiflung des zornigen Liebhabers zum Beispiel, wenn er den schrecklichen Brief erhält, in dem nur diese Worte stehen: „Niemals!“ Bei Cimarosa ist diese Stimmung sehr gut in der Arie ausgedrückt:

Senti indegna! io ti volea sposar
E ti trovo innamorata.

Auch hier ist der arme Liebhaber im Begriff, in Tränen auszubrechen, sein Verstand verwirrt sich, aber er ist nicht wütend. Musik kann ebensowenig Zorn ausdrücken, wie uns ein Maler zwei verschiedene Augenblicke der gleichen Handlung darstellen kann.

Noch weniger kann die Musik alle Dinge der Natur darstellen; die Instrumente haben wohl die Raschheit der Bewegung, aber da sie keine Worte haben, können sie nichts präzisieren. Man kann wetten, daß von fünfzig feinfühligem Leuten, die mit Freude der gleichen Musik zuhören, nicht zwei durch die gleiche Vorstellung ergriffen werden.

Ich habe oft gedacht, daß die Wirkung der Haydn'schen und Mozart'schen Symphonien eine tiefere wäre, wenn man sie im Theater spielen wollte und wenn während der Aufführung zu den einzelnen Theilen verschiedene dem Grundgedanken entsprechende Dekorationen auf der Bühne erschienen. Eine schöne Dekoration, die das ruhige Meer und einen klaren weiten Himmel darstellt, würde sicherlich

die Wirkung jenes Andante sehr vermehren, in dem Haydn eine glückliche Stille malt.

In Deutschland liebt man es, lebende Bilder zu stellen. Eine ganze Gesellschaft zum Beispiel legt holländische Kostüme an, gruppiert sich und stellt in vollkommener Regungslosigkeit und seltener Vollendung ein Bild von Teniers oder Ostade dar.

Solche Bilder auf der Bühne wären ausgezeichnete Deutungen Haydn'scher Symphonien und würden sie für immer dem Gedächtnis einprägen. Ich muß immer an das Chaos denken, mit dem die „Schöpfung“ anfängt, seit ich im Ballett „Prometheus“ zum erstenmal die reizenden Tänzerinnen der Viganoschen Truppe das Erstaunen der Erdentöchter darstellen sah, die zum erstenmale die Kunst kennen lernen. Man mag sagen, was man will: die Musik ist die unbestimmteste der schönen Künste und kann allein nicht beschreibend wirken.

Wenn sie zum Beispiel die äußerste Raschheit der Bewegung erreicht, so gehen die Worte und die rührenden Töne der menschlichen Stimme verloren; gibt sie der Stimme ihr Recht, so verliert sie an Tempo.

Wie soll man anders die Schönheit einer blumenbedeckten Wiese darstellen als mit den gleichen Mitteln, mit denen man den günstigen Wind darstellen würde, der die Segel des Paris schwellt, wenn er die schöne Helena entführt?

Unsere Seele bedarf einer gewissen Zeit, um eine Passage zu erfassen, sie zu empfinden, in sie einzudringen. Der schönste Gedanke der Welt erweckt nur ein flüchtiges Gefühl, wenn der Komponist nicht an ihm festhält. Gleitet er zu rasch zu einem andern, so vergeht die Anmut.

In diesen Dingen, die so wesentlich für die Symphonien sind, die keine erklärenden Worte haben und die weder durch Rezitative noch durch Ruhepausen unterbrochen werden, ist Haydn bewundernswert. Denken Sie an das Adagio im Quartett Nr. 45; aber alle seine Werke sind voll von Ähnlichem. Er weiß, daß in der Symphonie wie im Gedicht die Episoden das Thema schmücken, aber nicht erdrücken sollen. Hier ist Haydn einzig.

Erinnern Sie sich des Bauerntanzes in den „Jahreszeiten“, der nach und nach eine immer feurigere Fuge wird und so eine reizvolle Ablenkung bildet.

Die gute Verteilung der verschiedenen Stimmen in einer Symphonie ruft in der Seele des Hörers eine gewisse Befriedigung hervor, mit sanfter Ruhe gemischt, ein Gefühl, das mir Ähnlichkeit mit jenem zu haben scheint, mit dem das Auge die Harmonie der Farben in einem gut gemalten Bilde empfindet. Betrachten Sie Correggios „Heiligen Hieronymus“: der Beschauer gibt sich über sein Gefühl keine Rechenschaft, aber unwillkürlich lenkt er seine Schritte immer wieder zu diesem Heiligen, während er nur pflichtgemäß zu Caravaggios „Grablegung“ zurückkommt. Wieviel Caravaggios gehen in der Musik auf einen Correggio! Indessen, ein Bild kann sehr verdienstlich sein und dem Auge doch kein fühlbares Vergnügen bereiten: so sind verschiedene Arbeiten der Carracci mit ihren stumpfen Tönen entstanden, während alle Musik, die dem Ohr nicht gleich gefällt, überhaupt keine Musik ist. Die Kenntnis vom Klang ist eine so unbestimmte, daß man bei ihm in nichts sicher ist, außer in der Freude, die er bereitet.

Auf Grund sehr gedankentiefer Berechnungen hat

Haydn den musikalischen Gedanken oder die Melodie unter die verschiedenen Instrumente verteilt. Jedes bekommt seinen Theil und zwar den, der ihm gebührt. Ich wünschte, Sie könnten, bis Sie meinen nächsten Brief bekommen, ins Pariser Conservatorium gehen, wo, wie Sie sagen, die Symphonien unseres Komponisten so gut gespielt werden. Beobachten Sie beim Anhören, ob Sie auf die Richtigkeit meiner Träumereien kommen; wenn nicht, so erklären Sie mir unerbittlich den Krieg. Denn dann habe ich mich entweder schlecht ausgedrückt oder meine Gedanken sind so glaubwürdig wie die jener braven Frau, die in den Mondflecken zwei glücklich Liebende zu erkennen glaubte, die sich zu einander neigen.

So wollten auch einige Opernkomponisten die Auslegung ihrer Gedanken auf Orchester und Darsteller auftheilen. Sie vergaßen aber, daß die menschliche Stimme die Eigenheit hat, alle Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, sobald sie ertönt. Wir bemerken leider alle an uns selbst, daß wir, je älter wir werden, je weniger wir feinsüßlich und je mehr wir weise werden, um so mehr Aufmerksamkeit den Instrumenten schenken. Aber bei den meisten Menschen, die Gefühl für Musik haben, ist die Freude, je schöner und reiner ausgeführt der Gesang ist, auch um so größer. Hier macht höchstens Mozart in einigen Stücken eine Ausnahme. Aber er ist der La Fontaine der Musik; und so wie jenen nur die niedrigste Äußerlichkeit in der Hand bleibt, die die Art des ersten französischen Dichters nachahmen wollten, so verfallen Mozarts Nachahmer in die entsetzlichste Lächerlichkeit. Die Süße der Melodien dieses großen Meisters würzt seine Harmonien, macht alles gut. Die deutschen Komponisten, die ich be-

ständig höre, verzichten auf die Anmut: immer wollen sie gewaltig wirken. Die Duvertüre zur kleinsten komischen Oper erinnert entweder an ein Begräbnis oder an eine Schlacht.

Sie sind wie Maler, die ihre Farben nicht abstimmen können, die keinen Sinn für das Feine und Zarte haben, aber um jeden Preis Frauenbildnisse malen wollen. Und sie sagen dann im Ton der Drakel zu ihren Schülern: „Hütet euch, diesen unglückseligen Correggio, diesen langweiligen Veronese nachzuahmen! Seid hart und tragt nur so dick auf wie ich!“

Zehnter Brief

Salzburg, den 10. Mai 1809.

So oft Haydn um sein Lieblingswerk gefragt wurde, antwortete er: „Die sieben Worte des Erlösers“. Zunächst will ich den Titel erklären. Vor fünfzig Jahren celebrierte man am Gründonnerstag in Madrid und Cadix ein Gebet, das Intiero hieß: die Bestattung des Heilandes. Die Religion und die Gravität des spanischen Volkes umgaben diese Zeremonie mit einem außerordentlichen Pomp: ein Prediger erklärte einzeln jedes der sieben Worte, welche Jesus vom Kreuz herab gesprochen hatte; eine Musik, die dieses großen Themas würdig war, sollte die Pausen ausfüllen, welche für die Zerknirschung der Gläubigen zwischen diesen Worten bestimmt waren. Die Leiter dieses heiligen Schauspiels erließen eine Ausschreibung in ganz Europa und versprachen dem Komponisten einen hohen Preis, der sieben große Symphonien einsenden würde, in denen die Empfindungen, welche diese sieben Worte auslösen, zum Ausdruck gebracht werden. Haydn allein beteiligte sich. Er übersandte seine Symphonie, in denen

Spiega con tal pietate il suo concetto
E il suon con tal dolcezza v'accompagna
Che al crude inferno intenerisce il petto.

Dante

Wozu sie rühmen? Man muß sie hören, Christ sein, weinen, glauben und erschauern. Später fügte Michael Haydn, der Bruder unseres Komponisten, dieser wunder-

baren Instrumentalmusik noch Worte und Gesangsstimmen hinzu: ohne etwas zu ändern, ließ er sie zur Begleitung werden. Das war eine ungeheure Arbeit, die einen Monteverde oder Palestrina erschreckt hätte. Dieser hinzugefügte Gesang ist vierstimmig.

Einige der Haydn'schen Symphonien sind für die Osterwoche geschrieben. Mitten in dem Schmerz, den sie atmen, verrät sich doch Haydn's Lebhaftigkeit und hie und da finden sich Zornesausbrüche gegen die Hebräer, die ihren Heiland kreuzigen.

Dies, mein lieber Ludwig, ist die Zusammenfassung dessen, was ich bei Haydn's schönsten Symphonien empfand, wobei ich in meiner Seele zu lesen versuchte, warum sie mir gefielen. Ich fand zuerst heraus, was sie gemeinsam haben, oder den allgemeinen Stil, der vorherrscht.¹

Dann versuchte ich die Ähnlichkeiten herauszufinden, die dieser Stil mit dem der bekannten Meister hat. Zuweilen findet man Bach'sche Lehren, in die Praxis übertragen; für die Führung und Entwicklung des Gesangs der verschiedenen Stimmen scheint der Meister manches bei Fux und Porpora gelernt zu haben; für den idealen Teil des Werkes hat er die schönen Reime entwickelt, welche die Werke des Mailänders Sammartini und Tomellis enthalten.

Aber diese flüchtigen Nachahmungen können ihm nicht im geringsten das unbestreitbare Verdienst schmälern, einen eigenen Stil zu haben, der sich schließlich als wertvoll genug erwiesen hat, um eine völlige Umwälzung in der Instrumentalmusik hervorzurufen. So hat auch der lebenswürdige Correggio vermutlich einige Anregung von dem wundervollen Hellsdunkel aus den Bildern Fra Bartolomeos

und Leonardo da Vincis empfangen und es dann voll Reiz in seiner „Leda“, im „Heiligen Hieronymus“ und in der „Madonna alla scodella“ verwerthet. Er ist darum nicht weniger der Schöpfer jenes Helldunkels geworden, das den Modernen eine neue Quelle der Schönheit erschlossen hat. Wie sein „Apollo“ höchste Schönheit der Formen und Umrisse zeigt, so gibt auch die Dresdener „Heilige Nacht“ mit ihren Schatten und Halbschatten der träumerischen Seele ein Glück, das sie über sich selbst hinaushebt und das man als das Erhabene bezeichnen kann.

Elfter Brief

Salzburg, den 11. Mai 1809.

Mein Freund! Haydn war trotz seiner etwas mürrischen Miene und der ziemlich kurz angebundenen Rede, die ihn als einen barschen Menschen erscheinen ließen, doch von heiterem und offenem Temperament und von liebenswürdigem Charakter. Allerdings wurde seine Lebhaftigkeit durch die Gegenwart von Fremden oder Höherstehenden etwas beeinträchtigt. Die Ränge sind in Deutschland scharf voneinander geschieden; es ist das Land des Respekts. In Paris statteten die Ritter vom Heiligen-Geist-Orden d'Alibert Besuche in seiner Bodenkammer ab. In Österreich verkehrte Haydn ausschließlich mit seinen Kollegen, den Musikern; sicherlich verlor er dabei, aber die Gesellschaft auch. Sein Frohsinn und die Fülle seiner Einfälle schufen ihn dazu, das komische Element in die Instrumentalmusik hineinzutragen, was damals ganz neu war und worin er es weit gebracht hätte; aber dazu, wie zu allem, was mit der Komödie zusammenhängt, wäre es nötig gewesen, daß der Autor inmitten der elegantesten Gesellschaft gelebt hätte. Haydn aber lernte die große Welt erst als alter Mann, während seines Londoner Aufenthaltes, kennen.

Seine Begabung brachte ihn auf natürlichem Wege dazu, seine Instrumente zu verwenden, um Heiterkeit zu erregen. Oft führte er während der Proben seinen Kollegen kleine Stücke dieses Genres vor, welches bis jetzt nur sehr

beschränkt geblieben ist. Gestatten Sie, daß ich Ihnen einen kleinen Vortrag über das Komische halte.

Der älteste musikalische Scherz, den ich kenne, ist von Merula (1630), einem der gelehrtesten Kontrapunktisten einer Epoche, wo es in der Musik noch keine Melodie gab. Er dachte sich eine Fuge aus, welche Schulkinder darstellte, die vor ihrem Lehrer das lateinische Pronomen qui, quae, quod auffagen, was ihnen aber nicht recht geläufig ist. Dies Durcheinander, die Verwirrungen und Fehler der Schüler, mit dem Geschrei des Lehrers untermischt, der in Wut gerät und Rutenstreiche austheilt, hatte den größten Erfolg.

Benedetto Marcello, der ernste und erhabene Venetianer, der Pindar der Musik, ist der Verfasser eines Capriccio, in dem er sich über die von ihm aufrichtig gehaßten Kastraten lustig macht.

Das einförmige Genäsel der Kapuziner, denen das Wechseln des Tones und das Singen sogar strengstens verboten sind, hat Tomelli den Stoff zu einem komischen Stück gegeben.

Der elegante Galuppi, der durch seine komischen Opern und seine Kirchenmusik bekannt geworden ist, hat es nicht verschmäht, den Gesang in einer Synagoge und einen Streit venetianischer Obstverkäuferinnen in Musik zu setzen.

In Wien setzte der ordnungliebende Geist des Landes sogar einen bestimmten Tag für derartige Scherze fest; in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts wurde am Abend des Cäcilientages in allen Häusern Musik gemacht und es war Sitte, daß dann die ernstesten Musiker ihren Freunden komische Kompositionen vorführten. Ein Augustinermönch

des schönen Klosters St. Florian in Ober-Österreich wählte einen sonderbaren Text für seine Scherze und schrieb eine Messe, die, ohne Skandal, lange Zeit Sänger und Hörer zu lautem Lachen reizte.

Sie kennen die derben Kanons des Bologneser Paters Martini über Trunkenbolde, Glockengeläute und alte Betschweftern.

Der berühmte Clementi, der in seinen Klavierstücken mit Mozart wetteiferte, hat in London, dem Vaterlande der Karikatur, eine Sammlung musikalischer Karikaturen veröffentlicht, in denen er die berühmtesten Klavierkomponisten nachahmte.

Zur Zeit Karls VI. lebte der große Porpora arm und arbeitslos in Wien. Seine Musik gefiel diesem kaiserlichen Kenner nicht, der die vielen Triller und Mordente nicht liebte. Haffe schrieb ein Dratorium für den Kaiser, der ihm ein zweites anbefahl. Er bat seine Majestät, daß Porpora dieses ausführen dürfe. Der Kaiser lehnte zuerst ab; er liebe diesen meckernden Stil nicht. Schließlicly aber rührte ihn Haffes Großmut und er erfüllte seine Bitte. Porpora war von seinem Freund gewarnt worden und brachte nicht einen Triller im ganzen Dratorium an. Der erstaunte Kaiser wiederholte bei der Generalprobe immerfort: „Das ist ja ein anderer Mensch! Nicht ein Triller mehr!“ Als man aber zur Fuge kam, welche die geistliche Komposition abschloß, sah er, daß das Thema mit vier Trillernoten anfang. Nun wissen Sie, daß in einer Fuge das Thema von einer Stimme zur anderen übergeht, sich aber nicht verändert; wie nun der Kaiser, der das Privilegium hatte, niemals zu lachen, in der großen Durchführung der Fuge diese Sintflut von

Trillern hörte, die wie eine Musik von rasenden Paralytikern klang, konnte er nicht mehr an sich halten und lachte — vielleicht zum erstenmal in seinem Leben. In Frankreich, dem Lande des Scherzes, hätte man dies vielleicht für unpassend gehalten. In Wien begann damit Porporas Glück.

Von allen komischen Stücken Haydns ist nur eins geblieben: jene Symphonie, während der die Instrumente nach und nach alle verschwinden, bis schließlich die erste Geige allein übrig bleibt. Dieses seltsame Stück hat zu mehreren Anekdoten Anlaß gegeben, die alle in Wien von Augenzeugen bestätigt sind; stellen Sie sich also meine Verlegenheit vor. Die einen sagen, Haydn hätte sich über die Musiker des Fürsten lustig machen wollen, als er sah, daß seine Neuerungen von ihnen mit scheelen Augen angesehen wurden.

Er ließ seine Musik ohne vorherige Probe vor dem Fürsten spielen, der in das Geheimnis eingeweiht war: die Verlegenheit der Musiker, die alle glaubten, sich geirrt zu haben, und namentlich die Verwirrung des ersten Geigers, als er sich schließlich allein spielen hörte, unterhielt den Eisenstädter Hof.

Anderere versichern, der Fürst wollte sein Orchester mit Ausnahme Haydns verabschieden, der fand nun ein fluges Mittel, um die allgemeine Abreise und die Trauer, die folgen mußte, darzustellen: jeder Musiker verließ den Saal, so wie sein Part zu Ende war. Ich schenke Ihnen die dritte Version.

Ein andermal wollte Haydn die Hofgesellschaft unterhalten und kaufte in einem benachbarten ungarischen Dorf auf dem Jahrmarkt einen Korb mit Pfeischn,

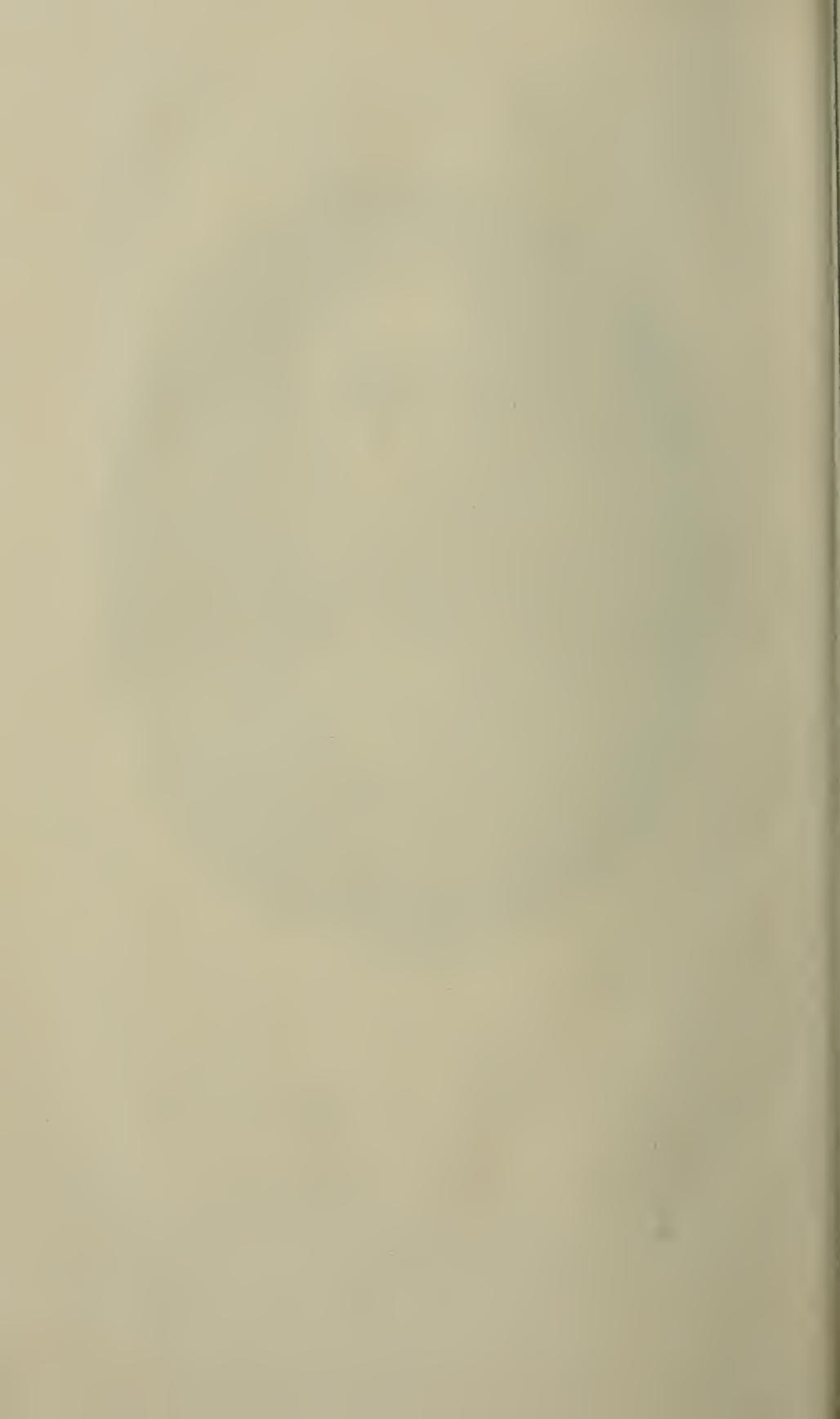
kleinen Geigen, Holztrompeten, Kuckuckspfeifen und allen jenen Instrumenten, die die Seligkeit der Kinder sind. Er gab sich die Mühe, ihren Klang und ihren Charakter zu studieren und schrieb die reizendste Symphonie allein mit diesen Instrumenten, von denen einige sogar ein Solo haben. Der Kuckuck hat den Generalbaß in diesem Stück.

