
Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 24./25. Oktober 2009:

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809):

- 1. *Stabat Mater* für Soli, Chor, Orgel und Orchester Hob. XX^{bis} (Oratorium [Grabmusik]. Fassungen 1767 und 1803)**
 - 2. Symphonie Nr. 49 in f-moll „*La passione*“ Hob. I:49**
-

Inhaltsübersicht

Seite

1	Einleitung	1
2	<i>Stabat mater</i> : Entstehung, Funktion, Vertonungen	2
21	Entstehung der Sequenz	2
22	Einschränkung in der Gegenreformation	3
23	Textstruktur des <i>Stabat mater</i>	3
231	Lateinischer Text und Deutsche Übersetzung	3
232	Analyse	5
233	Ungeklärte Verfasserschaft	6
234	Enorme Popularität im ausgehenden Mittelalter	6
24	Das <i>Stabat mater</i> – ein Stoff für Tonkünstler	6
25	Das <i>Stabat mater</i> - in den letzten 500 Jahren über 600 Mal vertont	6
3	HAYDNS Vertonung des <i>Stabat mater</i>	7
31	Zeitspezifische Gründe der Stoffwahl	7
32	Überragende Bedeutung des <i>Stabat mater</i> JOSEPH HAYDNS	8
321	Zeitlicher Umfang des Werkes	8
322	Instrumentationsreichtum von HAYDNS <i>Stabat mater</i> -Vertonung	9
323	Grenzen von HAYDNS Absicht	9
324	Weshalb kein Alt-Solo in einem derart monumentalen Werk?!	10
33	Ein Vergleich der beiden bedeutendsten <i>Stabat mater</i> -Vertonungen	10
4	In unmittelbarer Nähe zu HAYDNS <i>Stabat mater</i> : Die Symphonie <i>La passione</i>	10
41	Ausgefallen düstere Tonart	10
42	Probleme der Datierung und Nummerierung von HAYDNS Symphonien	14
43	„ <i>La passione</i> “ – Zeugnis von HAYDNS unbändiger Experimentierlust	14
44	Genialität von HAYDNS Experimentierdrang	15
5	<i>Stabat mater</i> und <i>La passione</i> – ein archimedischer Punkt der Musikgeschichte	15

1 Einleitung

Ende Oktober 2009 ertönt in Wohlen ein reines HAYDN-Konzert. FRANZ JOSEPH HAYDN erneut im Detail vorzustellen, erübrigt sich. Dies kann in der Einführung zum Konzert vom 16./17. Juni 2007 nachgelesen werden. Statt dessen wenden wir uns spezifisch den beiden aufzuführenden Werken, ihrer Genese, ihren Hintergründen und ihrer Wirkungsgeschichte zu, zumal der Singkreis bereits zwei *Stabat mater*-Vertonungen aufgeführt hat.¹ Was ist das?

¹ Vgl. meine Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 16./17. Juni 2007:

1. JOSEPH HAYDN (1732-1809): Schöpfungsmesse B-Dur für Soli, vierstimmigen Chor, Orgel und Orchester, Hob. XXII:13 (1801);
2. FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847): Lass, o Herr, mich Hilfe finden. Hymne, drei geistliche Lieder und Fuge für gemischten Chor, Soli und Orchester op. 96 (1840-1843);
3. JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (1839-1901): *Stabat Mater* in c-moll für Soli, vierstimmigen Chor und Orchester op. 16 (1864/1868);
4. CÉSAR FRANCK (1822-1890): Psalm 150 für vierstimmigen Chor, Orchester und Orgel (1888), speziell S. 2-17.