Als Haydn viele Jahre später in England war, merkte er, daß die Engländer, die seine Instrumentalstücke sehr liebten, wenn das Tempo lebendig und allegro war, beim adagio oder andante häufig einschließen, soviel Schönheiten er hier auch aufgehäuft hatte. Er schrieb nun ein Andante voll Zartheit und Hingebung: alle Instrumente schienen nach und nach zu verlöschen; mitten im größten pianissimo ließ er sie mit einem Paukenschlag alle kräftig einsetzen und das eingeschlummerte Auditorium fuhr empor.



André J. L. L.

Nicolas Tomelli



Z w ö l f t e r B r i e f

Salzburg, den 17. Mai 1809.

Lieber Freund!

Wir haben Haydn lange auf der Bahn verfolgt, auf der er ganz überlegen war; sehen wir nun, was er für die Vokalmusik bedeutet hat. Wir besitzen von ihm drei ihrer Art: Opern, Messen und Dratorien.

Was Haydn für die Bühne war, können wir nur mutmaßen.

Die Opern, die er für den Fürsten Esterhazy schrieb, verließen nie das Eisenstädter Archiv, das eines Tages, ebenso wie Haydns Wohnhaus, vollständig niederbrannte. Er verlor dabei die meisten seiner Kompositionen dieses Genres. Nur „Armida“, „Ritter Roland“, die „Wahre Treue“ und „Der Apotheker“ sind erhalten geblieben, vermutlich gerade seine schwächsten Arbeiten.

Als Tomelli nach Padua kam, um dort eine Oper zu schreiben, sah er, daß die Sänger und Sängerinnen nicht viel taugten und auch gar nicht den Ehrgeiz hatten, etwas besonderes zu leisten: „Ihr Kanaiillen!“ rief er ihnen zu, „so wird eben das Orchester singen; die Oper wird in den Himmel eingehen und ihr zum Teufel!“

Zwar war die Truppe des Fürsten Esterhazy nicht ganz so schlecht wie jene in Padua, aber sie war auch nicht sehr gut; im übrigen war Haydn an sein Vaterland mit tausend Banden gefesselt, ging erst als alter

Mann auf Reisen und schrieb nie für eine öffentliche Bühne.

Diese Betrachtungen bereiten Sie auf das Geständnis vor, mein lieber Ludwig, das ich Ihnen über die dramatische Musik unseres Komponisten machen möchte.

Die Instrumentalmusik steckte zu seiner Zeit noch in ihren ersten Anfängen, die vokale dagegen stand, als er auftauchte, in vollster Blüte: Pergolese, Leo, Scarlatti, Guglielmi, Piccinni und zwanzig andere hatten sie zu einer Vollendung geführt, die seither nur noch von Cimarosa und Mozart übertroffen worden ist. Haydn erreichte die melodische Schönheit dieser großen Männer nicht; man muß sogar zugeben, daß er darin von seinen Zeitgenossen und selbst von seinen Nachfolgern überholt worden ist.

Sie, die Sie in der Seele des Künstlers nach dem Wert seiner Werke zu forschen lieben, werden meine Gedanken über Haydn bestimmt teilen. Man kann ihm eine große, frische und im höchsten Grade schöpferische Einbildungskraft nicht absprechen; aber in der Empfindung war er kaum so stark. Und ohne traurige Erfahrungen gibt es keinen Gesang, keine Liebe, keine Oper. Die natürliche Fröhlichkeit, der ihm eigene Frohsinn, von denen ich schon sprach, schützten diese ruhige und glückliche Seele vor der Trauer. Aber um dramatische Musik zu schreiben oder zu hören, muß man mit der schönen Jessica sagen können:

„I'm never merry, when I hear sweet music.“

Merchant of Venice, act V.

Haydn wird immer die erste Stelle unter den Landschaftsmalern einnehmen, er wird der Claude Lorrain der Musik sein; aber auf der Bühne, das heißt auf der

musikalischen, die ganz Gefühl ist, wird er niemals Raffaels Platz haben.

Sie werden mir sagen, daß dieser der frohsinnigste Mensch war. Zweifelsohne war Cimarosa heiter in Gesellschaft; was soll man dort auch anderes machen? Aber ich würde mich um meiner Theorie willen sehr ärgern, wenn ihn Liebe oder Rachsucht nie zu tollen Handlungen gedrängt, ihn nie in lächerliche Lagen gebracht hätten. Hat nicht einer seiner liebenwürdigsten Nachfolger eine ganze Jännernacht an dem trübseeligsten Orte der Welt zugebracht, um darauf zu warten, daß ihm die lustigste aller Sängerninnen ihr gegebenes Versprechen hielte?

Sie sehen, mein Freund, die Anbetung meines Heiligen führt mich nicht zu weit; ich rechne die Symphonien-schreiber unter die Landschaftler und die Opernkomponisten unter die Historienmaler. Nur zwei- oder dreimal erhob sich Haydn zu diesem grandiosen Genre, dann aber wurde er Michelangelo und Leonardo da Vinci.

Es scheint mir, daß die Musik sich von der Malerei und den anderen Künsten dadurch unterscheidet, daß bei ihr das sinnliche, durch das Ohr vermittelte Vergnügen stärker ist als das geistige. Denn dieses sinnliche Vergnügen ist die Grundlage aller Musik. Ich meine, noch mehr als unser Herz freut sich unser Ohr, wenn Madame Barilli singt:

Voi che sapete
Che cosa è amor.

Figaro

D r e i z e h n t e r B r i e f

Salzburg, den 18. Mai 1809.

Die Melodie, das heißt, die angenehme Folge von Tönen, die das Gehör sanft berühren, ohne ihm je weh zu thun, ist es vor allem, die dieses sinnliche Vergnügen erzeugt. Dann erst folgt die Harmonie. Die Melodie ist der Zauber der Musik, sagte Haydn immer. Sie ist aber auch am schwersten zu finden. Man braucht nur Übung und Geduld, um angenehme Akkorde zusammenzustellen; aber die schöne Melodie ist eine Eingebung des Genies.

Tatsächlich braucht eine schöne Melodie keine Verzierung und keine Zutat. Wollen Sie wissen, ob eine Melodie schön ist, so nehmen Sie ihr die Begleitung. Von einer schönen Melodie kann man sagen, was Aristonetta von ihrer Freundin sagte:

Induitur, formosa est; exuitur, ipsa forma est.
(Bekleidet ist sie schön; doch nackt die Schönheit selbst.)

Von Glucks Musik, die Sie erwähnen, gilt das, was Cäsar zu einem Dichter sagte, der ihm Verse vorsprach: „Du singst zu viel für einen Mann, der liest, und liest zu viel für einen Mann, der singt.“

Manchmal freilich konnte Gluck zu Herzen sprechen, entweder mit zarten und sanften Gesängen, wie in den Klagen der thessalischen Nymphen am Grabe Admets oder mit gewaltig schwingenden Tönen, wie in der Szene von Orpheus und den Furien.

Die Musik in einem Stück ist wie die Liebe in einem Herzen: wenn sie nicht als Despot regiert, wenn ihr nicht alles geopfert wird, so ist es keine Liebe.

Dies also steht fest, wie findet man aber eine schöne Melodie?

Ich glaube, damit ein Corneille der Musik entstünde, müßte das Geschick eine leidenschaftliche Seele mit dem empfindlichsten Ohr verbinden, so eng, daß ein neuer Sacchini in den Stunden der Verzweiflung über die Untreue seiner Geliebten durch ein paar Löne getröstet würde, die er einen Vorübergehenden mit halber Stimme vor sich hin summen hört.

Bis jetzt aber haben solche Seelen nur in der Nähe des Besubs das Licht der Welt erblickt. Warum? Das weiß ich nicht. Aber sehen Sie sich die Reihe der großen Musiker an.

Die deutsche Musik leidet unter allzu vielen Modulationen und Akkorden. Dieses Volk will vor allen Dingen Gelehrsamkeit und hätte sicher eine bessere Musik oder vielmehr eine italienischere Musik, wenn ihre jungen Leute weniger der Wissenschaft und mehr dem Vergnügen zugehan wären. Gehen Sie in Göttingen spazieren, werden Sie die vielen großen blonden Jünglinge bemerken, die ein wenig pedantisch und ein wenig melancholisch aussehen, die mit eckigen Bewegungen durch die Straßen gehen, peinlich in ihrer Arbeitszeit sind, in ihrer Phantasie leben, aber selten Leidenschaft haben.

Die alte niederländische Musik war nur ein Gewebe von Akkorden ohne gedankliche Verbindung. Dieses Volk macht seine Musik wie seine Gemälde: viel Arbeit, viel Geduld, sonst nichts.

Die Musikliebhaber, die Franzosen ausgenommen, finden die Melodien der anderen Länder unregelmäßig und sprunghaft, schwachtend und barbarisch zugleich und vor allem aber langweilig. Die Melodie der Engländer ist zu einförmig, wenn sie überhaupt eine ist. Das gleiche gilt von den Russen und merkwürdigerweise auch von den Spaniern. Wie kommt es, daß dieses Sonnenland, das Vaterland des Eid und jener kriegerischen Troubadoure, die sich noch in den Armeen Karls V. fanden, keine bedeutenden Musiker hervorgebracht hat? Diese tapfere Nation, die zu so großen Thaten berufen ist, deren Romanzen so viel Gefühl und Schwermut atmen, hat nur zwei oder drei Gesänge und das ist alles. Man möchte sagen, daß die Spanier in ihren Neigungen keine Vielfalt lieben; sie haben nur ein oder zwei Gedanken, aber die sind tief, beständig und unzerstörbar.

Die Musik der Orientalen ist zu unbestimmt und erinnert eher an ein fortwährendes Stöhnen als an Gesang.

Haydn gab sich dem Drange seiner Phantasie hin und handhabte das Orchester, wie Herkules seine Keule. Gezwungen, den Ideen des Dichters zu folgen und auf eine prunkende Instrumentierung zu verzichten, gleicht er einem Riesen in Ketten. Es ist dann gut gemachte Musik; aber keine Wärme, kein Genie, keine Natürlichkeit. Seine Originalität ist verschwunden und seltsam genug, der Mann, der die Melodie über alles rühmt und immer auf diese Vorschrift zurückkommt, hat dann zu wenig Melodie in seiner Musik.

Haydn wußte das übrigens selbst sehr gut. Wenn er einige Jahre in Italien hätte verbringen können, meint er, die schönen Stimmen hören und die Meister der

neapolitanischen Schule studieren, so hätte er in der Oper daselbe geleistet wie in der Instrumentalmusik. Das bezweifle ich aber. Phantasie und Empfindung sind zwei verschiedene Dinge. Man kann das fünfte Buch der Aeneis schreiben, kann Totenfeiern in glanzvoller Majestät schildern, den Zweikampf von Entellus und Dares darstellen und es dennoch nicht fertigbringen, Dido auf eine glaubhafte und ergreifende Art sterben zu lassen. Leidenschaften sind nicht so sichtbar wie ein Sonnenuntergang. Zwanzigmal im Monat schenkt die Natur in Neapel den Claude Lorrains wundervolle Sonnenuntergänge; wo aber hat Raffael den Ausdruck seiner Madonna della seggiola gefunden? In seinem Herzen.

Vierzehnter Brief

Salzburg, den 21. Mai 1809.

Sie wünschen, lieber Ludwig, daß ich mir von Neapel Aufzeichnungen über die dortige Musik kommen lasse, von der ich so oft spreche und mit der ich Sie bekannt machen soll. Sie haben sagen hören, daß die Musik immer origineller würde, je mehr man in dem Stiefel Italien vorwärts käme: Sie lieben die holde Parthenope, die Virgil inspirierte.

Was Sie wünschen, habe ich längst veranlaßt. Hier ist eine kleine Skizze über die Musik der neapolitanischen Schule, die mir vor einigen Jahren von einem langen, dünnen Abbé gegeben wurde, der eine närrische Freude am Violoncellspiel hatte und ein Habitué des San-Carlo-Theaters war, wo er, glaube ich, seit vierzig Jahren keine Vorstellung versäumt hat.

Ich bin hier nur Übersetzer und ändere nichts an seinen Urteilen, die nicht ganz die meinen sind. Sie werden bemerken, daß er Cimarosa nicht erwähnt; 1803 durfte man nämlich Cimarosas Namen in Neapel nicht nennen.

Neapel, den 10. Oktober 1803.

Amico stimatissimo!

Neapel hat vier Schulen für vokale und instrumentale Musik gehabt; heute aber existieren nur noch drei mit etwa zweihundertdreißig Schülern. Alle Schulen

haben verschiedene Uniform: die Schüler von Santa Maria Loretto sind weiß gekleidet, die der Pietà türkis- oder himmelblau; daher heißen sie die Turchini. Die von San Onofrio sind braun und weiß. Aus diesen Schulen sind die größten Musiker der Welt hervorgegangen, was ganz natürlich ist, denn nirgends liebt man Musik so wie in unserem Land. Die großen Komponisten, die Neapel geboren hat, lebten alle zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts.

Man muß die Häupter jener Schulen, die auf allen musikalischen Gebieten revoltierend gewirkt haben, von jenen unterscheiden, die sich nur einer einzigen Gattung widmeten.

Unter den ersteren wollen wir vor allen anderen Alessandro Scarlatti nennen, der als der Begründer der modernen Musik angesehen werden muß, da man ihm die Wissenschaft des Kontrapunkts*) schuldet. Er stammte aus Messina und starb 1725.

Porpora starb 1766 als armer Mann von achtzig Jahren. Er hat dem Theater eine große Anzahl von Werken geschenkt, die als Muster gelten. Seine Kantaten sind ihnen noch überlegen.

Leo war sein Schüler und übertraf seinen Meister. Er starb 1744 mit fünfzig Jahren. Seine Art ist unnachahmlich. Die Arie

Misero pargoletto

aus Demofonte ist ein Meisterwerk des Ausdrucks.

Als ersten unter den Künstlern der zweiten Gattung möchte ich Vinci nennen, den Vater aller Theater-

*) Selbstverständlich war die Wissenschaft des Kontrapunkts schon 200 Jahre früher vollkommen entwickelt. (Anm. d. Üb.)

Komponisten. Sein Verdienst ist, lebhaftesten Ausdruck mit gründlicher Kenntniss des Kontrapunkts vereint zu haben. Sein Meisterwerk ist Artaserse nach Metastasio. Er starb 1730 in der Blüte seiner Jahre und, wie man sagt, wurde er von dem Verwandten einer römischen Dame, die er liebte, vergiftet.

Francesco Durante wurde zu Grumo, einem Dorf in der Nähe von Neapel, geboren. Ihm bleibt der Ruhm, den Kontrapunkt zu einer leichtfaßlichen Kunst gemacht zu haben. Ich betrachte seine Einrichtung der Kantaten von Scarlatti für Duo als sein schönstes Werk.

Giobanbattista Jesi wurde in Pergola geboren und hieß darum Pergolese. Er wurde in einer neapolitanischen Schule erzogen, wo Durante sein Meister war, und er starb mit fünfundzwanzig Jahren im Jahre 1736. Dieser war ein wirkliches Genie. Seine unsterblichen Werke sind das Stabat mater, die Urie Se cerca si dice aus der Olimpiade und die Serva padrona, eine Buffooper. Pater Martini sagt, daß Pergolese so außerordentlich in diesem Genre und durch seine Natur so sehr dafür bestimmt war, daß sich Buffomotive sogar im Stabat mater finden. Im allgemeinen ist seine Art melancholisch und ausdrucksvoll.

Hasse, genannt il sassone, war ein Schüler Alessandro Scarlattis und der natürlichste unter den Komponisten seiner Zeit.

Jomelli wurde zu Aversa geboren und starb 1774. Sein Genie war umfassend. Das Miserere und das Benedictus sind seine schönsten Arbeiten in der edlen und einfachen Art, Armida und Ifigenia

seine besten Theaterwerke. Er liebte die Instrumente allzu sehr.

David Perez, der in Neapel geboren wurde und 1778 starb, hat ein Credo komponiert, das bei gewissen Festlichkeiten noch in der Kirche der Patres dell'Oratorio gesungen wird und das für sehr eigenartig gilt. Er ist einer der Komponisten, die am längsten an der Strenge des Kontrapunkts festgehalten haben. Er hat erfolgreich für Theater und Kirche gearbeitet.

Traetta, Meister und Gefährte Sacchinis im Konservatorium von Santa Maria di Loreto, hat die gleiche Laufbahn wie jener durchgemessen. Er hatte mehr Kunstfertigkeit als Sacchini, der wieder als der Genialere galt. Unter seinen Kompositionen fällt das Rezitativ *Berenice che fai?* mit der darauffolgenden Arie auf.

Bach*), in Deutschland geboren, bildete sich in Neapel aus. Man liebt ihn wegen der Innigkeit, die seine Kompositionen erfüllt. Die Musik, die er zu dem Duett

Se mai più sarò geloso

schrieb, ist wohl die bedeutendste unter all den Arien, welche die berühmtesten Meister auf diese Worte geschrieben haben. Man könnte sagen, daß Bach für den Ausdruck der Ironie besonders viel Begabung hatte.

Alle diese Musiker starben um 1780.

Piccinni war der Rivale Tomellis im edlen Stil. Vielleicht kann man ihn auch als den Begründer der heutigen Buffooper ansehen.

*) Johann Christian, der jüngste Sohn Johann Sebastian's.
(Anm. d. Üb.)

Unter seinen Schülern haben sich Paesiello, Guglielmi und Anfossi einen Namen gemacht. Aber trotz ihrer Werke fühlt man den rapiden Niedergang der Musik in Neapel.

Leben Sie wohl!

F ü n f z e h n t e r B r i e f

Salzburg, den 26. Mai 1809.

Lieber Freund!

Auf meiner letzten italienischen Reise besuchte ich wieder das kleine Haus von Urqua und den alten Sessel, in dem Petrarca saß, während er seine Trionfi schrieb. Ich gehe nie nach Venedig, ohne mir das Grabgewölbe öffnen zu lassen, das man in der Kirche gebaut hat, in der unser göttlicher Cimarosa 1801 begraben wurde.

Vielleicht interessieren Sie sich ein wenig für die Details, die ich über das Leben unseres Tondichters gesammelt habe.

Wenn man einen Tag aus dem Leben Haydns darstellt, wie er ihn seit seinem Eintritt in die Dienste des Fürsten Esterhazy verbrachte, so hat man sein Leben während dreißig Jahren geschildert. Er arbeitete beständig, aber er arbeitete mühsam, gewiß nicht deshalb, weil ihm Einfälle fehlten; aber die Feinheit seines Geschmacks war nur schwer zu befriedigen. Eine Symphonie kostete ihm einen Monat Arbeit, eine Messe mehr als das Doppelte. Seine Entwürfe sind voll der verschiedensten Gedanken. Für eine einzige Symphonie findet man Ideen notiert, die für drei oder vier ausreichen würden. Ich habe einmal in Ferrara ein Blatt Papier gesehen, auf dem Ariost die schöne Stanze vom Sturm auf sechzehn verschiedene Arten niedergeschrieben hat, und erst am Schluß

der Seite findet sich die Form, für die er sich entschied:

Stendon le nubi un tenebroso velo . . .

Haydns größtes Glück war, wie er selber sagte, die Arbeit.

So begreift man die ungeheure Menge von Werken, die er geschaffen hat. Die Gesellschaft, die in Paris den Künstlern drei Viertel ihrer Zeit stiehlt, nahm ihm nur jene Augenblicke, in denen eine Arbeit unmöglich ist.

Glück mußte, wenn er seine Vorstellungskraft anregen und sich nach Aulis oder Sparta versetzen wollte, in der Mitte einer schönen Wiese sitzen; so, sein Klavier vor sich und zwei Flaschen Champagner zur Seite, schrieb er im Freien seine beiden Iphigenien, den Orfeo und andere Werke.

Sarti hingegen brauchte ein Zimmer, das groß, dunkel und nur zur Not durch eine Begräbnislampe erhellt war, die an der Decke hing. Und nur in den stillsten Augenblicken der Nacht fand er musikalische Ideen.

Carosola liebte den Lärm; wenn er komponierte mußte er seine Freunde um sich haben. Seine schönsten Opern entstanden, während er mit ihnen Dummheiten machte.

Sacchini hatte keine Einfälle, wenn nicht seine Geliebte neben ihm saß und wenn nicht seine jungen Katzen, deren Anmut er bewunderte, um ihn herum spielten.

Paesello komponierte im Bett. Zwischen zwei Laken erfand er den „Barbier von Sevilla“, die Molinara und viele Meisterwerke voll Grazie und Leichtigkeit.

Zingarelli genügte die Lektüre einer Stelle aus irgend einem Kirchenvater oder aus einem lateinischen Klassiker, um darauf hin in weniger als vier Stunden einen ganzen

Akt von seinem Pirro oder von Romeo e Giulietta zu schreiben.

Ich erinnere mich eines Bruders von Anfossi, der viel versprach, aber jung starb. Er konnte nicht eine Note schreiben, wenn er nicht mitten unter gebratenen Hühnern und geräucherten Würsten war.

Haydn dagegen, einsam und bescheiden wie Newton, am Finger den Ring, den ihm Friedrich der Große geschickt hatte, und den, wie er sagte, seine Einbildungskraft brauchte, setzte sich ans Klavier und nach einigen Augenblicken schwebten seine Gedanken zwischen den Engeln. Nichts störte ihn in Eisenstadt. Er lebte ganz seiner Kunst und fern von irdischen Gedanken.

Dieses einförmige und sanfte Dasein, das von seiner geliebten Arbeit erfüllt war, endete erst mit dem Tode seines Herrn, des Fürsten Nikolaus, im Jahre 1789.

Eine sonderbare Wirkung dieses zurückgezogenen Lebens bestand darin, daß unser Komponist, der nie über die kleine Residenzstadt des Fürsten hinauskam, der einzige für Musik interessierte Mensch in Europa war, der lange Zeit nichts von der Berühmtheit des Joseph Haydn wußte. Die erste Huldigung, die er empfing, war originell. Als ob es ein Geschick wäre, daß alle Lächerlichkeiten, die sich in der Welt der Musik zutragen, in Paris geboren werden müssen, bekam Haydn von einem berühmten Kunstfreund dieser Stadt den Auftrag, ein Stück für Vokalmusik zu schreiben. Um ihm ein Muster zu geben, fügte man dem Brief einige ausgewählte Stücke von Lully und Rameau bei. Man kann sich die Wirkung vorstellen, die dieser Wisch im Jahre 1780 auf Haydn machte, der sich an den Meisterwerken der italienischen Schule gebildet hatte,

die seit fünfzig Jahren auf der Höhe ihres Ruhmes stand.

Er sandte die kostbaren Stücke zurück und antwortete nicht ohne Schalkhaftigkeit: „Er sei Haydn und nicht Lully oder Rameau; wenn man Musik von diesen großen Komponisten wolle, müsse man sie bei ihnen oder ihren Schülern bestellen; was ihn anbelange, so könne er leider nur Haydn'sche Musik machen.“

Man sprach schon seit Jahren von ihm, als er, fast zu gleicher Zeit, von den Direktoren der bedeutendsten Theater in Lissabon, Venedig, London, Mailand usw. eingeladen wurde, Opern für sie zu komponieren. Aber sein Hang zur Ruhe, die natürliche Anhänglichkeit an seinen Fürsten und an sein geregeltes Leben hielten ihn in Eisenstadt zurück und waren stärker als sein beständiger Wunsch, einmal die Welt zu sehen. Vielleicht wäre er nie aus Eisenstadt herausgekommen, wenn nicht Dlle. Boselli gestorben wäre. Nach diesem Verlust fing Haydn an, die Leere seines Lebens zu empfinden. Er hatte eben die Einladung der Direktoren der Pariser geistlichen Konzerte ausgeschlagen. Nach dem Tode seiner Freundin nahm er die Einladung eines Geigers aus London namens Salomon an, der dort ein Konzertunternehmen leitete. Salomon dachte, daß ein Mensch von Genie, den man eigens für die Londoner Musikfreunde ausgegraben habe, seine Konzerte in Mode bringen würde. Er gab zwanzig Konzerte im Jahr und versprach Haydn hundert Zechinen pro Abend. Haydn nahm an und begab sich im Alter von neunundfünfzig Jahren 1790 nach London. Er verlebte dort mehr als ein Jahr. Die neue Musik, die er für diese Konzerte komponierte, gefiel sehr. Die Ehrlichkeit seines Wesens mußte mit seinem Genie bei einer edlen



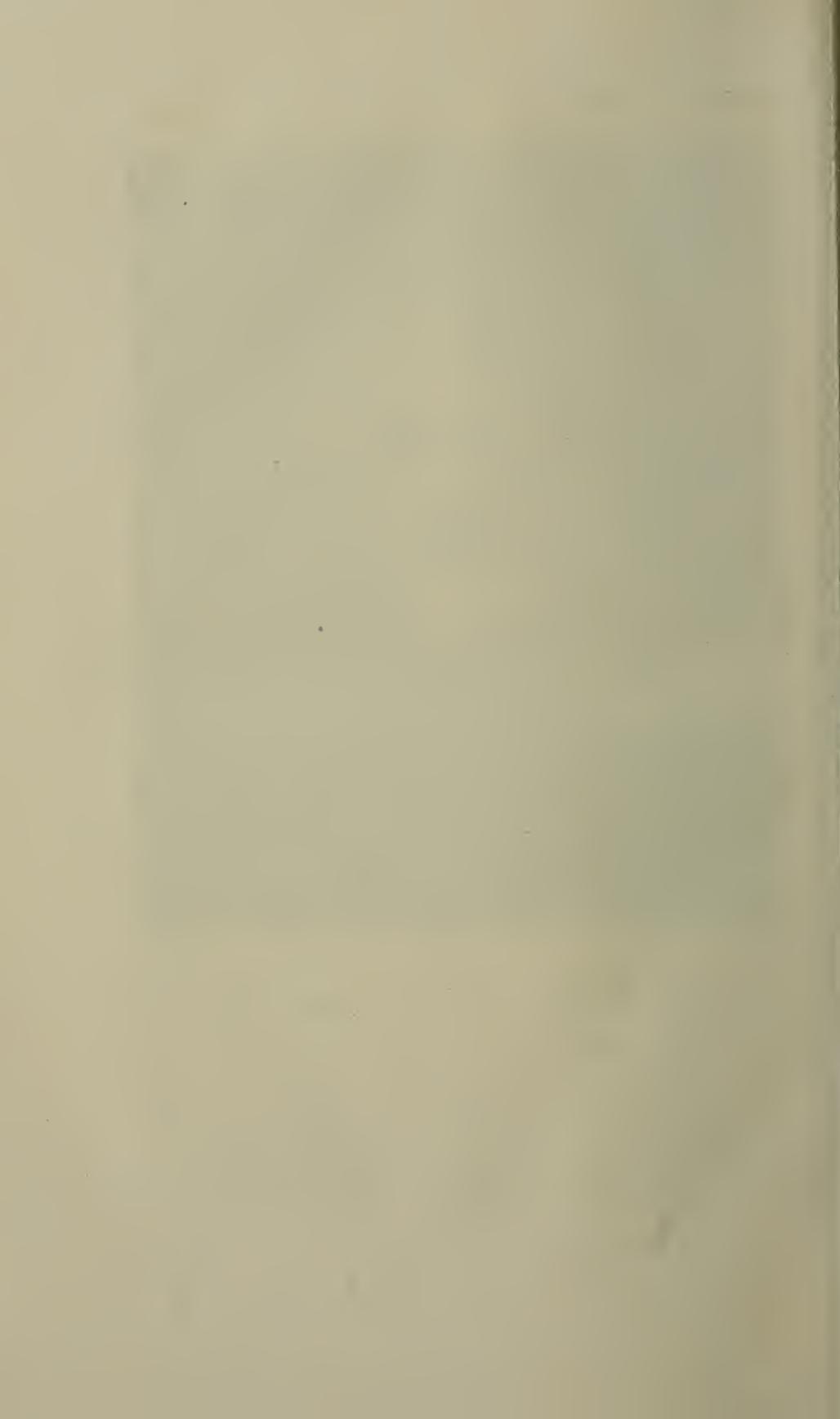
Hardy Pinel

F. G. S. G. P.

J. P. SALOMON

From an Original Picture in the Possession of J. Bland

London Published by the Art Directors December 12 1850 by J. Bland & Co. 15 Pall Mall.



und bedachtsamen Nation Gefallen erwecken. Zuweilen näherte sich ihm ein Engländer auf der Straße, maß ihn still vom Kopf bis zu den Füßen und entfernte sich, indem er sagte: „Dies also ist ein großer Mann!“

Als Haydn noch Geschichten erzählte, gab er mit Vergnügen Anekdoten von seinem Londoner Aufenthalte zum Besten. Ein Lord, der vorgab, die Musik leidenschaftlich zu lieben, suchte ihn eines Morgens auf, er wollte Unterricht im Kontrapunkt haben, die Stunde zu einer Guinee. Haydn merkte, daß Mylord schon einige Kenntnisse hatte, und nahm an. „Wann fangen wir an?“ — „Sofort, wenn Sie wollen“, sagte der Lord und zog ein Quartett von Haydn aus der Tasche. „Als erste Lektion“, sagte er, „untersuchen wir dieses Quartett; erklären Sie mir die Gründe für einige Modulationen und Stimmführungen, denen ich nicht ganz zustimmen kann, weil sie ganz gegen die Regeln sind.“

Haydn war etwas überrascht und erklärte sich zur Antwort bereit. Der Lord begann und fand vom ersten Takt an bei jeder Note etwas zu tadeln. Haydn, der ganz in seiner Erfindung lebte und das Gegenteil eines Pedanten war, geriet sehr in Verlegenheit und antwortete immer: „Ich habe dies gemacht, weil es schön wirkt; ich habe das so gesetzt, weil es sich gut macht.“ Der Engländer fand, daß mit diesen Antworten nichts bewiesen sei, begann aufs neue und bewies ihm mit guten Gründen, daß sein Quartett nichts wert sei. „Schön, Mylord, bearbeiten Sie dieses Quartett nach Ihren Ideen; lassen Sie es spielen und Sie werden sehen, welche von den beiden Arten die bessere ist.“ — „Wie kann die Ihre, die den Regeln entgegen ist, die bessere sein?“ — „Weil sie die

gefälliger ist.“ Der Lord erwiderte, Haydn antwortete so gut er konnte, aber endlich wurde er ungeduldig: „Ich sehe, Mylord, daß Sie es sind, der die Güte hat, mir Unterricht zu geben und ich muß Ihnen gestehen, daß ich die Ehre eines solchen Meisters nicht verdiene.“ Der Anhänger der Regeln entfernte sich und ist noch heute erstaunt, daß man kein *Matrimonio segreto* fertigbringt, wenn man die Regeln noch so sklavisch befolgt.

Ein Seemann kam zu Haydn. „Sind Sie Herr Haydn?“ — „Ja, mein Herr.“ — „Würden Sie mir einen Marsch machen, um die Mannschaft zu erheitern, die ich an Bord habe? Ich zahle Ihnen dreißig Guineen, aber ich muß den Marsch noch heute haben, weil ich morgen nach Kalkutta segle.“ Haydn nimmt an. Der Schiffskapitän geht, Haydn setzt sich ans Klavier und in einer Viertelstunde ist der Marsch fertig.

Es machte ihn bedenklich, diese ihn sehr groß dünkende Summe so rasch verdient zu haben und kam abends früher heim und schrieb noch zwei andere Märsche, in der Absicht, den Kapitän wählen zu lassen und ihm schließlich zum Lohn für seine Generosität alle drei anzubieten. Am frühen Morgen kommt der Kapitän. „Was macht mein Marsch?“ — „Hier ist er.“ — „Wollen Sie mir ihn vorspielen?“ Haydn spielt. Der Kapitän zählt ohne ein weiteres Wort die dreißig Guineen auf das Klavier, nimmt den Marsch und geht. Haydn läuft ihm nach: „Ich habe noch zwei andere gemacht, die besser sind; hören Sie und wählen Sie.“ — „Der erste gefällt mir, das genügt.“ — „Aber so hören Sie doch!“ Der Kapitän eilt die Treppe hinab und will nicht hören. Haydn läuft ihm nach und ruft: „Ich mache sie

Ihnen zum Geschenk!“ Der Kapitän eilt noch rascher hinunter und ruft: „Ich mag sie nicht!“ — „Aber so hören Sie sie doch an!“ — „Der Teufel könnte mich nicht zum Zuhören bringen!“

Haydn, beleidigt, läuft auf die Börse, erkundigt sich nach dem Schiff, das nach Indien geht, und nach dem Namen des Kommandanten. Er packt die beiden Märsche in eine Rolle, fügt ein höfliches Billett bei und schickt das Ganze seinem Kapitän an Bord. Dieser eigensinnige Mann, der vermutete, daß der Musiker ihn verfolge, öffnet nicht einmal den Brief und schickt das Ganze zurück. Haydn zerriß die Märsche in tausend Stücke und sein Lebtag erinnerte er sich an das Gesicht des Kapitäns.

Es machte ihm viel Vergnügen, uns seinen Streit mit einem Londoner Musikalienhändler zu erzählen. Eines Morgens unterhielt er sich damit, nach englischer Sitte in den Läden herumzustöbern und kam auch zu einem Musikalienhändler, den er fragte, ob er schöne Musik habe. „Sehr wohl,“ erwidert der Händler, „soeben habe ich ein paar göttliche Musikstücke von Haydn drucken lassen.“ — „Na, wenn's nichts anderes ist!“ sagt Haydn. „Dafür habe ich nichts übrig.“ — „Wie, mein Herr, Sie haben für Haydns Musik nichts übrig? Was gefällt Ihnen nicht daran, wenn ich fragen darf?“ — „Oh, sehr viel; aber es hat keinen Zweck, darüber zu sprechen, sie paßt mir eben nicht. Zeigen Sie mir etwas anderes.“ Der Kaufmann, ein begeisterter Haydnist, antwortet: „Nein, mein Herr, ich habe zwar Musik, aber nicht für Sie“, und drehte ihm den Rücken. Als Haydn sich lachend entfernen wollte, kam ein ihm bekannter Musikfreund herein, der ihn beim Namen nannte. Der Händler wendet sich bei dem Namen

um und sagt, noch immer überraunig: „Ja wohl, Haydn! Hier ist einer, der die Musik dieses großen Meisters nicht mag.“ Der Engländer fängt zu lachen an, alles klärt sich auf und der Händler kennt jetzt den Mann, der sich aus Haydn nichts macht.

Unser Komponist hatte zwei große Freuden in London: die eine bestand darin, Händels Musik zu hören, die andere, in die sogenannten „Antiken Konzerte“ zu gehen. Das ist eine Gesellschaft, die begründet worden ist, um die alte Musik nicht verlorengehen zu lassen; sie gibt Konzerte, in denen man die Meisterwerke Pergoleses, Leos, Durantes, Marcellos hören kann, mit einem Wort die Musik dieser ganzen Schar großer Künstler, die fast alle um 1730 lebten.

Haydn erzählte mir voll Staunen, daß viele dieser Kompositionen, die ihn in seiner Jugend zum Himmel erhoben hatten, ihm vierzig Jahre später weit weniger schön erschienen. „Es war beinahe wie das traurige Wiedersehen mit einer einstigen Geliebten“, sagte er. Lag es einfach an seinem vorgerückten Alter oder hatten diese herrlichen Stücke mit der Neuheit den Reiz für ihn verloren?

1794 reiste Haydn zum zweitenmale nach London. Der Unternehmer des Haymarket-Theaters, Gallini, hatte ihn für eine Oper verpflichtet, die er mit dem größten Pomp aufführen wollte; der Stoff war Orpheus in der Unterwelt. Haydn fing zu arbeiten an, aber Gallini hatte Schwierigkeiten mit der Eröffnung seines Theaters. Der Komponist, der Heimweh hatte, wartete die Erteilung der Konzession nicht ab: er verließ London mit elf Nummern seines Orpheus, die, wie man mir versichert, das Beste

sind, was er für das Theater komponiert hat, und kehrte nach Oesterreich zurück, um es nicht mehr zu verlassen.

Er verkehrte in London viel mit der berühmten Sängerin Billington, von der er hingerissen war. Eines Tages traf er sie bei Reynolds, dem einzigen englischen Maler, der wirklich ein Gesicht zeichnen konnte; er hatte Mrs. Billington als Heilige Cäcilie gemalt, die, wie das üblich ist, dem Gesang der Engel lauscht. Mrs. Billington führte Haydn vor das Porträt: „Es ist ähnlich,“ sagt er, „aber es hat einen sonderbaren Fehler.“ — „Welchen?“, fragt lebhaft Reynolds. — „Sie haben sie gemalt, wie sie den Engeln zuhört; sie hätten die Engel malen sollen, die ihrer himmlischen Stimme lauschen!“ Die Sängerin fiel ihm um den Hals. Für sie schrieb er seine „Verlassene Ariadne“.

Ein englischer Prinz beauftragte Reynolds, Haydns Bildnis zu malen. Dieser, von der Ehre geschmeichelt, begibt sich zum Maler und sitzt ihm; aber die Langeweile überwältigt ihn. Reynolds, sehr auf seinen Ruf bedacht, will einen als Genie bekannten Mann nicht mit einem so albernen Gesicht malen und verschiebt die Sitzung auf einen anderen Tag. Beim zweitenmal dieselbe Langeweile, dieselbe Physiognomie. Reynolds geht zum Prinzen und berichtet das Mißgeschick. Der Prinz aber findet ein Hilfsmittel; er schickt eine sehr hübsche Deutsche zu dem Maler, die bei seiner Mutter in Diensten steht. Haydn kommt zur dritten Sitzung und in dem Augenblick, wo die Unterhaltung langweilig zu werden beginnt, fällt ein Vorhang und die schöne Deutsche, anmutig in einen weißen Stoff gehüllt und einen Kranz von Rosen auf dem Haar, sagt zu Haydn in seiner Muttersprache: „Großer

Mann, wie glücklich bin ich, dich zu sehen und mit dir zu sprechen!“ Haydn, entzückt, überschüttet die anmutige Zauberin mit Fragen, sein Gesicht wird lebendig und Reynolds erfaßt es im Fluge.

König Georg III., der nie andere Musik als die Händels mochte, blieb dennoch der Haydns gegenüber nicht unempfindlich; er und die Königin empfingen den deutschen Künstler in der auszeichnendsten Weise; endlich schickte ihm die Dyforder Universität das Doktordiplom, eine Auszeichnung, die seit dem Jahre 1400 nur vier Personen erhalten hatten und die selbst Händel nicht zuteil geworden war.

Haydn mußte, der Sitte folgend, der Universität ein gelehrtes Musikstück übersenden und er schickte ein Blatt, das so beschrieben war, daß man von oben oder von unten, von der Mitte oder vom Zeilenende, kurz in jeder möglichen Weise zu lesen beginnen konnte und es immer einen Gesang mit korrekter Begleitung ergab.

Er verließ London, von Händels Musik begeistert und mit einigen hundert Guineen, die ihm ein Schatz schienen. Auf der Rückreise durch Deutschland gab er einige Konzerte und zum erstenmal vergrößerte sich sein winziges Vermögen. Sein Gehalt bei Esterhazy war gering, aber die Güte, welche ihm alle Mitglieder der erlauchten Familie entgegenbrachten, war mehr als Geld für einen Menschen, der mit seinem Herzen arbeitet. Stets lag ein Bedeck für ihn auf der fürstlichen Tafel bereit. Und als der Fürst seinem Orchester eine Uniform gab, erhielt Haydn den Anzug, den die Besucher des Fürsten in Eisenstadt anzulegen pflegten. Durch eine Menge ähnlicher Züge verstehen es die österreichischen Edelleute, sich die Anhäng-

lichkeit ihrer Umgebung zu erwerben; durch solche Mäßigung wissen sie die Vorrechte und Manieren erträglich und beinahe sympathisch zu machen, durch die sie den gekrönten Häuptern fast gleichgestellt sind. Der deutsche Hochmut ist nur bei öffentlichen Ceremonien lächerlich; zu Hause läßt seine Gutmütigkeit über alles hinwegsehen. Haydn brachte fünfzehntausend Gulden aus London mit; einige Jahre später trug ihm der Verkauf der Partituren der „Schöpfung“ und der „Jahreszeiten“ zweitausend Zechinen ein, mit denen er das kleine Haus in der Gumpendorfer Vorstadt in der Nähe von Schönbrunn gekauft hat. Dies ist sein Vermögen.

Ich war mit ihm in diesem neuen Hause, als er einen schmeichelhaften Brief vom Institut de France erhielt, worin ihm seine Ernennung zum auswärtigen Mitglied angezeigt wurde. Haydn brach beim Lesen plötzlich in Tränen aus und niemals zeigte er ohne Rührung diesen Brief, der wirklich von der vornehmen Anmut erfüllt ist, von der wir ja doch mehr besitzen als die anderen Nationen.

G e h z e h n t e r B r i e f

Salzburg, den 28. Mai 1809.

Mein Freund! Haydn, der in der Instrumentalmusik erhaben, in der Oper nur achtbar war, lädt Sie ein, ihm in das Sanktuarium zu folgen, wo la gloria di colui che tutto muove ihm Lobgesänge eingegeben hat, die oft ihres Gegenstandes würdig waren

Seine Messen wurden zu gleicher Zeit ungeheuer bewundert und lebhaft kritisiert. Um aber die Schönheiten, die Irrtümer und deren Gründe zu erforschen, muß man einen raschen Blick auf die Kirchenmusik um 1760 werfen.

Jedermann weiß, daß Hebräer und Heiden Musik in ihrem Gottesdienste hatten. Dieser Verbindung verdanken wir die schönen und erhabenen, wenngleich noch nicht rhythmisierten Melodien, die uns von den Gregorianischen und Ambrosianischen Gesängen erhalten blieben. Die Gelehrten behaupten mit gutem Recht, daß jene Gesänge, deren Spuren wir haben, die gleichen sind, die in Griechenland dem Kultus des Zeus und des Apollo dienten.

Nach Guido von Arezzo, der 1032 sich als erster mit Kontrapunkt beschäftigt haben soll, führte man dieses Element bald in die Kirchenmusik ein. Aber bis zur Zeit Palestrinas, also bis zum Jahre 1570, war diese Musik nur ein Gewebe von Harmonien, denen die Melodie fast völlig fehlte. Im fünfzehnten Jahrhundert und in der ersten Hälfte des folgenden komponierten die Meister ihre Messen, um sie gefälliger zu machen, auf irgend ein Volks-

lied; so wurden mehr als hundert Messen auf das bekannte Lied vom „Mann in Waffen“ (homme armé) komponiert.

Die gelehrte Bizarrierie des Mittelalters brachte die Meister dazu, ihre Messen nach dem Würfelspiel zu schreiben: jede geworfene Zahl entsprach einer musikalischen Stelle. Endlich erschien Palestrina, neun Jahre nach dem Tode Raffaels geboren: dieses unsterbliche Genie, dem wir die moderne Melodie verdanken, und befreite sich von den Fesseln der Barbarei. Noch jetzt führt man seine Musik zu Rom in Sanct Peter auf.

Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts liebten die Musiker dermaßen Fugen und Kanons und fügten in ihrer Kirchenmusik diese Figuren auf so wunderliche Weise ein, daß die meiste geistliche Musik dieser Zeit außerordentlich komisch war. Dieser Mißbrauch war seit langem Gegenstand frommer Klagen; öfters war die Rede davon gewesen, die Musik aus der Kirche zu verbannen. Als endlich der Papst Marcellus II., der 1555 herrschte, im Begriff war, das entsprechende Gesetz zu erlassen, bat Palestrina den Papst um Erlaubnis, ihm eine Messe, die er komponiert hatte, vorführen zu dürfen. Der Papst gestattete es und der junge Musiker ließ eine sechsstimmige Messe aufführen, die so schön und so voll Adel war, daß der Pontifex seinen Plan fallen ließ und Palestrina beauftragte, noch andere ähnliche Werke für seine Kapelle zu komponieren. Die Messe, um die es sich handelt, existiert noch; sie ist unter dem Namen Missa Papae Marcelli bekannt*).

*) Diese Legende ist nicht beglaubigt, hat aber den Stoff für eines der hervorragendsten modernen Opernwerke gegeben: für Hans Pfitzners „Palestrina“. (Anm. d. Üb.)

Man muß unter den Musikern die unterscheiden, die groß durch ihr Genie und solche, die groß durch ihre Werke sind. Palestrina und Scarlatti verhalfen der Kunst zu erstaunlichen Fortschritten; sie haben vermutlich ebensoviel Begabung wie Cimarosa, dessen Arbeiten dennoch unvergleichlich mehr Freude spenden. Was wäre nicht aus Mantegna geworden, dessen Arbeiten drei Viertel der Museumsbesucher zum Lachen bringen, wenn er, statt Correggio zu unterrichten, zehn Jahre nach ihm in Parma zur Welt gekommen wäre? Und was hätte erst der große Leonardo da Vinci schaffen können, der Mensch, den die Natur vielleicht am meisten unter allen begnadet hat, dessen Seele für die Schönheit geschaffen war, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, die Bilder Guido Renis zu sehen!

Ein musikalischer oder malender Handwerker übertrifft heute mit Leichtigkeit Palestrina oder Giotto; was aber hätten diese wahrhaften Künstler erst geleistet, wenn sie die gleichen Hilfsmittel wie unsere heutigen Handwerker gehabt hätten. De la Harpe's Coriolan hätte seinem Autor, wenn er zur Zeit Malherbes veröffentlicht worden wäre, einen Ruf gesichert, der fast dem Racines gleich gewesen wäre.

Ein begabter Mensch wird durch seine Zeit auf natürliche Weise zu jener Vollendung geführt, die dieses Zeitalter erreicht hat. Seine Erziehung, der Grad der Kultur bei seinem Publikum bringen ihn bis dahin; geht er aber weiter, so wächst er über seine Zeit hinaus, er hat Genie. Dann arbeitet er für die Nachwelt, aber dafür finden seine Werke geringeren Beifall bei der Mitwelt.

Gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts nähert sich die Kirchenmusik der dramatischen Musik. Bald sollten die geistlichen Gesänge Instrumentalbegleitung erhalten.

1740, nicht früher, kam Durante endlich auf die Idee, dem Sinn der Worte Aufmerksamkeit zu schenken und Melodien zu suchen, welche die ausgedrückten Gefühle besser darstellten. Die Revolution, die dieser eigentlich selbstverständliche Gedanke hervorrief, war jenseits der Alpen allgemein; die deutschen Musiker jedoch, alten Grundsätzen treu, behielten in ihrer geistlichen Musik immer etwas von der Herbheit und Langeweile des Mittelalters. Jedoch in Italien setzte sich die Musik über alle Gebräuche hinweg und die dramatische und die geistliche Musik wurden bald eine Einheit: ein Gloria in Excelsis war ein überaus heiteres Lied, mit dem ein Liebender auch sein Glück hätte ausdrücken können, ein Miserere war eine zärtlich schmachtende Klage.

Arien, Duos, Rezitative und selbst lustige Rondos drängten sich in die Gebete ein. Benedikt XIV. glaubte diese Ungehörigkeit aus der Welt zu schaffen, indem er die Blasinstrumente verbannte und nur die Orgel beibehielt. Aber das Anstößige lag nicht in den Instrumenten, sondern in der Art der Musik.

Handl erkannte früh die Trockenheit der alten geistlichen Musik, die weltliche Üppigkeit, die die Italiener zu unserer Zeit in die Kirche bringen, und die einförmige und ausdruckslose Art der deutschen und sah voraus, daß er eine neue Musik schaffen werde, wenn er seinem eigenen Geschmack folge. Er nahm also nichts oder wenig vom Theater, behielt durch die Gediegenheit der Harmonie einen Teil der großartigen und ernsten Art der alten

Schule bei und unterstützte durch den Glanz seines Orchesters die feierlichen, innigen, würdevollen und dennoch glänzenden Gesänge. Grazien und Blumen kommen und sänftigen von Zeit zu Zeit diese großartige Form, Gott zu preisen und ihm für seine Wohlthaten zu danken.

In dieser Art hatte er als einzigen Vorläufer Sammartini, jenen Mailänder Komponisten, von dem ich schon gesprochen habe.

Wenn man in einem jener riesigen gotischen Dome, wie sie in Deutschland häufig sind, eine Messe von Haydn hört, während ein mattes Licht schwach durch bemalte Scheiben bricht, fühlt man sich erst verwirrt und dann hingerissen von dieser Mischung von Ernst, Anmut, Strenge, Phantasie und Gottesfurcht, die sie atmet.

1799 lag ich fieberkrank in Wien. Ich höre in mein kleines Zimmer das Messeläuten einer nahen Kirche. Die Langeweile siegt über die Vorsicht, ich stehe auf und gehe, ein wenig tröstende Musik zu hören. Im Eintreten erkundigte ich mich; es war der Annentag und man sollte eine Messe von Haydn spielen, die ich nie gehört hatte. Kaum hatte sie begonnen, so war ich tief ergriffen, Schweiß brach mir aus, die Kopfschmerzen gingen vorüber: nach zwei Stunden trat ich, heiterer denn je, aus der Kirche und das Fieber kam nicht wieder.

Ich glaube, daß viele Krankheiten unserer nervösen Frauen durch mein Mittel geheilt werden könnten, aber nicht durch diese wirkungslose Musik, zu der sie in die Konzerte laufen, nachdem sie einen hübschen Hut aufgesetzt haben. Frauen machen es ihr lebelang wie wir in der Jugend und hören der Musik erst im Dunkeln aufmerksam zu. Man hat es nicht nötig, liebenstwürdig zu

scheinen, eine Rolle zu spielen, man kann sich ganz der Musik hingeben. Aus gerade entgegengesetzten Gründen jedoch gehen wir in Frankreich ins Konzert und ich selbst fühlte mich am meisten dazu verpflichtet. Wenn man aber morgens in Mouceaug spazierengeht, sich still in einer Waldlichtung mit einem Buche in der Hand niedersetzt und kein Mensch ringsum zu sehen ist, plötzlich aber ein paar Akkorde ertönen und eine Stimme aus einem Hause in der Nähe eine schöne Arie singt, — zwei- oder dreimal versuchen Sie, wieder mit dem Lesen zu beginnen — aber vergeblich: Ihr Herz geht mit, Sie werden träumerisch und zwei Stunden später, wenn Sie wieder in den Wagen steigen, fühlen Sie sich frei von dem geheimen Kummer, der Sie so oft unglücklich macht, ohne daß Sie sich Rechenschaft geben können, was dieser geheime Kummer ist. Sie sind gerührt, Sie sind nahe daran, Tränen über Ihr Schicksal zu vergießen; Sie bedauern — und dieses Bedauern fehlt den wahrhaft Unglücklichen: die glauben nicht mehr an die Möglichkeit des Glücks.

In allen Fällen der Genesung durch Musik scheint mir, medizinisch gesprochen, der Organismus stark auf das Gehirn zu wirken. Die Musik muß uns von unserem alten Glück abseitsführen und uns Dinge als möglich zeigen, die wir nicht zu hoffen wagten. Einer der seltsamsten Züge dieses vorübergehenden Irrsinns, des vollkommenen Vergessens der eigenen Person, der eigenen Eitelkeit und der Rolle, die wir spielen, ist das, was man über Genesino erzählt, der in irgend einer Oper eine Tyrannenrolle singen sollte; der berühmte Farinelli sang die Rolle des besiegten Fürsten. Beide kannten die Oper.

Farinelli, der eine Konzerttournee in der Provinz gemacht hatte, erscheint erst kurz vor der Vorstellung; der grausame Tyrann und der unglückliche Held stehen einander nun zum erstenmal auf der Bühne gegenüber: Farinelli singt seine erste Arie, in der er um Gnade bittet, mit so viel Innigkeit und Ausdruck, daß der arme Tyrann in Tränen ausbricht, ihm um den Hals fällt und so außer sich ist, daß er ihn drei- oder viermal küßt.

Noch eine Geschichte. Als ich noch sehr jung war, suchte ich einmal mitten in der ärgsten Sommerhitze in Gesellschaft sorgloser junger Leute Kühlung und reine Luft auf einem jener hohen Berge, welche den Lago Maggiore umkränzen. Als wir mitten im Aufstieg beim Morgengrauen innehielten, um die Borromeischen Inseln zu unseren Füßen zu betrachten, fanden wir uns plötzlich von einer großen Schafherde umringt, die aus dem Stall kam und auf die Weide sollte. Einer unserer Freunde, der nicht übel Flöte spielte und sie überall bei sich trug, zog sie aus der Tasche: „Ich will“, sagte er, „Corydon und Menalchos spielen; wir wollen sehen, ob diese Herde Virgils ihren Hirten erkennen wird.“ Er beginnt zu spielen: die Schafe und Ziegen, die hintereinander, das Maul am Boden, dem Berge zugingen, erheben beim ersten Klang der Flöte den Kopf. Alle wenden sich plötzlich nach der Seite, von der die Töne kommen; allmählich umringen sie den Musikanten und hören regungslos zu. Er hört zu spielen auf, die Tiere bleiben. Der Stock des Hirten kündigt den Marschbefehl jenen an, die ihm am nächsten sind, diese folgen; aber kaum hat der Flötenspieler von neuem begonnen, als sein unschuldiges Publikum ihn wieder umringt. Der Schäfer wird ungeduldig, wirft

Erdschollen nach seiner Herde, umsonst. Der Flötenspieler bläst immer schöner; der Schäfer kommt in Wut, flucht, pfeift, schlägt, wirft Steine auf die armen Musikenthustastan. Die Betroffenen setzen sich in Trab, aber die anderen rühren sich nicht. Der Hirt muß unseren Orpheus anflehen, seine Zauberklänge verstummen zu lassen; die Schafe gehen endlich, aber sie blieben noch in der Ferne stehen, so oft unser Freund sein Instrument ertönen ließ. Das Lied, das er gespielt hatte, war nichts anderes als eine Arie aus einer Modeoper, die man damals in Mailand gab.

Uns entzückte dieses Abenteuer, wir sprachen den ganzen Tag darüber und schlossen auch daraus, daß das sinnliche Vergnügen die Basis aller Musik ist.

Und die Haydn'schen Messen? Sie haben recht, aber was tut's? Ich schreibe, um mich zu unterhalten und wir sind schon lange eins darin, in unserem Verkehr miteinander ganz ungezwungen zu sein.

Haydn's Messen sind in der Regel von sanfter Empfindsamkeit; seine Fugen haben großen Wurf und atmen zugleich das Feuer, die Würde und die Begeisterung einer hingegebenen Seele.

Seine Gegner beschuldigen ihn, die Form der geistlichen Musik, wie sie von den Professoren festgesetzt und angenommen war, zerstört zu haben; aber diese Art existierte in Italien schon nicht mehr und in Deutschland kehrte man zu dem einförmigen und ausdruckslosen Gelärme des Mittelalters zurück. Wenn Monotonie Würde ist, so gab es sicherlich nichts, was würdiger ist.

Macht entweder in der Kirche gar keine Musik oder die wahre! Habt ihr Raffael verboten, himmlische Ge-

stalten auf seinen Andachtsbildern anzubringen? Warum soll es der Musik verboten sein, zu gefallen?

Man soll kein Halleluja auf die Melodie eines Miserere singen. Hier gehen die deutschen Meister einen Schritt zurück; sie erlauben zwar ein wenig Abwechslung im Gesang, aber sie wollen, daß die Begleitung ernst, schwer und lärmend sei. Haben sie unrecht? Ich kenne einen berühmten Arzt in Hannover, der es wert war, der Landsmann Friedrichs II., Katharinas, Raffael Mengs' und Mozarts zu sein; der sagte mir einmal lachend: „Der gewöhnliche Deutsche braucht mehr körperliche Anstrengung, mehr Lärm, mehr Bewegung, um ergriffen zu sein als irgend ein anderer Erdenbürger; wir trinken zu viel Bier, man muß uns krassen, wenn wir ein Kitzeln spüren sollen“.

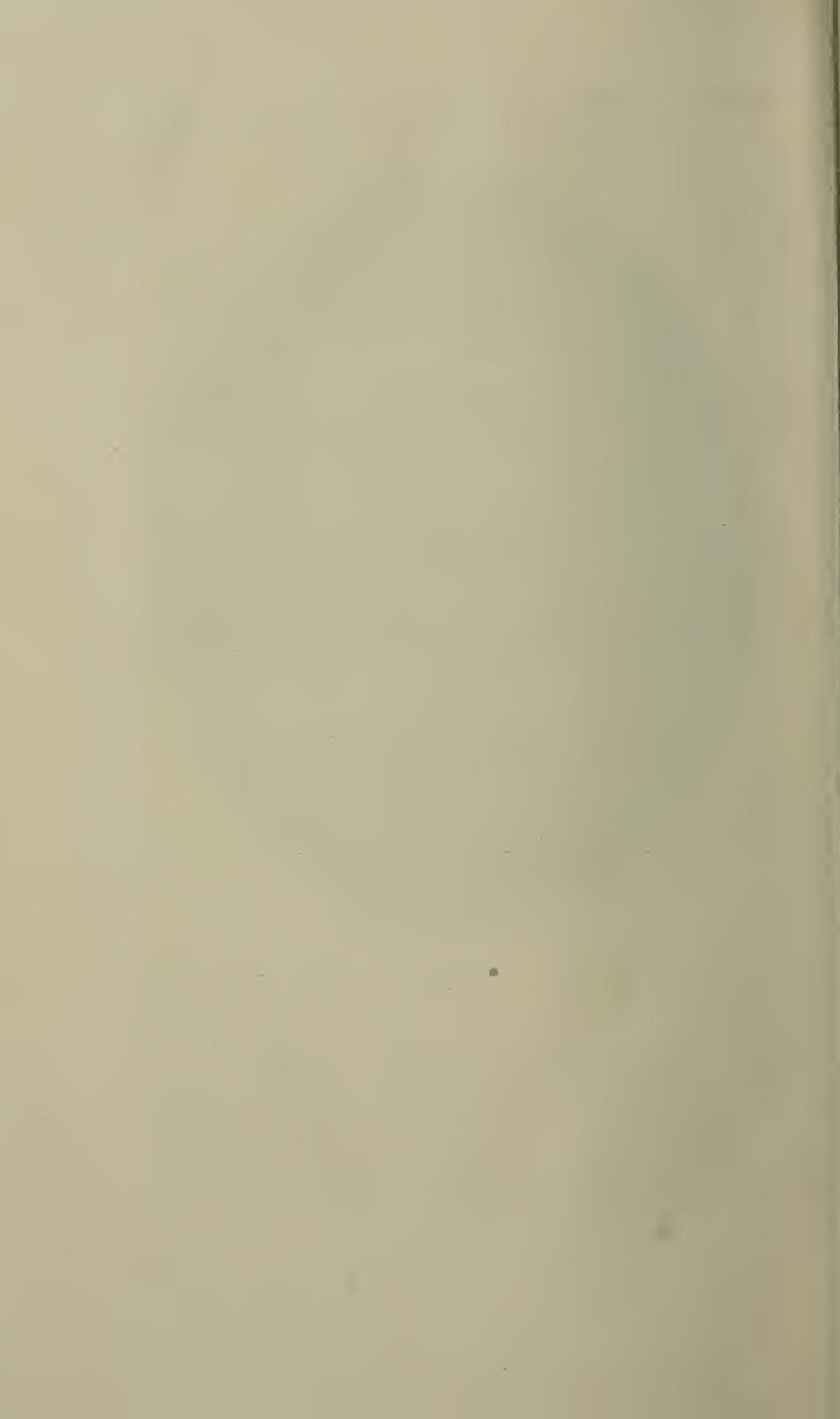
Wenn es der Zweck der Musik in der Kirche und anderwärts ist, den Gefühlen, welche die Worte ausdrücken, mehr Kraft in den Herzen der Zuschauer zu verleihen, so erreicht Haydn die Vollendung.

Ich mißtraue dem Christen, der am Ostersonntag ein Gloria dieses Komponisten hört und die Kirche nicht mit einem von Freude überströmenden Herzen verläßt — eine Wirkung, die der Pater Martini und die deutschen Harmoniker offenbar nicht hervorbringen wollen; und man muß schon sagen, ihr Vorfaß ist ihnen auch immer geglückt.

Die Gegner haben unrecht in ihren hauptsächlich Beschuldigungen gegen Haydn, aber vielleicht nicht ganz unrecht in einigen Einzelheiten. Aber auch Correggio ist, wenn er Grazie suchte, einige Male in Affectation verfallen. Betrachten Sie die göttliche Madonna della



Giov. Paisiello.



Ich selbst finde seine Messen ein wenig zu deutsch, das heißt, daß die Begleitung öfters überladen ist und den Gesang beeinträchtigt.

Es gibt deren vierzehn. Einige sind während des Siebenjährigen Krieges, des Hauses Oesterreich unglücklichster Zeit, komponiert und atmen wahrhaft kriegerisches Feuer; sie erinnern darin an die wundervollen Lieder, die der große Dichter Collin 1809 beim Herannahen der französischen Armee improvisierte.

G i e b z e h n t e r B r i e f

Salzburg, den 30. Mai 1809.

Mein lieber Ludwig!

Ich habe noch über die „Schöpfung“ zu sprechen. Es ist das größte Werk unseres Tondichters, das Epos der Musik. Ich muß Ihnen sagen, daß ich einer meiner Wiener Freundinnen, die mit vielen anderen vornehmen Familien dieser unglücklichen Stadt sich hieher in die Berge geflüchtet hat, von meinen Briefen an Sie Kenntniß gebe. Ihr Sekretär schreibt diese Briefe ab und erspart mir so das, was nach meinen Begriffen das Langweiligste ist, nämlich zweimal dasselbe zu sagen. Ich sagte ihr, daß ich nun mit beiden Füßen in die „Schöpfung“ hineinspringen müsse, obgleich ich sie nur ein-, zweimal gehört hätte. „Wenn Sie wollen,“ sagte sie, „werde ich diesen Brief an Ihren Pariser Freund schreiben.“ Und als ich aus Höflichkeit einige kleine Einwendungen machte: „Halten Sie mich denn nicht für fähig, einem lebenswürdigen Pariser zu schreiben, der Sie und die Musik liebt? Sie mögen mir ein paar kleine Sprachfehler corrigieren; aber ändern sie meine Ideen nicht gar zu sehr, mehr verlange ich nicht.“

Sie sehen, diese Einleitung ist ein Verrat. Vergessen Sie also ja nicht, mir auf diesen Brief über die „Schöpfung“ zu antworten und kritisieren Sie ihn besonders unerbittlich: sagen Sie mir, daß mein Stil weibisch sei, daß ich mich

in Kleinigkeiten verliere, daß ich Dinge sehe, die nur in meinem Kopf existieren. Vor allem aber antworten Sie rasch, damit es nicht nach Verschwörung zwischen uns aussehe. Ihre Kritiken werden hier ein paar reizende Szenen hervorrufen.

U n t e r B r i e f

Salzburg, den 31. Mai 1809.

Wir beklagen uns immer, mein theurer Freund, zu spät zu kommen, so daß uns nur Vergangenes zu bewundern bleibt, und bedauern, große Kunst nicht als Zeitgenossen mitzuerleben. Aber große Männer sind wie Berggipfel; wenn man im Thal von Chamounix steht, scheint selbst der Montblanc inmitten benachbarter schneebedeckter Riesen nur ein hoher Berg wie andere auch. Kommen Sie aber nach Lausanne zurück, sehen Sie ihn seine ganze Umgebung beherrschen. Aus noch größerer Entfernung, aus der Mitte der französischen Ebene, wenn alle Berge verschwunden sind, so bemerken Sie am Horizont diese weiße Bergmasse und erkennen in ihr den Riesen der Alten Welt. Woran habt ihr in Frankreich Molières Genie erkannt, ihr Menschlein? Nur an der Tatsache, daß er nach hundertfünfzig Jahren noch immer allein am Horizont steht. Wir halten in der Musik da, wo man am Ende des Zeitalters von Ludwig XIV. in Paris in der Dichtkunst stand. Das Gestirn der großen Meister ist eben erst untergegangen.

Keiner von ihnen hat ein hervorragenderes Werk geschrieben als die „Schöpfung“, die vielleicht zur Unsterblichkeit eingehen wird.

Sie sollen hören, mein lieber Freund, was wir in Wien an diesem Werk bewundern. Bedenken Sie, daß ich meine Gedanken deutlicher ausdrücken könnte, wenn

wir beide beim Klavier saßen, und daß ich sie leider für recht unklar halte, da ich sie von Wien nach Paris senden muß, nach diesem hochmütigen Paris, das da meint, was es nicht sofort und mühelos aufnehme, sei nicht der Mühe wert, begriffen zu werden. Es ist ganz einfach: wenn ihr genötigt seid, entweder den, der euch schreibt, als Idioten zu bezeichnen, oder zugeben müßt, daß ihr selbst nicht überall ganz klar seht, so wird euch die Wahl nicht schwer.