2 *Stabat mater*: Entstehung, Funktion, Vertonungen

21 Entstehung der Sequenz

Stabat mater ist eine Sequenz², d.h. ein lateinischer Vers jener Gattung, welche im Mittelalter als besonders bemerkenswerte musikalisch-literarische Schöpfung zu gregorianischen Solo- oder Chorgesängen ohne festes Metrum und Tonhöhen neu gedichtet wurden. Die Riesenzahl gregorianischer Gesänge auf biblische Texte, v.a. Psalmen, war zunächst ohne jede Notation von den jugendlichen Analphabeten auswendig zu lernen. Die Sequenzen entstanden ab 850 n. Chr. offenbar aus einer syllabischen Textunterlegung des Alleluja-Melismas³ („Jubilus“⁴).⁵

Vom Alleluja unabhängig, bildeten sich bis zum 12. Jahrhundert mit gereimten und rhythmisch angeglichenen Versen zunächst die Reimsequenz und dann die Strophensequenz, mehrstrophige, metrisch geordnete und gereimte Hymnen heraus. Sequenzen fanden alsbald als Antwortgesang auf die lateinische Lesung der Epistel und vor dem Evangelium auch in die Messe Eingang. Die Strophensequenzen wurden im späten Mittelalter überaus beliebt: Nahezu 5000 (!) Sequenzen wurden so im ausgehenden Mittelalter sukzessive melodisch und polyphon enorm angereichert; alsbald verstanden auch des Lateins mächtige Hörer die Worte nicht mehr; mehrstimmige Responsorien-Melodien⁶ deckten alle Worte zu. Zunehmend seltener nämlich gaben solche Sequenzen überhaupt noch Bibeltexte wieder. Im 14. Jahrhundert entstand schliesslich noch der Brauch, die Sequenzen an Festtagen mit deutschen Strophen zu verbinden. So entstanden etwa das Weihnachtslied *Gelobet seist du, Jesu Christ* in Verbindung mit der Sequenz der weihnachtlichen Mitternachtsmesse *Grates nunc omnes*⁷ und das Osterlied *Christ ist erstanden* in Verbindung mit der Ostersequenz *Victimae paschali laudes*⁸.

Dies ergab dann die musikalische Seite dessen, was Bilder und prunkvolle Liturgie im Katholizismus zu Beginn der Neuzeit darstellten: Jenen irdischen Glanz, der schliesslich den Widerspruch der Reformatoren erregte.

² Sequenz (lateinisch *sequentia* = Folge) ist eine musikalische Gattung, welche im gregorianischen Choral mit Prosa abwechself. Die Sequenz erwuchs aus dem Alleluja (griechisiertes Wort für das hebräische הללויה = Hallelu-Ja = Lobet den HERRN; der Ruf kommt zwei Dutzend Mal in Psalmen vor: Pss 104,35; 105,45; 106,148; 111,1; 112,1; 113,1.9; 115,18; 116,19; 117,2; 135,1.3.21; 146,1.10; 147,1.20; 148,1.14; 149,1.9; 150,1.6, ausserdem vier Mal in Offb 19,1-6), welches eine Tonphrase über dem ausgesprochenen Wort und einen direkt auf die abschliessende Silbe -a folgenden Jubilus enthielt. Anschliessend an diesen Jubilus schloss sich eine Wiederholung des Alleluja. War der Jubilus erweitert, so wurde dieses zweite Alleluja Sequenz (beim St. Galler Mönch NOTKER BALBULUS = DER STAMMLER auch *longissimae melodiae*) genannt. Vgl. Lexikon für Theologie und Kirche. (LThK) Bd. IX (Freiburg im Br. ²1964) Sp. 679f.

³ Melisma (aus dem griechischen Μελος = melos *Lied, Gesang, Weise*) ist eine auf *einer einzigen* Silbe gesungene *Tonfolge* oder Melodie. Im Gegensatz dazu steht die Syllabik (griechisch Συλλαβος) oder „Silbenweise“, bei der *jeder Silbe ein eigener Ton* zugeordnet wird. Der melismatische Gesang hatte in Früh- und Hochmittelalter und im orthodoxen Kultgesang enorme Bedeutung.

⁴ Jubilus ist eine wichtige Ausprägung gregorianischen Chorals, und zwar eine melismatische Textgestaltung in besonders reicher Melodik, die vorab dem Gefühlsausdruck dient: Charakteristischerweise wiederholen sich dabei bestimmte Tonfolgen.