Haydn hatte, lange bevor er sich zur „Schöpfung“ aufschwang, 1774 ein Oratorium, „Lobias“, komponiert, das mittelmäßig war und nur in einigen Stücken den Meister ankündigte. Wie Sie wissen, wurde Haydn in London durch Händels Musik besonders ergriffen. Er lernte an den Werken des Musikers von England die Kunst der Majestät. Als ich einmal bei einer „Messias“-Aufführung im Schwarzenberg-Palais neben Haydn saß und einen der erhabenen Chöre dieses Werkes bewunderte, sagte Haydn ganz nachdenklich zu mir: „Das ist der Vater von uns allen.“

Ich bin überzeugt, daß Haydn ohne seine Bekanntschaft mit Händel nie die „Schöpfung“ hätte schreiben können. Seine Begabung entzündete sich an diesem Meister.

Jedermann erkannte, daß in der „Schöpfung“ Haydns die Einfälle seit seiner Rückkehr aus London großartiger geworden sind. Endlich näherte er sich, soweit das einem menschlichen Genie möglich ist, dem unnahbaren Gegenstand seiner Gesänge. Händel ist einfach: seine Begleitung ist nur für drei Instrumente gesetzt, aber, um mich eines neapolitanischen Satzes zu bedienen, den Glück gern ge-

brauchte, da ist nicht eine Note che non tiri sangue. Händel hütet sich vor allem, die Blasinstrumente ständig zu verwenden, deren so süße Harmonien selbst die menschliche Stimme verdunkeln. Cimarosa hat Flöten nur in den ersten Stücken des *Matrimonio segreto* angewendet. Mozart dagegen verwendet sie immer.

Haydn war mit dem Baron Van Swieten befreundet, dem kaiserlichen Bibliothekar, einem sehr gelehrten und musikalischen Manne, der auch ganz gut komponierte. Dieser Baron glaubte, daß die Musik, die so gut die Leidenschaften darstellen kann, auch wirkliche Dinge malen könne, in der Seele des Zuhörers die Bewegung hervorruhend, die diese auslösen. Die Menschen bewundern die Sonne; wenn man den höchsten Grad der Bewunderung darstellt, so wird man ihnen den Eindruck der Sonne geben können. Diese Art der Folgerung könnte leichtfertig erscheinen, aber Van Swieten glaubte fest daran. Er machte seinen Freund darauf aufmerksam, daß man zwar in den Werken der großen Meister vereinzelt Züge dieser Art finde, daß aber noch die Ernte eines ganzen Feldes einzubringen sei. Er erbot sich den Text zu schreiben und das Anerbieten wurde angenommen.

Milton hatte zu Händels Lebzeiten für diesen großen Meister ein Oratorium, die „*Erstschaffung der Welt*“, geschrieben, das aus mir unbekanntem Gründen nicht vertont wurde. Der Engländer Lydley zog aus Miltons Text ein zweites Oratorium, das Haydn bei seiner Abreise von dem Musiker Salomon übergeben wurde. Haydn nahm es nach Wien mit, ohne viel an eine Komposition zu denken, aber Van Swieten, der seinen Freund dazu ermuntern wollte, übersezte nicht nur den englischen Text

ins Deutsche, sondern fügte Chöre, Arien und Duette hinzu, um dem Meister mehr Gelegenheiten zu geben. 1795 ging der dreiundsechzigjährige Haydn an diese große Arbeit. Er verbrachte zwei volle Jahre damit. Wenn andere zur Beendigung drängten, antwortete er gelassen: „Ich nehme mir viel Zeit, ich will, daß es lange daure.“

Zu Beginn des Jahres 1798 war das Oratorium vollendet und im darauffolgenden Fasching wurde es zum erstenmal in den Sälen des Schwarzenberg-Palastes aufgeführt, auf Kosten der „Gesellschaft der Dilettanten“, die es bei dem Meister bestellt hatte.

Wer vermöchte den Enthusiasmus, die Freude, die Beifallsstürme jenes Abends zu schildern! Ich war dabei und ich kann Sie versichern, ich habe nie Ähnliches erlebt: Die Elite der Kunstwelt und der Gesellschaft war in diesem für Musik sehr geeigneten Saal vereinigt; Haydn selbst leitete das Orchester. Es herrschte die tiefste Stille, die vollkommenste Aufmerksamkeit, ein fast religiöses Gefühl ringsum, als endlich die ersten Bogenstriche erklangen. Die Erwartung wurde nicht getäuscht; vor uns entrollte sich eine lange Folge ungeahnter Schönheiten. Unsere überraschten Seelen, trunken vor Freude und Bewunderung, empfanden zwei Stunden lang, was ihnen nur selten zuteil geworden war: ein glückliches Dasein, durch immer lebhaftere Wünsche hervorgerufen, die immer neu erwachen und stets befriedigt werden.

Jeder weiß, daß die Musik auf zwei Arten die Natur nachahmen kann: in physischer und in sentimentaler Imitation. Erinnern Sie sich in „Figaros Hochzeit“ der Stelle im Duett, wo Susanne so drollig das Klingel-

zeichen des Grafen Almaviva nachahmt, das ihren zukünftigen Gatten auf einen recht weiten Weg schickt:

Se a caso madama ti chiama . . . usw.

Dies ist physische Nachahmung. In einer deutschen Oper schläft ein Bimpel ein, während seine Frau am Fenster ein Duett mit ihrem Liebhaber singt. Das Schnarchen des Gatten gibt einen vergnüglichen Baß zu den Süßigkeiten, die der Liebhaber der Frau sagt. Wieder eine genaue Nachahmung der Natur.

Diese Art Nachahmung unterhält ein paar Augenblicke und langweilt bald.

Die Gelehrten werden Ihnen erzählen, daß schon Aristophanes diese Art der Imitation auf die Bühne gebracht hat. Haydn hat sie in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ nur sparsam verwendet: er gibt zum Beispiel das Gurren der Taube entzückend wieder. Aber er widerstand tapfer dem beschreibseligen Baron, der auch das Quaken der Frösche hören wollte.

In der Musik ist die physische Imitation die beste, die ihren Gegenstand nur andeutet, ihn durch eine Wolke schimmern läßt und sich hütet, die Natur gewissenhaft so zu schildern, wie sie ist. Gluck gibt in einer Arie der „Pilger von Mekka“ ein hübsches Beispiel davon, worin er an das Murmeln des Baches erinnert. Händel hat das sanfte Rieseln des Schnees nachgeahmt, dessen Flocken leise auf die stumme Erde fallen. Marcello aber hat alle seine Rivalen übertroffen mit seiner Kantate von der „in eine Bärin verwandelten Kallisto“. Im Augenblick, wo Juno diese unglückliche Liebende in ein wildes Tier verwandelt hat, schaudert der Zuhörer über die Heftigkeit der wilden Begleitung, die das Geheul eines wütenden Bären malt.

Diese Art der Nachahmung ist bei Haydn vollendet. Sie wissen, mein Freund, daß alle Künste auf einem gewissen Grad von Fälschung beruhen. Dies Prinzip ist dunkel trotz seiner scheinbaren Klarheit, aber es kommen die tiefsten Wahrheiten daraus; so entspringt der Fluß, der riesige Ländereien bewässert, aus einer finsternen Grotte.

Die „Schöpfung“ beginnt mit einer Duvertüre, die das Chaos darstellt. Ein dumpfes und unbestimmtes Geräusch schlägt an das Ohr, unartifulierte Töne ohne faßbare Melodie. Bald aber tauchen Fragmente freundlicher Motive auf, aber noch ungeformt, nicht kadenzirt; skizzenhafte Bilder schwerer oder zarter Art, alles durcheinander; Liebliches und Starkes folgt willkürlich aufeinander.

Die Musik setzt mit ihrem vollen Reiz ein, wenn die Engel von dem großen Werk der Schöpfung erzählen. Bald kommt die Stelle, die Gott darstellt, wie er das Licht erschafft.

„Gott sprach: es werde Licht und es ward Licht.“

Man muß sagen, daß eine größere Wirkung nicht denkbar ist. Die Wirkung dieser Stelle, wenn im ganzen Orchester der C-Dur-Altkord in vollstem Glanze ertönt, ließ bei der ersten Aufführung vor unseren Augen wirklich das Bild von Tausenden von Fackeln entstehen, die plötzlich Licht in eine finstere Höhle bringen.

Die getreuen Erzengel erzählen hierauf in einem fugierten Stück von der Wut Satans und der Seinen. Man erschauert, aber die Musik schildert die Schönheiten der neuerschaffenen Welt, das frische Grün der Flur, und die Seele fühlt sich erleichtert. Die Melodie, die Haydn gewählt hat, um die Fluren des Paradieses zu schildern,

könnte allerdings etwas weniger trivial sein, aber in der Wiederholung steigert er sie mit so viel Kunst und gibt ihr so edle Harmonien, daß man Sacchinis Klänge im Ohr haben müßte, um zu fühlen, was hier fehlt.

Ein Ungewitter stört die süßen Freuden Adams und seiner Gefährtin. Man hört die Winde heulen, ein Donnerschlag zerreißt das Ohr und vergrollt in der Ferne; Hagel prasselt über das Blattwerk und schließlich fällt Schnee in großen Flocken auf das stumme Land.

Ströme der schönsten und majestätischsten Harmonien umfließen diese Klangbilder. Der Gesang des Erzengels Gabriel, der die führende Stimme hat, hebt sich aus den Chören, allen voran, mit seltener Schönheit und Energie.

Haydn hatte bei dieser Aufführung seltenes Glück: er konnte für die Sopranpartie über eine der schönsten Frauenstimmen verfügen, die damals existierten, die der Dlle. Gerhard.

Diese Musik muß mit Schlichtheit, Genauigkeit und Ausdruck*) aufgeführt werden. Die kleinste Verzierung würde ihren Charakter vollständig zerstören.

*) Con portamento würden die Italiener sagen. (Et.)

Neunzehnter Brief

Salzburg, den 2. Juni 1809

Mein Freund!

Ich nehme meinen Bericht wieder auf. Die „Schöpfung“ hatte sofort Erfolg; alle deutschen Blätter schrieben über die erstaunliche Wirkung, die sie in Wien ausgeübt hatte, und die Partitur, die wenige Wochen später herauskam, ermöglichte allen Musikliebhabern Europas, sie zu beurteilen. Der rasche Absatz der Partitur vergrößerte das kleine Vermögen des Autors um ein paar hundert Goldstücke. Der Verleger hatte Ausgaben in deutscher und englischer Sprache veranstaltet; außerdem wurden Übersetzungen ins Schwedische, Französische, Spanische, Tschechische und Italienische gemacht.

Man kritisiert in der „Schöpfung“ zwei Dinge: die Gesangspartien und den allgemeinen Stil des Werkes. Die Gesänge sind sicher weit über dem Durchschnitt aber ich bin der Meinung der Kritiker, daß fünf oder sechs Arien Sacchinis, mitten im Meere dieser Harmonie verstreut, ein wenig von jener himmlischen Grazie herbeigebracht hätten, die man hier wohl vergebens sucht.

Worin besteht die Schönheit der Melodie? Haydns Kritiker werden mir darauf sagen, wenn sie das Richtige treffen wollen, daß es in der Musik wie in der Liebe sei, wo das schön ist, was gefällt. Der Apollo vom Belvedere, die Madonna della Seggiola, die „Nacht“

von Correggio werden überall da als das wahrhaft Schöne gelten, wo kultivierte Menschen sind. Während die Werke von Carissimi, Pergolesi und Durante, von den kalten Regionen des Nordens ganz zu schweigen, selbst im schönen Land, das sie gebar, mehr gelobt als gekannt werden; man spricht wohl immer davon, aber ich sehe, daß man überall lieber ein Rondo von Andreossi oder sonst wem hört, dessen Namen man kaum kennt.

In der bildenden Kunst bleibt wohl die Schönheit immer gleich, denn hier tritt das sinnliche Vergnügen hinter dem intellektuellen zurück; hier fußt die Vernunft auf festem Boden. Wie ganz anders in der Musik, wo die Sinne entscheiden, die Lust oder Pein empfinden, nie aber Vergleiche ziehen.

Jeder empfindsame Mensch hat in seiner Vergangenheit Augenblicke der größten Freude oder des größten Schmerzes, die aber nichts als eine Erinnerung an ein unfaßbares Geschehen zurückgelassen haben.

Mortimer kehrte zitternd von einer langen Reise zurück; er betete Jenny an, sie hatte auf seine Briefe nicht geantwortet. Bei der Ankunft in London wirft er sich aufs Pferd und reitet zu ihrem Landhaus. Er kommt an. Sie lustwandelt im Park; er läuft auf sie zu, klopfenden Herzens; sie streckt ihm die Hand entgegen, empfängt ihn verwirrt: er sieht, daß er geliebt ist. Er streift mit ihr durch die Alleen des Gartens, ihr Kleid verfangt sich in einem dornigen Akazienbusch.

Später wurde Mortimer sehr glücklich, aber Jenny wurde untreu. Hundertmal habe ich ihm versichert, daß Jenny ihn nie geliebt habe, immer hat er als Beweis ihrer Liebe die Art angeführt, in der sie ihn bei der

Rückkehr von seiner Reise empfing. Nie konnte er mir irgend eine Einzelheit sagen; nur wenn er einen Akazienbusch sieht, fährt er zusammen. Das ist die einzige deutliche Erinnerung, die er an die seligsten Stunden seines Lebens behalten hat.

Die Werke der großen Meister haben, sobald sie einen bestimmten Grad der Vollendung erreichen, gleiche Rechte auf unsere Bewunderung, und der Vorzug, den wir bald dem einen, bald dem anderen geben, hängt ausschließlich von unserer Laune, unserem Temperament ab. An einem Tag ist's Domenichino, an einem anderen Guido Reni, dessen Gestalten in ihrer Himmelschönheit die der anderen vergessen machen.

Oft hörte ich in Italien sagen, daß der Reiz der Musik in der Neuheit liege. Ich spreche nicht vom Mechanismus dieser Kunst. Der Kontrapunkt gehört in die Mathematik, ein Tropf kann es da mit einiger Geduld zum angesehensten Gelehrten bringen, hier gibt's kein Schönes, nur ein Regelrechtes. Doch im Reiche des Genies, in der Melodie, wo findet sich da die Regel?

Keiner anderen Kunst fehlt es so sehr an Vorschriften, wie man etwas Schönes zustande bringen kann. Um so besser für die Musik und für uns. Ich könnte Sie hier mit der Aufzählung solcher vorgeblicher Regeln langweilen; aber ich bin großmütig und widerstehe der Versuchung, Ihnen die Langeweile zu bereiten, die sie in mir hervorrufen, wenn ich sie anhören muß.

Die Musik, die die Vorstellungskraft jedes Hörers beansprucht, hängt enger mit der seelischen Organisation des Menschen zusammen als etwa die Malerei. Macht sie ihn glücklich, so kommt das daher, weil sie in ihm

gewisse freundliche Vorstellungen hervorrufft. Der Mensch, davon entzückt, genießt dieses Glück mit einer Hingabe, wie sie ihm zu jeder anderen Zeit fehlen würde. Nun ist es selbstverständlich, daß diese Bilder so verschieden sein müssen wie die Einbildungskraft, durch die sie entstehen. Gibt's einen größeren Gegensatz als einen plumpen Deutschen, wohlgenährt, strohblond, rotwangig, biertrinkend und butterbrotesfessend den ganzen Tag, und einem schlanken, ja mageren Italiener mit dunklem Haar, feurigen Augen, bleichen Wangen, der sich nur von Kaffee und hie und da einem ganz bescheidenen Imbiß nährt. Zum Teufel! Sollen zwei so grundverschiedene Wesen, die zwei so verschiedene Sprachen sprechen, sich an der gleichen Sache in gleicher Weise freuen können? Ein und dasselbe Schöne kann nicht für beide gelten. Wie wollen Sie einem armen kleinen Studenten in Königsberg, der elf Monate im Jahre frieren muß, die Eklogen des Virgil nahebringen, die Wonne, im Schatten zu sitzen bei einer sprudelnden Quelle, in der Tiefe einer kühlen Grotte? Wollen Sie ihm ein schönes Bild zeigen, so müssen Sie ihm ein Zimmer vor Augen bringen, das von einem guten Ofen wohl geheizt ist.

Ein großer italienischer Meister hat die einzige Kritik verfaßt, die seiner und Haydns würdig ist: er hat die ganze Musik der „Schöpfung“ von Anfang bis Schluß überarbeitet, man wird sie aber erst nach seinem Tode kennen lernen. Ich denke, wenn diese beiden „Schöpfungen“ zusammen ans Licht träten, würde die deutsche in Wien, die italienische aber in Neapel die beste sein.

Fragment der Antwort auf den vorhergehenden Brief

Montmorency, den 29. Juni 1809.

Ich bin entzückt von Ihrem Brief, mein lieber Eduard. Wir haben die gleichen Ideen, wenn wir sie auch verschieden ausdrücken. Kränken Sie sich nicht. Es ist nicht die Schuld Ihrer großen Komponisten, wenn ihre Melodien nicht allen Menschen gefallen. Das liegt im Charakter der schönen Künste. In der Eigenschaft, den Menschen zu gefallen, sind Skulptur und Musik so verschieden wie möglich.

Zimmer kommen die Schönheitsideale von der Skulptur her. Sie kann ein allgemeines Ideal aufstellen, weil die Verschiedenheit der menschlichen Körperformen in den einzelnen Ländern viel geringer ist als die der Temperature. Ein schöner junger Bauer aus der Gegend von Kopenhagen und ein schöner junger Neapolitaner sind durch ihre Körperformen einander viel ähnlicher als in ihrem Charakter und in ihren Leidenschaften.

Was im Roman und in der Komödie in Neapel reizend ist, findet man in Kopenhagen verrückt und unanständig. Der Dichter muß sich danach richten und sich entscheiden, wem er gefallen will; Canova dagegen braucht solche Erwägungen nicht anzustellen. Sein „Paris“, seine „Helena“ werden in Kopenhagen ebenso reizvoll wie in Rom sein. Warum? Weil diese schönen Gesichter gemäßigste Gefühle ausdrücken, die dem Dänen wie dem

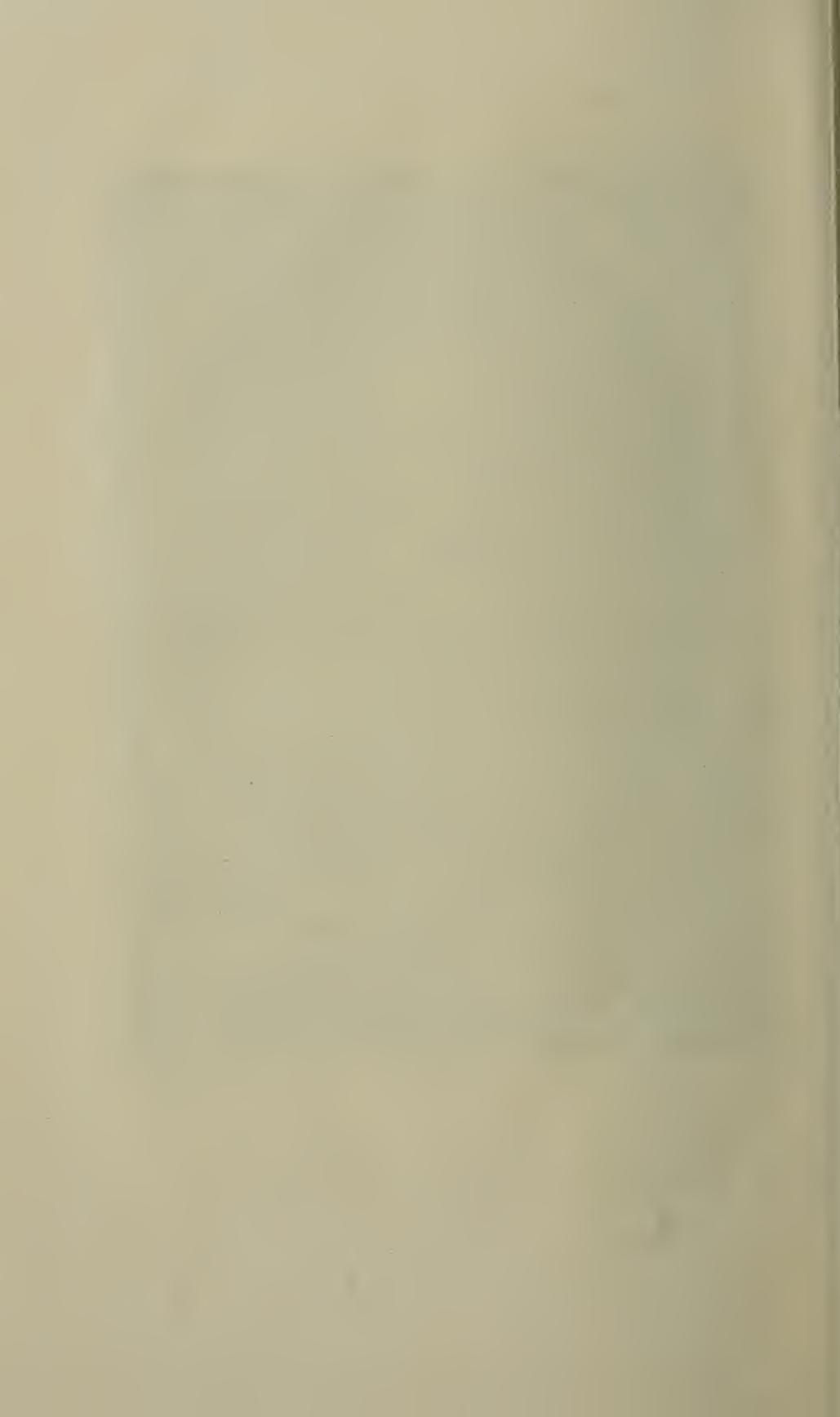


CARLO BROSCHI DETTO FARINELLI

*Cartolina il produsse, e lo si dice
Tutte fur velle al principio del secolo
Fama il quale sulle labbra di Farinelli
Le pueri d'anni suoi il padre e il nonno*

Impr. del Rex

1735



Neapolitaner gemeinsam sein können. Würden sie stärkere Regungen darstellen, so kämen sie zu dem Punkt, wo sich das Empfinden des Nordländers von dem des Südländers unterscheidet. Wie groß mag erst die Verlegenheit des Musikers sein, der der Künstler ist, das Menschenherz ganz aus der Nähe darzustellen, und das nur kann, wenn er auf die Phantasie und das Empfinden jedes einzelnen Zuschauers wirkt, sie sozusagen an seiner Arbeit teilnehmen läßt. Wie soll ein Nordländer eine Cimarosa-Arie empfinden können? Jede der Welten, die über unseren Häuptern rollen, hat ihre Sonne, aber für den benachbarten Planeten ist sie nichts als ein mehr oder weniger glänzender Stern, je nachdem sie weiter oder näher ist. Ebenso ist Händel, Englands Sonne, nur ein Stern erster Ordnung im Vaterlande Mozarts und Haydns; nähert man sich dem Äquator, so ist Händel nur noch ein Sternchen für die Glücklichen am Ufer des Pösilipp.

Your Lewis.

Z w a n z i g s t e r B r i e f

Hallein, den 5. Juni 1809.

Lieber Ludwig!

Zwei Jahre nach der „Schöpfung“ komponierte Haydn, von dem Erfolg des Werkes und von seinem Freund Van Swieten angeregt, ein neues Oratorium, „Die Jahreszeiten“. Der beschreibselige Baron hatte den Text aus Thompson gewählt. Es ist weniger Empfindung darin als in der „Schöpfung“; ein guter Vorwurf für Heiterkeit, Wonne der Weinlese und der irdischen Liebe. „Die Jahreszeiten“ wären in der beschreibenden Musik die schönste Sache der Welt, wenn die „Schöpfung“ nicht existierte.

Die Musik ist durchgearbeiteter, aber weniger erhaben als in der „Schöpfung“; trotzdem übertrifft sie ihre Schwester in einem: den Quartetten. Der Text ist ein bißchen armselig. Wenn Sie einen Begriff von der Musik bekommen wollen, so denken Sie sich eine Galerie von Bildern, die durch Vorwurf, Art und Kolorit vollständig verschieden sind. Diese Bildergalerie verteilt sich über vier Säle; in der Mitte eines jeden hängt das große Hauptstück.

Im Saale Frühling ist's Winter, Nordsturm, Kälte und Schrecken. Im Sommersaal das Gewitter, im Herbstsaal die Jagd, im Winterraum die Abendunterhaltung der Bauern. Vorerst merkt man, daß ein Bewohner wärmerer Gegend nicht Schnee und Winterstrenge in

seinem Frühlingsbild dargestellt hätte. Ich halte dies für einen recht betrüblichen Beginn des Werkes. Nach der Ansicht solcher, die daran Freude haben, bereiten diese rauhen Klänge wunderbar die Freuden vor, die uns später beschert werden.

Mit Ihnen aber, teurer Freund, will ich das Werk nur ganz kurz besprechen. Haydn sah sich genötigt, bei seiner Schilderung der Sommer Sonne gegen seine ältere Darstellung des Sonnenaufgangs in der „Schöpfung“ anzukämpfen. Trotz aller Kunst und aller Bemühung, etwas beschreiben zu wollen, was der musikalischen Darstellung so sehr widerstrebt, konnte er es nicht ganz vermeiden, sich zu wiederholen. Herrlich gelang es ihm zu zeigen, wie alles, was lebt, ja selbst die Pflanzen, von glühender Sonnenhitze niedergedrückt, zu Boden liegt. Schließlich herrscht vollkommene Stille, bis sie von einem Donnerschlag zerrissen wird. Hier findet sich Haydn in seinem Reich: hier herrscht Feuer, Getöse, Schrecken. Das ist Michelangelo! Als das Gewitter zu Ende ist, bricht die Sonne siegreich durch die Wolken, im Walde glitzern auf den Blättern Wassertropfen, mild ist der Abend, dann kommt die Nacht, alles ist still, nur ein nächtlicher Vogel ruft hie und da und der Klang einer fernen Glocke

che pare il giorno pianger che si muore
(die den sterbenden Tag zu beweinen scheint)

zerbricht die große Stille.

Hier geht die physische Nachahmung bis zur äußersten Grenze. Doch dieses zarte Bild wirkt etwas matt nach dem Gewitterdräuen.

Die Hirschjagd, die den Abschnitt „Herbst“ beginnt, ist ein glücklicher Stoff für Musik. Und dann die Weinlese,

wo die Winzer trinken und singen, während die Jünglinge des Dorfes tanzen: welch schönes Bild! Der Sang der Winzer vereint sich mit einer österreichischen Volksweise zu einer Fuge. Die Wirkung dieses Stückes von höchster verve ist hinreißend, besonders hierzulande. In Ungarn hört man's oft während der Weinlese.

Die Kritik warf den „Jahreszeiten“ vor, daß hier die Gesangspartien noch mehr zurücktreten als in der „Schöpfung“, und meinte, es wäre ein Instrumentalstück mit Gesangsbegleitung. Der Ländlicher wäre alt geworden. Man machte ihm auch den meiner Ansicht nach recht lächerlichen Vorwurf, Heiterkeit in ein so ernstes Thema gebracht zu haben. Wieso ernst? Weil das Stück sich Oratorium nennt? Der Titel mag schlecht gewählt sein; aber ist es nicht schön, wenn die Symphonie, die uns tief ergreift, auch ein wenig Heiterkeit verbreitet? Mehr Recht haben die Kälteempfindlichen, die Haydn es verargen, in ein einziges Jahr zwei Winter gebracht zu haben.

Die beste Kritik über dieses Werk ist jene, die Haydn selbst gab, als ich ihm von der Aufführung im Palais Schwarzenberg berichtete. Der Beifall war allgemein und ich begab mich zu dem Autor, ihn zu beglückwünschen. Ich hatte den Mund kaum aufgemacht, als der ehrliche Komponist mich unterbrach: „Ich freue mich, daß meine Musik dem Publikum gefallen hat, aber von Ihnen möchte ich keine Komplimente über dieses Werk hören. Ich bin überzeugt, daß Sie selbst fühlen, es käme der ‚Schöpfung‘ nicht gleich. Und das hat seinen Grund: in der ‚Schöpfung‘ sind die handelnden Personen Engel; hier sind es Bauern.“

Der recht banale Text der „Jahreszeiten“ wurde in verschiedene Sprachen recht und schlecht übersetzt. Übrigens bin ich diesem Werk ein schlechter Richter, denn ich habe es nur ein einziges Mal gehört und da war ich sehr zerstreut.

Ich stritt mit einem Venezianer, der neben mir saß, über die Melodie in der Musik um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Ich sagte, daß es damals noch nicht viel Gesangvolles gab und daß die Musik vermutlich nichts als ein angenehmes Geräusch war.

Bei diesen Worten fuhr mein Nachbar auf und fing an, mir die Abenteuer seines Landsmannes zu erzählen, des Sängers Alessandro Stradella, der um 1650 lebte.

Stradella verkehrte in den angesehensten Häusern von Venedig und die adeligen Damen machten einander die Ehre streitig, von ihm unterrichtet zu werden. So machte er die Bekanntschaft Hortensias, einer römischen Dame, die von einem venezianischen Edlen geliebt wurde. Auch Stradella verliebte sich in sie und trug mühelos den Sieg über seinen Rivalen davon. Er entführte Hortensia und brachte sie nach Rom, wo sie als Vermählte galten. Wutentbrannt sandte der Venezianer zwei gedungene Mörder hinter ihnen her, die sie zunächst in mehreren Städten vergeblich suchten, aber schließlich ihren Zufluchtsort fanden. Sie kamen gerade an einem Abend nach Rom, an dem Stradella in San Giovanni di Laterano ein Oratorium aufführen ließ. Die Mörder entschlossen sich, ihren Auftrag erst zu vollziehen, wenn die Leute aus der Kirche gingen, und suchten einstweilen Hortensia unter den Zuhörern.

Raum hatten sie die wundervolle Stimme Stradellas

gehört, als tiefe Rührung sie überkam. Sie empfanden Gewissensbisse, es kamen ihnen Tränen und schließlich dachten sie an nichts anderes, als das Liebespaar zu retten, dessen Untergang sie geschworen hatten. Sie erwarteten Stradella am Ausgang der Kirche und sahen ihn mit Hortensia heraustreten. Sie nähern sich, danken für den Genuß, den er ihnen eben bereitet hatte, und bekennen, daß er seiner Stimme seine Rettung verdanke. Sie erklären ihm hierauf den schrecklichen Grund ihrer Reise und raten ihm dringend, Rom gleich zu verlassen, damit sie dem Venezianer sagen können, sie wären zu spät gekommen.

Stradella und Hortensia beeilten sich, dem Rat zu folgen und begaben sich nach Turin. Der edle Venezianer aber wurde noch wütender, nachdem er den Bericht seiner Kundschafter erhalten hatte. Er ging sogar nach Rom, um mit dem Vater Hortensias selbst zu sprechen. Er erklärte dem Greis, daß er seine Ehre nur in dem Blute seiner Tochter und ihres Verführers reinwaschen könne. Der unmenschliche Vater nahm zwei Mörder mit sich und begab sich nach Turin, nachdem er sich Empfehlungsbriefe an den Marquis von Villars hatte geben lassen, der damals an dem dortigen Hofe der Gesandte Frankreichs war.

Die Herzogin-Regentin von Savoyen, die von dem römischen Abenteuer der Liebenden erfuhr, wollte sie retten. Sie ließ Hortensia in ein Kloster eintreten und gab Stradella den Titel ihres Kammermusikers sowie eine Wohnung in ihrem Palast. Diese Vorsichtsmaßregeln erschienen ausreichend und die Liebenden lebten einige Monate in vollkommener Sorglosigkeit, als Stradella eines Abends bei einem Spaziergang auf den Stadtwällen

von drei Männern angefallen wurde, die ihm einen Dolch in die Brust stießen und ihn für tot liegen ließen. Es war der Vater Hortensias mit seinen beiden Spießgesellen, die alsbald bei dem französischen Gesandten Schutz suchten. Herr von Villars wollte sie nach diesem aufsehenerregenden Verbrechen nicht schützen, sie aber auch nicht ausliefern, nachdem er ihnen ein Asyl gewährt hatte, und ließ sie entkommen.

Gegen alle Erwartung genas Stradella von seiner Verwundung und der Venezianer sah seine Pläne zum zweitenmal scheitern, aber er gab seine Rachegedanken nicht auf. Nur war er durch den Mißerfolg vorsichtig geworden, wollte sicherer gehen und begnügte sich für den Augenblick damit, Hortensia und ihren Geliebten beobachten zu lassen. So verging ein Jahr. Die Herzogin, die immer mehr und mehr an ihrem Schicksal Anteil nahm, wollte sie rechtmäßig miteinander verbinden und sorgte für ihre Verheiratung. Nach der Hochzeit bezeigte Hortensia, die sich im Kloster genügend gelangweilt hatte, Lust, nach Genua zu reisen. Stradella brachte sie hin und am Morgen nach ihrer Ankunft fand man sie beide erdolcht in ihren Betten auf.

Man verlegt dieses traurige Ereignis in das Jahr 1670. Stradella war Dichter, Komponist und der erste Sänger seines Jahrhunderts.

Ich entgegnete dem Landsmann Stradellas, daß der angenehme Klang allein, auch wenn er mit Melodie nichts zu tun hat, selbst ganz primitiven Seelen wahrhafte Freude bereiten kann. Als Murad IV. Bagdad im Sturm einnahm und alle Bewohner töten lassen wollte, erhob allein ein Perser seine Stimme und verlangte, zum

Kaiser geführt zu werden, er habe ihm Wichtiges zu sagen.

Als er zu Füßen Murads lag, rief Scafculi, dies war sein Name, das Antlitz zur Erde gewandt: „Herr, laß nicht mit mir eine Kunst sterben, die nicht weniger wertvoll ist als dein ganzes Reich; höre mich erst singen und dann magst du meinen Tod befehlen.“ Murad nickte und Scafculi zog eine kleine Harfe aus seinem Gewande und improvisierte eine Romanze über den Untergang Bagdads. Obgleich der Morgenländer es als Schmach empfindet, Rührung zu zeigen, war der wilde Murad so gerührt, daß er Tränen vergoß und Befehl gab, das Morden zu beenden. Scafculi folgte ihm nach Konstantinopel, wurde mit Reichthümern überhäuft und führte die persische Musik dort ein, in welcher kein Europäer jemals die leiseste Spur einer Melodie wahrgenommen hat.

Ich erblicke in Haydn den Tintoretto der Musik. Er vereinigt, wie der venezianische Maler, mit michelangelesker Energie auch noch Feuer, Ursprünglichkeit, Überreichtum an Einfällen. Alles das ist mit einem freundlichen Kolorit umkleidet, das auch geringfügigeren Stellen Reiz verleiht. Trotzdem scheint mir der Eisenstädter Tintoretto tiefer, gründlicher in seiner Kunst als der Venezianer; vor allem verstand er es, langsam zu arbeiten.

Der Baron Van Swieten wollte Haydn noch zu einem dritten Oratorium in der Art der beiden ersten anregen und es wäre ihm gelungen, hätte dem nicht Haydns Tod ein Ende gesetzt. Auch ich mache ein Ende, da wir nun alle Kompositionen meines Helden durchgegangen haben.

Wer hätte mir gesagt, als ich Ihnen vor fünfzehn

Monaten zum erstenmal über Haydn schrieb, daß mein Geplauder sich so in die Länge ziehen würde?

Sie hatten die Freundlichkeit, meine Briefe nicht ermüdend zu finden und mir haben sie ein paarmal in der Woche eine angenehme Zerstreuung bereitet. Heben Sie sie auf. Sollte ich wieder nach Paris kommen, so werde ich sie vielleicht gerne wieder überlesen. Adieu!

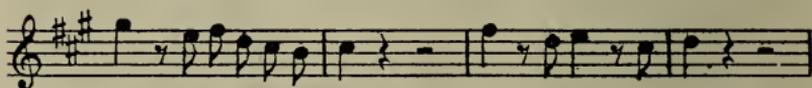
E i n u n d z w a n z i g s t e r B r i e f

Salzburg, den 8. Juni 1809.

Haydns musikalische Laufbahn schloß mit den „Jahreszeiten“ ab. Diese Arbeit und das Alter hatten ihn erschöpft. „Ich bin fertig,“ sagte er mir kurz vor Beendigung des Oratoriums, „mein Kopf ist nicht mehr der gleiche; früher kamen die Gedanken, ohne daß ich sie suchte, jetzt muß ich ihnen nachlaufen und ich fühle mich nicht mehr fähig, Visiten zu machen.“

Trotzdem komponierte er noch einige Quartette, aber er konnte jenes nicht beendigen, das die Nummer 84 trägt, obgleich er fast drei Jahre ohne Unterbrechung daran arbeitete. In der letzten Zeit harmonisierte er alte schottische Weisen; ein Londoner Händler gab ihm zwei Guineen für jedes Lied. Er bearbeitete an dreihundert; aber im Jahre 1805 gab er auf Anraten des Arztes auch diese Arbeit auf. Das Leben zog sich von ihm zurück. Sobald er sich ans Klavier setzte, bekam er Schwindelanfälle.

Von dieser Zeit an ist er aus seinem Gumpendorfer Garten nicht mehr herausgekommen; er schickt seinen Freunden, wenn er sie an sich erinnern will, eine von ihm komponierte Visitenkarte:



In dem Augenblick, in dem ich Ihnen schreibe, kennt dieser große Meister oder vielmehr jener Teil von ihm, der noch auf Erden weilt, nur zwei Sorgen: die Angst, krank zu werden und die Angst vor dem Geldmangel. Jeden Augenblick nimmt er ein paar Tropfen Tokaier und er ist beglückt, wenn man ihm Wildbret zum Geschenk macht, was seinen kleinen Haushalt ein wenig entlastet.

Die Besuche seiner Freunde regen ihn ein wenig an; manchmal ist er sogar ganz gut fähig, einem Gedankengang zu folgen. Zum Beispiel berichteten die Zeitungen 1805 über seinen Tod, und da er Ehrenmitglied unseres Pariser Instituts ist, ließ diese vornehme Gesellschaft, die nicht die deutsche Schwerfälligkeit hat, eine Messe zu seinem Andenken aufführen. Dieser Gedanke amüsierte Haydn sehr und er sagte immerfort: „Wenn die Herren mich nur rechtzeitig benachrichtigt hätten, wäre ich selbst hingefahren und hätte den Laß zu der schönen Mozart-Messe geschlagen, die sie für mich haben aufführen lassen.“ Obwohl er darüber scherzte, war er im Grunde seines Herzens sehr dankbar dafür.

Kurze Zeit danach feierten die Witwe und der ältere Sohn Mozarts den Geburtstag Haydns durch ein Konzert, das sie in dem hübschen Wiedener Theater gaben. Es wurde eine Kantate aufgeführt, die der junge Mozart zu Ehren von seines Vaters unsterblichem Rivalen komponiert hatte. Man muß die tiefe Güte deutscher Herzen kennen, um die Wirkung dieses Konzertes zu ermessen. Ich glaube, während der vollen drei Stunden, die es dauerte, wurde im ganzen Hause kein guter oder schlechter Witß gemacht.

Dieser Tag gemahnte das Wiener Publikum an den

Verlust, den es erlitten hatte, und an den, der ihm bevorstand.

Man beschloß, die „Schöpfung“ mit dem italienischen Text von Carpani aufzuführen. Hundertsechzig Musiker vereinigten sich dazu beim Fürsten Lobkowitz. Drei schöne Stimmen, Madame Frischer aus Berlin, die Herren Weitmüller und Radichi, unterstützten sie. Mehr als fünfzehnhundert Personen waren anwesend. Der arme Greis wollte trotz seiner Schwäche noch einmal das Publikum sehen, für das er soviel geschaffen hatte. Man trug ihn auf einem Lehnstuhl in den schönen Saal, der in diesem Augenblick von gerührten Herzen erfüllt war. Die Prinzessin Esterhazy und Frau von Kurzbeck, Haydns Freundin, gehen ihm entgegen. Fanfaren im Orchester, vor allem aber die Bewegung aller Anwesenden verkünden sein Kommen. Man weist ihm seinen Platz in der Mitte jener drei Reihen an, die für seine Freunde bestimmt waren und für alles, was sich in Wien an Leuten von Namen und Rang befand. Salieri, der das Orchester leitete, nahm Haydns Wünsche entgegen, bevor er begann. Sie umarmen sich; Salieri macht sich los, eilt an seinen Platz und das Orchester setzt inmitten der allgemeinen Rührung ein. Man kann sich vorstellen, wie diese tiefreligiöse Musik in dem Augenblick wirkte, in dem ein großer Meister sich anschickte, der Welt Lebewohl zu sagen. Von den Vornehmsten des Landes, seinen Freunden, den Künstlern umringt, von reizenden Frauen umgeben, deren Augen an ihm hingen, den Lobpreisungen des Herrn lauschend, die er selbst erdacht hatte, so nahm Haydn einen wundervollen Abschied von dem Leben und der Welt.

Der Cavaliere Capellini, ein berühmter Arzt, bemerkte, daß Haydns Beine nicht genügend zugedeckt seien. Kaum hatte er ein Wort darüber fallen lassen, als die schönsten Schals von den Schultern der reizenden Frauen glitten, die sie bis dahin bedeckt hatten, und sich wärmend um Haydns Füße breiteten.

Haydn, den soviel Ruhm und soviel Liebe mehrmals in Tränen ausbrechen ließen, fühlte sich am Ende des ersten Teils ermatten. Man trägt seinen Sessel hinaus: in dem Augenblick, in dem er den Saal verlassen soll, läßt er die Träger halten, dankt zuerst dem Publikum durch eine Verneigung, dann wendet er sich dem Orchester zu und — ein Einfall, den wohl nur ein Deutscher haben kann — hebt die Hände zum Himmel und segnet mit Tränen in den Augen die einstigen Gefährten seiner Arbeit.

Zweiundzwanzigster Brief

Wien, den 22. August 1809.

Ich bin in die österreichische Hauptstadt zurückgekehrt, lieber Freund, und muß Ihnen mittheilen, daß auch das, was von Haydn blieb, uns nun verlassen hat. Der große Meister lebt nur mehr in unserer Erinnerung. Ich habe Ihnen öfters erzählt, daß er beim Herannahen seines achtundsiebzigsten Jahres, welches sein letztes sein sollte, sehr schwach wurde. Wenn er sich seinem Klavier näherte, hatte er Schwindelanfälle und statt in die Tasten griffen seine Hände zum Rosenkranz als letzte Tröstung.

Der Krieg zwischen Osterreich und Frankreich brach aus. Diese Nachricht belebte Haydn und verzehrte zugleich seine Kräfte. Jeden Augenblick verlangte er Nachricht, ging ans Klavier und sang: „Herr, rette Kaiser Franz.“ Die französischen Armeen näherten sich mit Riesenschritten. Endlich langten sie in der Nacht des 10. Mai in Schönbrunn an, das etwa eine halbe Meile von Haydns kleinem Garten entfernt ist, und am nächsten Morgen gaben sie fünfzehnhundert Kanonenschüsse, bloß zweihundert Schritte von ihm entfernt, ab, um Wien zu erobern, die Stadt, die er so liebte. Seine Phantasie sah sie in Blut und Flammen. Vier Geschosse fielen ganz nahe bei seinem Hause nieder. Seine zwei Dienstleute stürzen schreck erfüllt zu ihm; der Greis belebt sich, richtet sich in seinem Sessel auf und ruft mit einer großen Gebärde aus: „Warum dieses Entsetzen? Wo Haydn ist, kann kein Unheil ge-

schehen!“ Ein krampfhaftes Zittern überkam ihn und man trug ihn auf sein Bett. Am 26. Mai nahmen seine Kräfte erschützlich ab. Dennoch ließ er sich an sein Klavier tragen und sang dreimal, so laut er konnte: „Herr, rette Kaiser Franz!“ Es war sein Schwanengesang. An seinem Klavier verfiel er in eine Art Bewußtlosigkeit, um am Morgen des 31. Mai zu verlöschen, achtundsiebzig Jahre und zwei Monate alt.