⁵ Seit Mitte des 9. Jahrhunderts wurden den Sequenzen dann (nach NOTKER BALBULUS zum Zwecke erleichterten Merkens der langen Melismen) stets öfters Texte unterlegt. LThK (Fn. 2 hiervor) IX 679.

⁶ Aus dem einstimmigen Choralgesang entstand so im 14.-16. Jahrhundert die mehrstimmige Figuralmusik.

⁷ Evangelisch-reformiertes Gesangbuch Nr. 392. Ein weiteres solches Beispiel ist das Kirchenlied im Evangelisch-reformierten Gesangbuch Nr. 384: *In dulci jubilo*.

⁸ Evangelisch-reformiertes Gesangbuch Nr. 462. Nicht nur auf diese Melodie, sondern auch in der überarbeiteten Wortwahl nimmt der Choral „*Dies alles hat er uns getan*“ in JOHANN SEBASTIAN BACHS *Weihnachtsoratorium* BWV 248 Nr. 28 diese Tradition mit den Schlussworten „*Kyrie eleis*“ auf!

22 Einschränkung in der Gegenreformation

Als Antwort auf diese reformatorische Kritik reglementierte dann das Konzil von Trient (1545-1563) die mehrstimmige Figuralmusik und strich für den einstimmigen gregorianischen Choral in der katholischen Messe sämtliche Sequenzen bis auf die vier der amtlichen römischen Messliturgie:

- Zu Ostern: *Victimae paschali laudes*;
- Zu Pfingsten: *Veni Sancte Spiritus*;
- Zu Fronleichnam fakultativ: *Lauda Sion*;
- In der Totenmesse: *Dies irae*.

Andere Sequenzen – einschliesslich des eben erst 1521 ausdrücklich ins *Missale Romanum* aufgenommenen *Stabat mater* - durften nur noch ausserhalb der Messe gesungen werden⁹. 1727 nahm dann Papst BENEDIKT XIII. das *Stabat mater* als fünfte Sequenz ins *Missale Romanum* auf und erlaubte, es am Gedächtnis der sieben Schmerzen Mariens¹⁰ zu singen.

23 Textstruktur des *Stabat mater*

Es lohnt sich, zunächst die Textstruktur des *Stabat mater* zu analysieren:

231 Lateinischer Text und Deutsche Übersetzung

Stabat mater. Lateinischer Originaltext und deutsche Übersetzung¹¹ Tabelle 1 (Anfang)

1. Solotenor und Chor

*Stabat mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa
dum pendeat filius;
cuius animam gementem
contristatam et dolentem
pertransivit gladius.*

Stund die Mutter voller Schmerzen
an dem Kreuze, weint von Herzen,
da ihr Sohn von Qual verzehrt.
Durch die Seele angsterfüllet,
grambeladen, wehumfüllet,
schneidet tief des Jammers Schwert.

⁹ *Konzil von Trient*, Sessio XXII vom 27. September 1562. Vgl. CARL MIRBT: Quellen zur Geschichte des Papsttums und des römischen Katholizismus. Tübingen ³1911, Nr. 376f S. 241-245, hier: 245: „Postremo, ne superstitionis locus aliquis detur, edicto et poenis propositis caveant, ne sacerdotes aliis quam debitus horis celebrant, neve ritus alios aut alias caeremonias et preces in missarum celebratione adhibeant, praeter eas, quae ab ecclesia probatae ac frequenti et laudabili usu receptae fuerint.“

¹⁰ Der Gedenktag, seit 1667 im Servitenorden, seit 1814 in der ganzen katholischen Kirche am 3. Septembersonntag begangen, folgt unmittelbar auf das Fest Kreuzerhöhung am 14. September und bezeichnet eine innere Beziehung dazu. Wird an Kreuzerhöhung Christi Kreuz als Baum des Lebens verehrt, so wird am Tag darauf das Mitleiden Mariens als Mutter und Vorbild aller Gläubigen gepriesen. Als Gegenpol der Sieben Freuden, derer am Tag Maria Laetitia gedacht wird, sind die sieben Schmerzen Mariens Teil des Ganzen. Die sieben Beispiele betreffen:

- Die Darstellung Jesu im Tempel mit Weissagung Simeons (vgl. (Lk 2,35);
- Die Flucht nach Ägypten (Mt 2,13-15);
- Den Verlust des zwölfjährigen Jesus im Tempel (Lk 2,41ff);
- Die Begegnung zwischen Jesus und seiner Mutter am Kreuzweg (vgl. Lk 23,27 mit Joh 19,25);
- Die Kreuzigung Jesu (Joh 19,25ff);
- Die Kreuzabnahme und Übergabe des Leichnams an Maria (Pietà, vgl. Mt 27,61//Mk 15,47//Lk 23,55) und
- Die Grablegung Jesu (Pietà, vgl. Mt 27,61//Mk 15,47//Lk 23,55).

¹¹ Übersetzung von RICHARD WAGNER. Im lateinischen Text habe ich die Besetzung in HAYDENS Vertonung beigefügt.

Stabat mater. Lateinischer Originaltext und deutsche Übersetzung

Table 1 (Forts.)

2. Arie (Mezzosopran)

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti.
Quae moerebat et dolebat
et tremebat, dum videbat
nati poenas incliti.

O wie traurig, da dem Tod nah
sie den eingebornen Sohn sah,
war die Mutter benedeit.
Wie sie zaget, schmerzzernaget,
angstgeplaget, laut aufklaget,
ob des Sohnes Schmach und Leid!

3. Chor

Quis est homo qui non fleret
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?

Wessen Auge sollt nicht weinen,
da die reinste aller Reinen
beugt so herber Qual Gewicht?

4. Arie (Sopran)

Quis non posset contristari
piam matrem contemplari
dolentem cum Filio?

Wer kann ohne Gram wohl schauen,
schau'n die Krone aller Frauen,
da das Mutterherz ihr bricht?

5. Arie (Bass)

Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.

Unsere Schuld sah sie ihn tragen,
sah von Geisseln ihn zerschlagen,
dass sein Blut zum Himmel raucht,

6. Arie (Tenor)

Vidit suum dulcem natum
moriendo desolatum
dum emisit spiritum.

sah den teuren Sohn erblassen,
da er trostlos, gottverlassen,
seine Seele von sich haucht.

7. Chor

Eia mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.
Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.

O du Quell der reinsten Minne,
deiner Schmerzen mach mich inne,
dass ich wein' ob deiner Plag'!
Lass mein Herze so entbrennen,
Christ, den Gottessohn erkennen,
dass ich dir gefallen mag.

8. Duett (Sopran und Tenor)

Sancta mater, istud agas
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
tam dignitate pro me pati,
poenas mecum divide.

Heil'ge Mutter, alle Wunden,
so am Kreuz du hast empfunden,
präge meiner Seele ein!
Alle Plagen lass mich tragen
ohne Zagen, ohne Klagen,
deine Qual sei meine Pein.

9. Arie (Mezzosopran)

Fac me vere tecum flere,
crucifixo condolere
donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare
et me tibi sociare
in planctu desidero.

Mach mein Leiden gleich dem deinen,
deinen Sohn mit dir beweinen
will ich all mein Leben lang.
An dem Kreuz mit dir zu weilen,
allen Schmerz mit dir zu teilen
ist der Seele heisser Drang.

Stabat mater. Lateinischer Originaltext und deutsche Übersetzung

Table 1 (Schluss)

10. Quartett mit Chor

Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.
Fac ut portem Christi mortem
passionis fac consortem,
et plagas recolare.
Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari,
ob amorem Filii.

Jungfrau, hochverklärt vor allen,
lass mein Flehen dir gefallen,
gib mir Teil an deiner Qual!
Lass mich erben Christi Sterben,
seine Todespein erwerben
und der Wunden grosse Zahl.
Lass an seinen teuren Wunden,
lass am Kreuze mich gesunden,
wo die Schmach traf deinen Sohn.

11. Arie (Bass)

Flammis orci ne succendar
per te, virgo, fac, defendar
in die iudicii.

So entbrannt in Liebesflammen,
lass mich, Jungfrau, nicht verdammen,
vor des Weltenrichters Thron.