Haydn wurde in Gumpendorf als der kleine Privatmann begraben, der er war. Angeblich beabsichtigt aber der Fürst Esterhazy, ihm ein Grabmal errichten zu lassen.

Einige Wochen nach seinem Tode führte man ihm zu Ehren in der Schottenkirche Mozarts Requiem auf. Ich wagte mich in die Stadt, um dieser Zeremonie beizuwohnen und gewahrte dort einige Generale und Verwaltungsbeamte der französischen Armee. Sie schienen von dem Verlust tief ergriffen zu sein, den die Kunst erlitten hatte. Ich erkannte den Akzent meiner Heimat. Ich sprach mit einigen von ihnen, darunter mit einem liebenswürdigen Manne, der die sehr elegante Uniform des Institut de France trug.

Sein lebelang war Haydn sehr fromm. Man kann sogar sagen, ohne sich den Anschein eines Predigers geben zu wollen, daß sein Talent durch den tiefen Glauben gesteigert wurde, den er den Wahrheiten der Religion entgegenbrachte. Alle seine Partituren tragen an der Spitze die Worte: „In nomine Dei“ oder „Soli Deo Gloria“ und immer liest man am Schluß: „Laus Deo“.

Wenn er während der Komposition seine Einbildungskraft ermatten fühlte oder sah, daß ihn irgend eine unübersteigliche Schwierigkeit aufhielt, so stand er vom Klavier

auf, nahm seinen Rosenkranz und fing an zu beten. Er erzählte, daß dieses Mittel immer erfolgreich gewesen sei. „Als ich an der ‚Schöpfung‘ arbeitete,“ sagte er, „war ich so von Gläubigkeit durchdrungen, daß ich jedesmal, bevor ich mich ans Klavier setzte, Gott vertrauensvoll bat, mir das nötige Talent zu verleihen, um ihn würdig zu loben.“

Haydns Erbe war ein Hufschmied, dem er achtunddreißigtausend Papiergulden hinterließ, abzüglich der zwölfhundert Gulden, die er seinen treuen Dienern vermachte. Seine Manuskripte wurden versteigert und vom Fürsten Esterhazy erworben. Der Fürst Liechtenstein wollte den alten Papagei unseres Londichters erwerben. Man erzählte Wunderdinge von diesem Vogel: in jüngeren Jahren soll er gesungen und mehrere Sprachen gesprochen haben. Man sagte sogar, er sei der Schüler seines Herrn gewesen. Die Verblüffung des Marschalls, als der Papagei mit vierzehnhundert Gulden bezahlt wurde, unterhielt die ganze der Auktion beiwohnende Gesellschaft. Ich weiß nicht, wer die Taschenuhr erstanden hat. Der Admiral Nelson besuchte Haydn, als er sich in Wien auf der Durchreise befand, ersuchte ihn um eine der Schreibfedern, die er benützte, und bat ihn, als Gegengeschenk die Uhr anzunehmen, die er in so vielen Schlachten bei sich getragen hatte.

Haydn hat selbst seine Grabchrift verfaßt:

Veni, scripsi, vixi.

Er hinterließ keine Nachkommenschaft. Als seine Schüler kann man Cherubini, Neukomm, Pleyel und Weigel ansehen.

Haydn hatte die gleiche Schwäche wie der berühmte

österreichische Minister Kaunitz: er wollte sich durchaus nicht als Greis gemalt wissen. Im Jahre 1800 zankte er ernstlich mit einem Künstler, der ihn dargestellt hatte, wie er damals war, das heißt als achtundsechzigjährigen Mann. „Ich war schon mit vierzig Jahren der Haydn“, sagte er. „Warum wollen Sie der Nachwelt einen Haydn von achtundsechzig Jahren überliefern? Keiner von uns beiden gewinnt bei diesem Tausch.“

Das war Leben und Tod dieses bedeutenden Mannes.

*

Warum geben sich alle großen schöngeistigen Franzosen, also Lafontaine, Corneille, Molière, Racine, Bossuet, Rendezvous um das Jahr 1660?

Warum erschienen alle großen Maler gegen 1510? Warum ist die Natur seither so geizig geworden? Auf diese großen Fragen sucht das Publikum alle zehn Jahre eine neue Antwort, weil man nie eine ganz befriedigende gefunden hat.

Auch in der Malerei steht es so, wenn man von der glücklichen Ausnahme absteht, die der Welt ein Jahrhundert nach Raffael und Correggio große Meister wie Guido Reni, Domenichino und die Carracci gab.

Wird es in der Musik ebenso sein? Alles scheint darauf hinzuweisen. Cimarosa, Mozart, Haydn sind vor kurzem dahingegangen. Niemand erscheint zu unserem Trost. Warum? wird man fragen. Hier meine Antwort: Die heutigen Künstler ahmen jene Großen nach. Diese taten das nie. Sobald sie einmal die Technik ihrer Kunst erworben hatten, schrieb jeder, was seine Seele beglückte. Sie schrieben für sich und für jene, deren Seele so geartet war wie die ihre.

In der Kunst und in allen Handlungen ursprünglicher Menschen, glaube ich, ist einer er selbst oder er ist nichts. Ich vermute also, daß die Musiker, die nur im amüsanten Genre arbeiten, dieses für das beste halten und Menschen ohne wahre Seelenwärme und ohne Leidenschaft sind. Was aber sind die Künste ohne wirkliche Leidenschaft im Herzen des Künstlers?

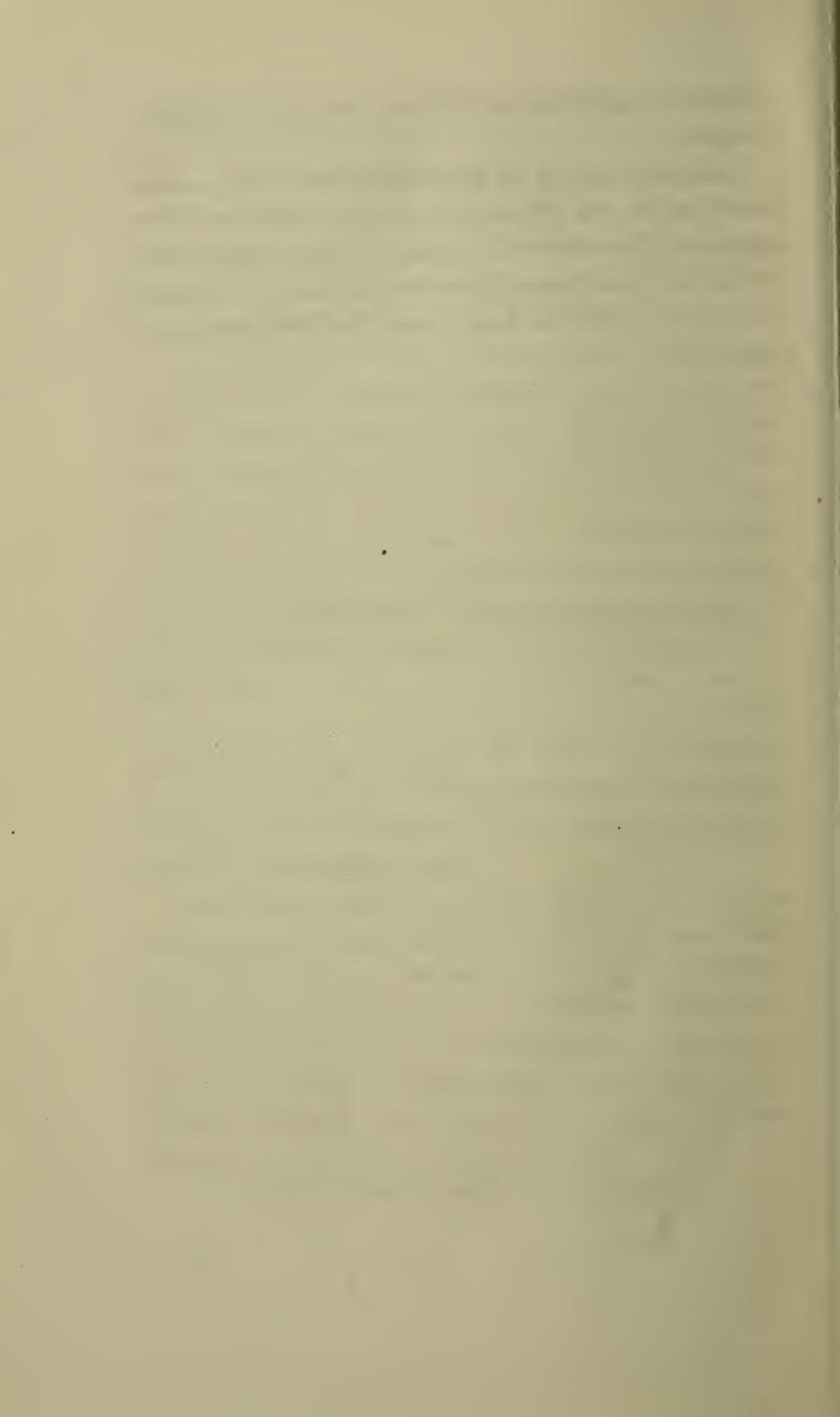
Nach der engelhaften Reinheit Virgils ist in Rom der scharfe Geist Senecas aufgetreten. Auch wir haben unsere Senecas in Paris, die zugleich die schöne und einfache Natürlichkeit Fénelons und der Zeit Ludwigs XIV. rühmen und sich durch einen zugespitzten und höchst affektirten Stil möglichst weit davon entfernen. So verschwinden auch Sacchini und Cimarosa von den Theatern Italiens, um Komponisten Platz zu machen, welche vor Begierde, Ansehen zu erregen, in das Extravagante und Unvernünftige verfallen, weil sie mehr überraschen als rühren wollen. Die Langweiligkeit und Schwierigkeit der Konzertstücke dringt überall ein. Und das schlimmste ist, daß die mit allen Gewürzen Indiens gepfefferten Mahlzeiten die Menschen für den lieblichen Dufst des Pfirsichs unempfindlich machen.

Man sagt, daß die Leute in Paris, die sich ihren literarischen Geschmack bewahren wollen, sich nur Werke zum Muster nehmen, die vor dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts erschienen sind, und höchstens noch die der vier großen Autoren des darauffolgenden Jahrhunderts lesen; sie sehen sich die Bücher, die seither erschienen sind, und jene, die täglich neu erscheinen, nur wegen der bloßen Tatsachen an, die sie allenfalls enthalten.

Historia quoquo modo scripta placet.

Aber sie vermeiden es, sich von ihrem Stil anstecken zu lassen.

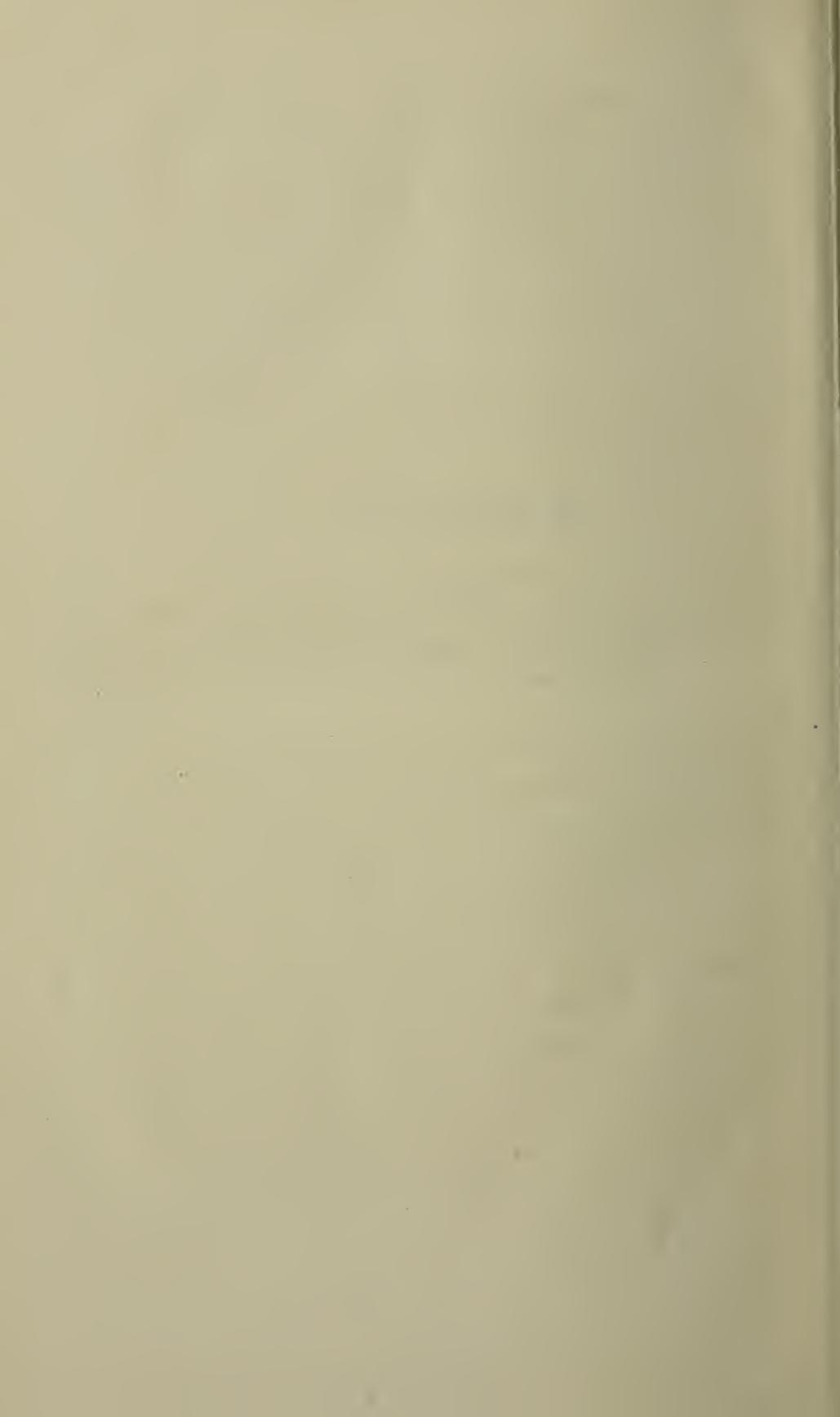
Vielleicht sollten es die jungen Musiker ebenso machen. Sonst sehe ich kein Mittel, sich vor den Vertretern dieses allgemeinen Senecismus zu bewahren, welcher alle Künste vergiftet und von denen ich als einzige lebende Ausnahme nur Canova anführen kann, denn Paesiello komponiert nicht mehr.



Nachwort

von

Romain Rolland



Stendhal und die Musik

von

Romain Rolland

Die ersten Bücher eines Schriftstellers sind für die Freunde seiner Denkart von besonderem Interesse. Gerade Unerfahrenheit enthält oft mehr vom innersten Sein als die reiferen Werke, in denen die Vernunft des Autors sich besser überwacht. Nicht ganz so verhält es sich — wenigstens auf den ersten Blick — mit dem ersten von Stendhal erschienenen Werk. Die Biographien Haydns, Mozarts und des Metastasio enttäuschen einen oberflächlichen Leser, den die Erinnerung an die „Karthause von Parma“ oder an „Rot und Schwarz“ verfolgt; er wundert sich, daß das Erstlingswerk eines der ursprünglichsten und unabhängigsten Köpfe ein anekdotenhafte biographische Buch sein soll, dessen Gehalt farblos erscheint und das er — wie Stendhal selbst es etwas später sagt — leicht als einen „Schwall lauen Wassers“ aburteilen könnte. Wir werden später sehen, wie sehr dieses Urteil fehlgeht, und — ganz zu schweigen von der spröden und ritterlichen Anmut des Stiles, dessen bewegliche Einfachheit zuweilen an die besten Vorbilder des achtzehnten Jahrhunderts erinnert — wie sehr uns dieses Werk bereits Stendhals Gedankenwelt enthüllt, die in den grundlegenden Gesichtspunkten sich nicht mehr veränderte.

Doch versuchen wir uns zuerst darüber klar zu werden, warum das erste Buch dieses Romandichters eine musikalische Studie sein mußte.

Es ist nicht genügend bekannt, daß die Musik im Herzen Henri Beyles eine große Bedeutung hatte. Sie war ihm nicht nur ein Vergnügen, eine Zerstreuung zwischen dringenderen Interessen, sondern eine Leidenschaft, und zwar die heftigste, die beständigste, die tiefste seiner Leidenschaften. Er selber hat sich in diesem Sinne geäußert: „Die Musik“, schreibt er, „ist vielleicht meine stärkste und kostspieligste Leidenschaft gewesen; sie dauert in meinem zweiundfünfzigsten Jahre noch an, und zwar lebhafter als je. Ich weiß nicht, wie weit ich zu Fuß gehen oder wieviel Tagen Gefangenschaft ich mich unterziehen würde, um den Don Giovanni oder das Matrimonio segreto hören zu können, und weiß nicht, für welche andere Sache ich dergleichen auf mich nähme.“

Als Stendhal mit sechzehn Jahren von Grenoble nach Paris kam, trug er sich mit dem Gedanken, sich gänzlich der Musik zu widmen; und noch gegen Ende seines Lebens bedauerte er, es nicht getan zu haben. Er machte sich Vorwürfe, „daß er nicht Paris verlassen habe, um in Neapel Lafai Paesiello zu werden“.

Indessen war seine musikalische Erziehung, beeinträchtigt durch die philiströse Gesinnung seines Vaters, sehr vernachlässigt worden. Sie beschränkte sich während seiner Kindheit auf einige schlechte Violin-, Klarinette- und Singstunden. Sein bester Lehrer wurde die Liebe. Seine gründlichsten musikalischen Kenntnisse verdankte er zweifellos Angelina Bereyter, mit der er „alle seine Nächte von 1811 bis 1813 verbrachte“. Sie sang in Paris die

Rollen der *seconda* und *terza donna*. Dreimal wöchentlich ging er ins *Odeon*, um sie spielen zu sehen; zu Hause erfreute sie ihn mit guter Musik. Dazu kamen die Unterhaltungen mit den Mailänder „*dilettanti*“ und die Aufführungen der *Scala*, jenes Theaters, dessen Einfluß auf Stendhals Charakter, nach seinem eigenen Geständnis, von größter Bedeutung war. Das alles machte aus ihm einen leidenschaftlichen Musikfreund, der aber die instrumentale und vokale Polyphonie nie völlig begriff und bis zu seinem Tode dem *bel canto* treu blieb. Nichtsdestoweniger kam er sich musikalischer als mancher Berufsmusiker vor. Und wirklich, obwohl er niemals imstande war, auch nur eine Zeile in Musik zu setzen, so kann man doch sagen, daß sein Empfinden wie sein Geist stets von Musikalität durchtränkt war. Er sah, er fühlte alles in musikalischer Form. Er fand Übereinstimmungen zwischen Gemälden und Musikstücken und suchte in der *Brera* oft die Bestätigung solcher Eindrücke. Ein Roman war für ihn „wie ein Geigenbogen“. Er reiste, um „den Klang zu genießen, den *Bega* und fremde Charaktere in ihm auszulösen vermochten“. Er schrieb, „um die Musik seiner Seele festzuhalten“.

Um die tiefen Ursachen dieser Leidenschaft für die Musik besser zu verstehen, die bei diesem Dilettanten die geheimsten und empfänglichsten Fasern seines Wesens sind, muß man in das Geheimnis seines innersten Fühlens eindringen und Stendhal zeigen, wie er wirklich war, nicht, wie er zu scheinen gewünscht hatte. Wenige Künstler waren so sehr wie er darauf bedacht, ihr wahres Sein zu maskieren. Zu seinen Belustigungen gehörte nicht nur die unablässige Anwendung von Pseudonymen, ein Ver-

gnügen an Vermummungen, sein Hang, andere zu foppen, sondern auch, sich selber zur Freude, vielleicht sich selber zum Narren, sich zu verkleiden. Aus seiner in feindlicher Umgebung eingengten Jugend blieb ihm stets die Gewohnheit, sich in sich zusammenzuziehen, die Scheu, sich unverhüllt zu zeigen, eine Mischung von Furcht und Ironie, die ihn dazu brachte, das Beste seines Selbst, das Zarteste, das Weiblichste zu verbergen und nur seine Rüstung des scharfblickenden, äßend geistreichen, ein wenig dandyhaften Intellektuellen sehen zu lassen, der es liebt, mit Zynismus zu spielen, und glauben machen möchte, daß nichts ihn hinters Licht führen könne.

Seine Bekenntnisse hingegen zeigen uns ein ganz anderes Wesen, das „unter einer allzu lebhaften Empfindsamkeit, verzehrenden und maßlosen Gefühlen, ausschweifenden Begeisterungen leidet“, einen ewigen Träumer, dessen gewöhnlicher Zustand der des „unglücklich Liebenden“ war und der sich in dieser Rolle gefiel — einen dichterischen und sinnlichen Jüngling, der im geheimen Lust und Tränen, seine Erinnerungen und seine Träume als etwas Köstliches genoß, dem schwach wurde, wenn er daran dachte, und der nicht ohne Schmerz und Scham davon reden konnte.