12. Arie (Tenor)

Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
consoveri gratia.

Lass auf Christi Kreuz mich stützen,
lass sein' Opfertod mich schützen,
mich zu Gottes Gnaden weih'n.

13a. Sopran, Mezzosopran und Chor

Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
paradisi gloria.

Wenn der Körper einst muss sterben,
meine Seele lass erwerben
Paradieses klaren Schein.

13b. Sopran und Chor

Paradisi gloria ...
Amen.

Amen.

232 Analyse

Es handelt sich stets um Doppelpaare dreizeiliger Strophen, die sich nach folgendem Schema reimen: A–A–B; C–C–B. Vermutlich ist das *Stabat Mater* als Sequenz anfangs jeweils von zwei Halbchören gesungen worden, wobei der erste Halbchor die erste Teilstrophe auf eine Melodie gesungen und anschliessend der zweite Halbchor mit der zweiten Strophe auf die gleiche Melodie geantwortet hat.

In 10 Doppelstrophen stellt das *Stabat mater* dar, wie den Menschen Hoffnung auf Erlösung erwächst aus dem Schmerz Mariens im Angesicht ihres zu Tode gequälten Sohnes. In den ersten acht Strophen drückt das *Stabat mater* Mitleid für Jesu Mutter aus, welche unter dem Marterkreuz ihres Sohnes steht. Die zweite Strophe spielt dabei auf die Prophetie des greisen Simeon im Tempel¹² an; danach ersucht der Dichter die Madonna, ihren Kummer mit ihm zu teilen und ihn mit Jesus mitleiden zu lassen und im Hinblick auf den Jüngsten Tag für sein Überleben zu beten. Die letzte Strophe richtet sich direkt an Jesus und bittet ihn um einen Platz im Himmel.

Ursprünglich wurde die Sentenz des *Stabat mater* zunächst in Volksliedern Sardinens und Korsikas gesungen. Im liturgischen Bereich wurden dazu gregorianische Weisen verwendet, deren jede lediglich zweimal zu singen war: Dies erklärt auch das Versschema des *Stabat mater*: Pro Melodie je eine Doppelstrophe A–A–B; C–C–B. Jede Doppelstrophe erhielt also

¹² Lk 2,35: Ein Schwert wird Dein Herz durchbohren.

eine neue gregorianische Weise, wie sich noch an der ältesten verschriftet erhaltenen Form im Antwerpener *Graduale Romanum* von 1712 ersehen lässt.

233 Ungeklärte Verfasserschaft

Der Verfasser dieser Sequenz wird in Kreisen des Ordens des FRANZISKUS VON ASSISI (1181-1226) aus dem 13. Jahrhundert vermutet; vielleicht ist es GIOVANNI DI FIDANZA, bekannter als der heilige BONAVENTURA (1221-1274), vielleicht auch Papst INNOZENZ III., sicherlich aber nicht der früher vermutete JACOPONE DE BENEDICTIS DA TODI.

234 Enorme Popularität im ausgehenden Mittelalter

Das *Stabat mater* wurde bereits im 14. Jahrhundert enorm populär und alsbald via den Gebrauch in privaten Andachten zunächst vereinzelt, sukzessive dann breiter in die Messfeier eingeführt. Die zunächst mündliche Verbreitung des *Stabat mater* führte alsbald auch zu verschiedenen Varianten, deren Hauptäste einerseits das *Stabat mater dolorosa* und andererseits das *Stabat mater preciosa* waren. Dies schlug sich später nieder in den verschiedenen Vertonungen.

24 Das *Stabat mater* – ein Stoff für Tonkünstler

Das *Stabat mater* lässt sich auch als poetische Variante der *Pietà* (Frömmigkeits-, Mitleids-Vesperbild), der Darstellung Mariens als leidende Mutter mit dem vom Kreuz abgenommenen Leichnam Jesu aus der darstellenden Kunst ab dem frühen 14. Jahrhundert verstehen: Das *Stabat mater* ist kurz vor dieser *Pietà* zur Zeit der Kreuzzüge entwickelt worden, gewissermassen ein „theologisches Minnelied“. In den Kreuzwegstationen katholischer Kirchen findet sich in der XII. Station (Maria und Johannes stehend unter Jesus am Kreuz, Joh 19,26f) ein direktes Gegenstück zum *Stabat mater*, in der letzten Station das liturgische Gegenstück zur *Pietà*.

25 Das *Stabat mater* - in den letzten 500 Jahren über 600 Mal vertont

Das *Stabat Mater* ist in den letzten 500 Jahren von über 600 klassischen Komponisten vertont worden; allein im laufenden Jahrzehnt wurde das Gedicht wieder nahezu zwanzigmal vertont. Dass die meisten der *Stabat mater*-Kompositionen (nahezu vier Dutzend) in *Italien* entstanden, überrascht kaum; dass aber *Stabat mater*-Vertonungen aus über dreissig verschiedenen Staaten existieren, darunter solchen wie Israel oder Japan, Kamerun oder Kanada, Weissrussland oder Russland oder auch klar evangelisch-reformiert bevölkerte Staaten wie Dänemark, Estland, Finnland oder Norwegen, lässt aufhorchen. Ein gutes Drittel der Kompositionen wurden in den vergangenen Jahrzehnten auf CDs publiziert. Keineswegs sämtliche Komponisten vertonten dabei den gesamten Text. Verschiedene Komponisten haben den Text mehrmals in Musik gesetzt.¹³

¹³ So LUIGI BOCCHERINI 1781 und 1800; FRANZ SCHUBERTS zwei Versionen in g-moll vom April 1815 (D 175) und in f-moll auf FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCKS deutsche Umdichtung von 1816 (D 383); JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (1839-1901): *Stabat Mater* in g-moll für vierstimmigen Chor, Streicher und Orgel op. 138 (1884) und *Stabat Mater* in c-moll für Sopran, Tenor, Bass, vierstimmigen Chor und Orchester op. 16 (1864), welche der Singkreis Wohlen 1996 und 2006 (vgl. Fn. 1hiervor) aufführte, und FRANZ LISZT, der in seinem Oratorium *Christus* im ersten Teil in Nr. 3 ein *Stabat mater preciosa* und im 3. Teil in Nr. 12 ein *Stabat mater dolorosa* in Musik setzte.

Das *Stabat mater* lässt sich sehr verschieden gruppieren, besetzen und komponieren. Die vertonten *Stabat mater* dauern entsprechend unterschiedlich lang, von drei bis vier Minuten (so etwa MARC-ANTOINE CHARPENTIER [1680] oder ZOLTÁN KODÁLYS [1898/1962] Versionen) bis zum anderthalbstündigen monumentalen Oratorium etwa ANTONÍN DVOŘÁKS von 1876/1877; sie umfassen reine Instrumentalbesetzungen bis zu a capella-Chören. Die Charaktere der Komponisten oder der Anlass zur Komposition brachte überaus unterschiedliche Akzente - Trost, aber auch im Gegenteil Leid oder Klage¹⁴ - hervor.¹⁵

3 HAYDNS Vertonung des *Stabat mater*

31 Zeitspezifische Gründe der Stoffwahl

1766, ein Jahr vor dem Entstehen des *Stabat mater*¹⁶ hatte HAYDNS Brotherr sein neues Schloss Esterházy südlich des Neusiedler Sees bezogen, und HAYDN war mitsamt seinem ganzen Orchester dorthin mit umgezogen. Dass sich also auch HAYDN für eine seiner frühen grossen kirchlichen Kompositionen das *Stabat mater* aussuchte, hat seine Gründe: Die alte gregorianische Chormelodie war bereits im 16. Jahrhundert von JOSQUIN DESPREZ (um 1480), ORLANDO DI LASSO (um 1485) und GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (um 1590) und auch seither immer wieder polyphon vertont worden.

¹⁴ ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904) verarbeitete in seinem 1876/1877 entstandenen Oratorium *Stabat mater* op. 58 für Soli, Chor, Orgel und Orchester den Tod dreier seiner kleinen Kinder: Am 19. Dezember 1875 starb seine Tochter JOSEFA zwei Tage nach der Geburt. DVOŘÁK begann daraufhin im Februar 1876 die Komposition des *Stabat Mater*, dessen Particell er im Mai 1876 vorerst ohne Instrumentation abschloss. Nachdem im August und September 1877 innerhalb weniger Tage zunächst seine elf Monate alte Tochter RUZENA und – an ANTONÍN DVOŘÁKS eigenem Geburtstag am 8. September 1877 – sein dreijähriger Sohn OTAKAR gestorben waren, nahm DVOŘÁK in der Trauer um seine Kinder die Arbeit am *Stabat Mater* im September 1877 wieder auf und instrumentierte das grossartige Werk innerhalb der folgenden zwei Monate.

¹⁵ Ein sprechendes Beispiel dafür ist die Tatsache, dass JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) zwei Jahre vor seinem Tod GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736) *Stabat mater* von 1736 zu einer Kantate „*Tilge, Höchster, meine Sünden*“ BWV 1083/243a parodierte.

¹⁶ Dass HAYDN das *Stabat mater* 1767 komponiert hat, steht fest seit der Entdeckung seines Briefes vom 20. März 1768 an den Sekretär Fürst NIKOLAUS ESTERHÁZYS, ANTON SCHEFFSTOSS: „Es wird Ihnen ohnehin bekannt sein, dass ich voriges Jahr den so hochschätzbaren Hymnum, *Stabat Mater* genannt, in die Musik nach allen meinen Kräften übersetzt und selben dem grossen und weltberühmten Hasse aus keinen anderen Absichten eingehändigt, als dass, im Fall ich etwan die Wort' eines so grossen Werts nicht genugsam sollte ausgeübet haben, dieser Mangel von einem in allen Stücken so glücklichen Meister hierinfalls verbessert werde. Da mich aber wider meine Verdienste dieser auserlesene Tonkünstler mit unaussprechlichem Lob über dieses Werk beehrte und sich nicht anderes als mit einer dazu gehörig wohl besetzten Musik zu hören wünschete, dermalen aber ein grosser Mangel in Wien an denen Sängern utriusque generis, gelanget dannenhero durch Euer Wohledl meine untertänigst gehorsamste Bitt' an S Hochfürst Durchlaucht, mich, den Weigl und dessen Frau und und den Friberth künftigen Donnerstag nach Wien zu erlauben, um allda Freitag nachmittag bei denen Fr Miseric die Ehre unseres gnädigsten Fürsten durch Produzierung seiner Diener zu befördern. Samstag abends würden wir in Eisenstadt eintreffen.“ Daraus kann erschlossen werden, dass HAYDN in der Passionszeit 1768 für sich und einige seiner Musiker die Erlaubnis zur Reise von Esterházy nach Wien zur Uraufführung seines *Stabat mater* in der Kirche der Barmherzigen Brüder im Rahmen des Vespertagesdienstes am Fest der Sieben Schmerzen Mariens erbat. JOHANN ADOLF HASSE (1699-1783) galt Mitte des 18. Jahrhunderts als führender europäischer Komponist (auch WOLFGANG AMADEUS MOZART bat ihn vor seiner ersten Italienreise um ein Empfehlungsschreiben), war während dreier Jahrzehnte Kapellmeister am sächsischen Hof in Dresden gewesen und wirkte seit 1764 an Kaiserin MARIA THERESIAS Hof in Wien. HAYDN sollte HASSE nach diesem Lob zeitlebens verehren.

Vor allem aber war 1766 mit dem *Tod des bisherigen Kapellmeisters* der Fürsten von Esterházy, GREGOR JOSEPH WERNER, geistliche Musik für HAYDN endlich nicht mehr tabu: Der kleinkarierte Vorgesetzte hatte seinem Stellvertreter HAYDN das Leben schwer gemacht und die geistliche Musik ausschliesslich sich selber vorbehalten¹⁷. Der Text des *Stabat mater* war überaus verbreitet, und bekanntermassen ergriff das Gedicht.

32 **Überragende Bedeutung des *Stabat mater* JOSEPH HAYDNS**

JOSEPH HAYDNS Version des *Stabat mater* gehört unter verschiedenen Gesichtspunkten zu den weitaus *bedeutendsten* all dieser 600 Vertonungen.

321 **Zeitlicher Umfang des Werkes**

Vom *zeitlichen Umfang* her ist es heute nach DVOŘÁKS monumentalem anderthalbstündigem Oratorium mit ungefähr 70 Minuten Aufführungsdauer das zweitlängste Werk. Von seiner Entstehung 1767 an war es bis zu DVOŘÁKS Grosswerk während 110 Jahren mit riesigem Abstand die monumentalste *Stabat mater*-Vertonung überhaupt¹⁸. Dies mag erklären, weshalb gerade dieses Frühwerk des 35jährigen als erstes HAYDN berühmt machen sollte: Wie kaum ein anderes seiner Kirchenwerke wurde das *Stabat mater* bereits zu HAYDNS Lebzeiten häufig handschriftlich kopiert und verbreitet. In den musikalischen Beständen des ehemaligen Klosters Ochsenhausen fanden sich Noten des Werkes mit einem deutschsprachigen Text. Die „Ochsenhauser Fassung“ beschränkt sich auf eine reine Streicherbesetzung und dürfte um 1800 angefertigt worden sein. Sie ist eine auf die lokale Aufführungspraxis zugeschnittene Werkvariante, ein Unikat, bei dem in den Vokalpartien kleine rhythmische und melodische Änderungen vorgenommen wurden.

322 **Instrumentationsreichtum von HAYDNS *Stabat mater*-Vertonung**

Auch hinsichtlich *Instrumentationsreichtum* ging HAYDN mit seinem *Stabat mater* neue Wege: HAYDN schrieb sein *Stabat mater* für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bass, vierstimmigen gemischten Chor, Orgel und folgende Orchesterbesetzung: 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Oboe, Englischhorn und Fagott. Von den vorangegangenen *Stabat*

¹⁷ Zu JOSEPH HAYDNS Lebensumständen in dieser Zeit vgl. Ziff. 323 hiernach und meine Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 16./17. Juni 2007 (vgl. Fn. 1 hiervor), Ziff. 212-214, S. 3-7.

¹⁸ Das anderthalb Jahrzehnte nach HAYDNS Vertonung entstandene *Stabat mater* seines zwei Jahre jüngeren Zeitgenossen FRANZ IGNAZ BECK (1734-1809) von 1782 für Alt, Sopran, Bariton, Chor und Orchester dauert ungefähr 60 Minuten, desgleichen GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868) Aequivalent von 1832/1842 für Soloquartett, Chor und Orchester, derweil GIOVANNI SIMONE MAYRS (1763-1845) *Stabat mater* von 1803 für Sopran, Tenor, Bass und Orchester, LUIGI BOCCHERINIS (1743-1805) zweite Vertonung des Gedichtes von 1800 für Alt, Tenor und Streicher, die Version JAN KRITTEL (JOHANN BAPTIST) VANHALS (1739-1813) von 1775 für Sopran, Alt und Orchester, jene ALESSANDRO SCARLATTIS (1660-1725) von 1723 für Sopran, Alt und Continuo, jene GIOVANNI GUALBERTO BRUNETTIS (1706-1787) von 1764 für Sopran, Alto, Chor Streicher und Orgel und jene von LOUIS THÉODORE GOUVY (1819-1898) für Soli, Chor und Orchester op. 65 (1875) um die 50 Minuten, jene von GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736) von 1736 für Alt, Sopran, Streicher und Cembalo, von JOHANN ZACH (1699-1774) von ca. 1750 für Sopran, Alt, Tenor, Bass, gemischten Chor, Orgel und Orchester, von GIOVANNI PAISIELLO (1740-1816) von 1810 für Soprane, Alt, Tenor, Bass und Orchester, des Spaniers NICOLÁS LEDESMA (1791-1883) von 1837 für Sopran, Tenor, Bass und Orchester, des Polen JOZEF ZEIDLER (1744-1806) von 1790 für Sopran, Tenor, Alt, Bass, Chor und