Ein so gefühlvolles und wollüstiges Temperament befähigte ihn von vornherein, Musik schwelgerisch zu genießen. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß er sie nicht als Musiker liebte, nicht um der Schönheit ihrer Linien und der Weisheit ihres Aufbaues willen. Er liebte sie als eigensüchtiger Liebhaber wie eine teilnehmende Freundin, mit der er sich lange von dem, was ihn bewog, unterhalten konnte, deren schmeichelnde Stimme in ihm

das Bild der Abwesenden erstehen ließ, die lebendige Quelle der Liebe und der Tränen — wohlthuende Wehmut.

So verdankte Stendhal also „seinem gewohnten Zustand des unglücklichen Liebhabers“ sein Bedürfnis nach Musik und seine dankbare Verehrung für sie, die treue Freundin, die über den Verrat der Liebe hinwegtröstet. Er lauschte ihrer Stimme, „die geradewegs zum Herzen geht, sozusagen ohne den Geist durchdringen zu müssen“. Und wiewohl er nicht in Worte fassen konnte, was sie sagt, ist ihre Sprache ihm doch ganz klar. „Die Tonverbindungen vergegenwärtigen immer eindringlich und bestimmt ein Gefühl, eine Seele, einen Charakter. Nichts kommt der Überzeugungskraft dieser Sprache gleich.“ Kein Schriftsteller ist wie Stendhal den musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten gerecht geworden, die einzig und allein den flüchtigen Schwankungen des Herzens in ihrem ewigen Wechsel Ausdruck zu geben vermögen. In den Augenblicken des Leidens wie des Glücks ändert sich der Zustand des Gemüths mit jeder Sekunde. Es ist ganz begreiflich, daß unsere Umgangssprachen, die weiter nichts sind als eine Folge von verabredeten Zeichen, um allgemein bekannte Dinge verständlich zu machen, keine Zeichen besitzen, um sich über Regungen zu verständigen, die unter tausend Menschen vielleicht zwanzig erfahren haben . . . Die feiner empfindenden Seelen vermochten sich also ihr Erleben nicht mitzuteilen, es nicht zu gestalten. Da fanden vor etwa einem Jahrhundert sieben oder acht geniale Menschen die Sprache, die ihnen fehlte. Doch hat sie den Nachteil, für die neunhundertundneunzig unter tausend Menschen unverständlich zu sein, da diese alles, was neue Sprache ausdrückt, niemals empfunden haben.

Man hört leicht heraus, daß für Stendhal dieser Nachteil eine wertvolle Eigenschaft mehr bedeutet und daß die Musik ihm um so teurer wird, als er sich schmeichelt, zu der kleinen Anzahl derer zu gehören, die ihre zarten Vertraulichkeiten zu genießen vermögen. Die Musik ist die Sprache dieser Aristokraten des Herzens und der Sinne. Nur eine Elite versteht sie. Eine noch begrenztere Elite spricht sie. Eigentlich beschränkt sich diese letzte Elite für Stendhal auf drei oder vier Namen. „Ich gestehe, daß ich allein die Gesänge der beiden Komponisten Cimarosa und Mozart für vollkommen schön halte und, wenn man mich aufhängen wollte, ich vermöchte wahrhaftig nicht zu sagen, wem von beiden ich den Vorzug geben sollte . . . Paesello erscheint mir wie ein mittelmäßiger Krämer“.

Fügen wir zu ihnen Pergolese und einige Preti minores des bel canto vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts, aus späterer Zeit Rossini, den Stendhal erst 1830 entdeckt hat und dem er, wiewohl er sich gegen dessen verführerischen Zauber zu wehren hatte, doch nur einen dritten Rang zugestand — „bei weitem überflügelt von Mozart in der Gattung des Zarten und Schwermütigen und von Cimarosa im Leidenschaftlichen und Komischen“.

Dieses halbe Duzend melodischer Sänger ist nicht viel, und doch genug, ein leidenschaftliches Gemüt während seines ganzen Lebens zu erfüllen.

*

Sieht man eine Seele so ganz in der Gewalt der Musik, so versteht man, daß Stendhals erste Werke ihr geweiht wurden. Es war das seinerseits nicht nur ein

Ausdruck liebevoller Dankbarkeit, sondern eine Lebensfreude. In jenem Alter, in dem der Genuß mehr bedeutet als die Lockungen des Ruhmes, war es für diesen großen Schwelger ein größeres Glück, geliebte Meisterwerke zu erleben als selber solche hervorzubringen. Und von dem reden, was man liebt, heißt seine Liebe verdoppeln, indem man sich ihrer bewußt wird. Indem er also in seiner geliebten Musik aufging (die sich für ihn mit seinen italienischen Interessen verschmolz), ergriff er die Gelegenheit, auch gegen Frankreich und den französischen Geschmack einige Bosheiten loszulassen. Er traf niemals fehl. Es war, als ob er mit Wollust seinem bevorzugten Italien eine Rivalin opfere.

„Ich versuchte“, schrieb er, „eine Analyse der musikalischen Auffassung in Frankreich.“ Das bedeutet auch das Thema seines „Leben Haydns, Mozarts und Metastasio“. Diese großen Künstler waren ihm Beispiele — Haydn für die Instrumentalmusik — Mozart für die dramatische Musik — Metastasio für die musikalische Dichtung.

Das „Leben Haydns“ gab zu langen Streitigkeiten Anlaß. Es ist bekannt, daß Stendhal für dieses Buch das Werk von Giuseppe Carpani benützt hat: „Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn“, das zwei Jahre zuvor erschienen war. Carpani beschwerte sich vergeblich. Stendhal legte dem kein Gewicht bei. Seine oder seiner Freunde Antworten hielten den Kläger zum besten; und seither sind die Stendhalianer in die Fußstapfen des Meisters getreten. Fast alle scheinen der Ansicht zu sein, daß Stendhal, indem er von Carpani einige historische Ermittlungen übernahm, die Rechte eines gewissenhaften

Schriftstellers nicht überschritten habe: blieb er durch die freie und selbständige Interpretierung, die er den übernommenen Dokumenten angedeihen ließ, doch unantastbar.

Im übrigen machte Stendhal unter dem Namen Bombet oder sein Freund Crozet noch geltend, daß ein Vergleich zwischen einer langweiligen 550seitigen italienischen Sammelarbeit und einer sprühenden französischen Schrift von 250 Seiten überhaupt nicht zulässig sei und daß alle Ähnlichkeiten, die man zwischen „La vie de Haydn“ und „Le Haydine“ aufzudecken vermöge, von jener Art seien, wie sie zwischen Hume und Rapin-Thoiras beständen, indem beide gesagt hätten, „Elisabeth sei die Tochter Heinrichs VIII. gewesen“, oder wie zwischen Lacroix und Anquetil, die beide den Krieg der Liga behandelt haben — „ein Mittel, die guten Apostel ins Boddenhorn zu jagen“.

Trotzdem lag mir daran, die Untersuchung des Problems wieder aufzunehmen. Ich habe beide Werke aufs genaueste miteinander verglichen. Was es meine Stendhal-Bewunderung auch kosten mochte, ich mußte zu dem für ihn niederschmetternden Resultat kommen, daß mehr als drei Viertel seines Buches aus Carpani gestohlen sind. Der arme Carpani hatte also allen Grund, Bombet zu erwidern: Erstens umfasse sein Buch nicht 550 Seiten, sondern nur 298; und von diesen 298 hätte Stendhal 200 abgeschrieben.

Es handelt sich nicht etwa nur um einige entlehnte Tatsachen. Stendhal hat von Carpani die Briefform und die Berichte, auf die er sich stützt, übernommen, ferner lange Auseinandersetzungen, alle biographischen Einzelheiten, alle musikalischen Analysen, alle kritischen Urteile

über Haydn, fast sämtliche Anekdoten, selbst die von Carpani erlebten, zu deren Helden er sich machte. Aber was noch mehr bedeutet und ihn und seinen Verteidiger bis in ihre hintersten Ausflüchte trifft, ist, daß er den ästhetischen Teil des „Haydine“ nicht weniger als den historischen ausgebeutet hat. Ist es nicht unerhört, daß neun Zehntel der Vergleiche zwischen Musikern und Malern, die dem Geschmack der Zeit gemäß in diesem Buch wuchern, aus Carpani entlehnt sind, daß Stendhal alle künstlerischen Sympathien des Italieners übernommen hat, ohne etwas daran zu ändern? Wie viele Ideen, die gerade am meisten stendhalisch erscheinen, sind wörtlich von Carpani abgeschrieben. Was soll man zu so vernichtenden Tatsachen sagen? Wie die unglaubliche Unverfrorenheit dieser planmäßigen Plünderung entschuldigen?

Als mildernden Umstand könnte man anführen, daß Stendhal nichts zur Verschleierung seines Diebstahls getan hat. Hätte er sich absichtlich in flagranti ertappen lassen wollen, so hätte er nicht besser vorgehen können. Seine Wahl traf einen in der musikalischen Gesellschaft Wiens wohlbekannten Autor, dessen kurz zuvor in Mailand erschienenen und den Professoren und Schülern des Mailänder Konservatoriums gewidmetes Werk nur wenigen der Mailänder Musikenthusiasten, mit denen Stendhal verkehrte, unbekannt sein konnte. Er änderte nichts im Verlag seines Buches. Er übernahm die von Carpani verwendete Briefform. Er behielt sogar das Datum des ersten Briefes bei und gab Wort für Wort die einleitenden Seiten wieder. Ist es nicht augenscheinlich, daß ein Plagiator, der seine Beute verlegen will, damit begonnen hätte, das Datum der ersten Seiten abzuändern und

ihnen ein gefälschtes Vorwort vorzustellen? Und wie ungeschickt, in Wien angesehene Persönlichkeiten zu Kronzeugen seiner Wahrhaftigkeit zu machen, Menschen, die alle noch lebten, die mit Carpani befreundet waren und zu denen er, Stendhal, niemals in Beziehung getreten war! Nur der sonderlichste Leichtsinns konnte sich vorstellen, daß es nicht alsbald Beschwerden regnen würde.

Mir selbst scheint als wahrscheinlichste Erklärung für Stendhals Verhalten diejenige, welche er selbst 1841 oder 1842 Quérard gegeben hat. Er war im Begriff, schrieb er jenem, die Übersetzung des „Haydine“ von Carpani erscheinen zu lassen, als sein Verleger Didot ihm zu bedenken gab, daß ein als Übertragung aus dem Italienischen angekündigtes Buch keine Leser finden würde. Daraufhin zeichnete er mit einem erfundenen Namen: Louis Alexandre César Bombet. Dadurch verlor er alles Interesse an dem Buche und seinem Schicksal. Er meinte in einer Antwort auf Carpanis Angriffe: „Kann ein Anonymer Plagiator sein?“ Die Frage scheint berechtigt. Man kann allerdings sagen, daß Stendhal keinen Vortheil aus dem Buche Bombets ziehen wollte und daß er wirklich keinen Vortheil daraus gezogen hat. Aber er hatte kein Recht, dieses Anonymat einem anderen aufzuerlegen und auf Kosten Carpanis selber unbeteiligt zu bleiben. Jedoch der schwerste Vorwurf, den ich gegen ihn erhebe, ist nicht, daß er sein Buch geschrieben und herausgegeben hat, ohne Carpani zu nennen, sondern daß er die Anklagen Carpanis formell zurückwies — noch mehr, daß er die Stirn hatte, die Vorwürfe des Plagiats gegen den Bestohlenen zu erheben. Das übersteigt jeden Scherz.

Für diejenigen, welche Stendhal kennen, ist es augenscheinlich, daß diese schlimme Geschichte ihm Spaß gemacht haben muß. Die höhnische Rücksichtslosigkeit seiner Antworten oder diejenigen seines Achates Bombet jun. (das war Crozet) zeigen zur Genüge, wie er sich an der Wut des guten alten Biedermannes Carpani und an seinem eigenen Zynismus ergößte. Aber wenn das eine Erklärung ist, so ist es doch keine Entschuldigung, und wir müssen heute Carpani die Gerechtigkeit widerfahren lassen, die ihm die französischen Zeitungen seinerzeit verweigerten. Bombet jun., der Carpanis Buch sicher nicht gelesen hatte, verlästerte „Le Haydine“ auf die unbilligste Weise. Man wird in dem Buch gewiß die Fehler der italienischen Emphase, der Überladenheit und der Unordnung der ganzen Anlage zu rügen haben, aber die Briefe sind voller Schwung, ausgezeichnet in dem Reichthum an Kenntnissen und zeigen überall den guten Musiker.

Nachdem wir nun dem alten Freunde Haydns für das Unrecht, das ihm Bombet zugefügt hat, genug getan haben, und das Stendhal später reichlich wieder gutgemacht hat, da er heute sein Opfer im Kielwasser seines Ruhms hinter sich herzieht, wollen wir in diesen Briefen sein geistiges Eigentum suchen. Danken wir ihm vor allem gerade für die Auswahl, die er aus Carpanis Werk getroffen hat. Wenn man die albernen Berichte liest, die in Paris veröffentlicht worden sind und die im Institut vorgelesen wurden, diese abgeschmackten Anekdotensammlungen, so schätzt man, daß das Werk in Frankreich das bekanntmachen sollte, was am besten in Haydns Privatleben einführt. Und wenn er das Buch von seiner pedantischen Geschwäßigkeit befreite und den Lesern in

einer lebensvolleren und klareren Verfassung vorlegte, so müssen wir ihn deswegen loben.

Sein geistiges Eigentum in dem Buch beschränkt sich auf persönliche Abschattungen in der Kritik oder Bewunderung, die Carpani Urteile berichtigt. So flocht er bei jeder Gelegenheit und auch ohne Gelegenheit das begeisterte Lob Cimarosas ein, dessen Matrimonio er analysierte, Zitate aus Shakespeares, seine Bewunderung für Correggio, für Luigi Carracci, für Guido Renis „Heiligen Michael“ und für Canova. Er unterließ niemals, wo er bei Carpani einen Lobspruch auf Glück fand, ihn abzuschwächen oder auszuschalten, „er vermochte nur mit Mühe eine ganze Oper Glücks anzuhören“, und noch zehn Jahre später nannte er den Vortrag Glücks „die traurigste Sache in der Welt“. Leider muß man ihm auch die Vaterschaft der Urteile über Mantegna zusprechen: „Dessen Werke drei Viertel der Museumsbesucher zum Lachen bringen“, und ebenso über Lionardo, der ihm das wunderliche Bedauern entlockte: „was hätte dieser große Mann nicht schaffen können, wäre es ihm vergönnt gewesen, die Werke Guido Renis zu sehen“. Dagegen wäre es unrichtig, ihm seine Beethoven-Kritik vorzuwerfen, denn er hat sie Carpani entnommen und er bewies Geschmack genug, nicht auf Carpanis Meinung zu bestehen, die jener auf einer possenhaften Seite entwickelt hat, indem er behauptete, daß „Beethoven der Kant der Musik“ sei. Übrigens scheint Stendhal sich bemüht zu haben, die Größe dieser Kunst, obwohl er sie nicht liebte, zu verstehen. Wenn er den deutschen Tondichtern seiner Zeit die Anmut absprach, so gestand er ihnen dafür „das Ungeheure“ zu. „Die Duvertüre der

kleinsten komischen Oper gleicht einem Begräbnis oder einer Schlacht...“

Von ihm selber stammen auch, wie es scheint, die scherzhaften Bemerkungen über die Langweiligkeit der Concertos, die Verurteilung der beschreibenden Musik, der Gedanke an symphonische Aufführungen mit lebenden Bildern die schönen psycho-physiologischen Beobachtungen über die wohlthuende Macht der Musik, die beiläufigen Angriffe auf die Pedanterie in der Kunst und besonders die bedeutenden Versuche einer Art vergleichender Ästhetik, einer Geographie der musikalischen Aufnahmefähigkeit. Sie geben ihm Gelegenheit zu treffenden Auslassungen über die Eigentümlichkeit der verschiedenen Völker: über die Wiener Gesellschaft, deren Hauptinteresse die Musik geworden sei, denn „da die Politik und die Erwägungen in betreff erdenklicher Verbesserungen den denkenden Menschen verboten sind, hat sich aller Herzen eine süße Wollust bemächtigt, die der Musik sehr günstig sein mußte“; ferner über „die italienische Seele und die ihr zugrunde liegende Schwermut, die der Boden ist, aus dem am leichtesten Leidenschaften aufsprießen“ und folglich auch die Musik, die Spenderin von Trauer, die Trösterin im Herzeleid; weiter über die Liebespsychologie der jungen Deutschen; über die Beziehungen zwischen dem musikalischen Genuß (dem allgemein künstlerischen) und den psycho-physiologischen Anlagen der verschiedenen Rassen. Zaine, der Stendhal so vieles entlehnt hat, fand in diesen Seiten die Idee seiner Milieutheorie und der Geschichte als psychologisches Problem.

Diesen Betrachtungen stehen boshafte, Frankreich zugedachte Kritiken gegenüber: an seiner langweiligen Musik,

an seinem eitlen und falschen Publikum, am französischen Charakter, der „wohl lebhaft und geistreich sei, aber der wahren Schwermut und der wahren Heiterkeit entbehre“.

Das Beste und Persönlichste aber dieser Haydnstudien, in denen Stendhal über Haydn selber kein selbständiges Wort gesagt hat, sind seine Urteile über Mozart. Hier allein wagte er auch Carpani als Musiker die Stirn zu bieten. Carpani bewunderte Mozart nicht ohne Einschränkung. Stendhal kannte keine Schranken in seinem Enthusiasmus für Mozart. Er opferte seiner Liebe zu ihm sein Vorurteil gegen die Instrumentalmusik als einer Gefahr für den bel canto. Zugunsten Mozarts machte er von dieser seiner tiefgewurzelten Überzeugung ein einziges Mal eine Ausnahme, und außerstande, diese Hingeringenheit zu erklären, half er sich mit der Bemerkung: „Mozart sei der Lafontaine der Musik.“ Damit ist alles gesagt. Denn man weiß, daß Lafontaine für Stendhal der größte Schriftsteller Frankreichs ist. „Gleich jenen, welche die Art der ersten Dichter der französischen Sprache nachmachen wollten, nur Lapperei zustande brachten, so geraten die Komponisten, die Mozart folgen wollen, in die abscheulichsten Wunderlichkeiten.“

Und die Vergleiche zwischen Malern und Musikern gaben ihm Anlaß, seine Zärtlichkeit für den Sänger der Liebe und Wehmut in Worte zu fassen, als könne er, um sie auszudrücken, nicht einmal die Studie abwarten, die er eigens dem Leben und dem Werke Mozarts widmen wollte.

Stendhal blieb Pergolese, Cimarosa und den Sängern des goldenen Zeitalters treu. Selbst in seiner Bewunderung Rossinis behauptet er, die Grenze von 1815 bis 1816, den „Barbier“ und „Tancred“ nicht zu überschreiten. Sein

Zauber und seine Eigenart liegen in jenem dichterischen Heimweh nach der Vergangenheit, das sich mit einer unerschrockenen und hellstichtigen Neugier auf das Kommende eint. Es kam ihm durchaus nicht darauf an, sie immer in Einklang zu setzen. Sein Empfinden und sein Verstand schienen zwei verschiedenen Naturen anzugehören, und doch entdeckte man sie nirgends miteinander in Streit: warum sollte er eine von beiden der anderen opfern? Er liebte sie alle beide, er liebte alles...

Diese Zweiseitigkeit der Seele, die manchem anderen zum Leide gereichen würde, war ihm ein Vergnügen, ein harmonisches Spiel. Er suchte es nicht zu verhüllen; er unterwarf sich seinem eigenen Urteil nicht mehr als dem der anderen; er hatte den Mut, sich zu widersprechen, immer zu sagen, was er fühlte, selbst wenn sein Gefühl sich geändert hatte. Er beanspruchte nicht, unparteiisch zu sein (er rühmte sich des Gegenteiles!). Er beanspruchte nicht, recht zu haben. Er gab sich nie als einen, der die Wahrheit besitzt, sondern für einen, der wahr sein will. Was liegt an seinen Irrtümern und Widersprüchen? Sein schöner Freimut ist erfrischend und gesund. Und um der jungen Unmittelbarkeit seiner Regungen nicht Abbruch zu tun, arbeitet er aus Haß gegen alle literarische Verlogenheit in einem vollkommen geschlossenen Stil, einem Stil, der gleich seinem geliebten Metastasio wie „durchsichtiger Firnis“ die Farben der Seele bedeckt, ihren spröden Glanz beschützt „ohne sie zu entstellen“. Es brauchte seine Zeit, bis diese klare und ironische Stimme unter dem Gelärm des romantischen Orchesters gehört wurde. Aber wenn man sie einmal vernommen hat, kann man sie nicht wieder vergessen.

Die Übertragung dieses Buches besorgte L. Andro, den Aufsatz von Romain Rolland übersehte Otto Grautoff. Die Bildbeilagen, nach Stichen im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde und in der Familien-Fideikommiß-Bibliothek in Wien, sind mit der gütigen Erlaubnis der Vorstände dieser Sammlungen, der Herren Prof. Dr. Mandyczewski und Hofrat Dr. Payer-Thurn wiedergegeben.

Das Haydn-Bild ist von Ott nach Bartolozzi gestochen, das Lully-Bildnis ist ein Stich von St. Aubin nach Colignon, das Cimarosa-Bild gestochen von Biondi findet sich in dem anonymen (von G. B. G. Grossi stammenden) Buch „Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli“. Neapel 1819.

Das Metastasio-Bild ist von J. B. Schmuher nach Bertoli, das Jomelli-Bild von Riedl gestochen. Das Bildnis von Paesello ist ein Stich von Neidl, das Salomon-Bild von Hardy. Das Porträt des Sängers Farinelli ist von Faldoni nach Amiconi gestochen.

BOSTON UNIVERSITY



1 1719 03095 3139

DO NOT REMOVE

**CHARGE SLIP FROM THIS POCKET
IF SLIP IS LOST PLEASE RETURN BOOK
DIRECTLY TO A CIRCULATION STAFF MEMBER.**

Boston University Mugar Memorial Library

**771 Commonwealth Avenue
Boston, Massachusetts 02215**

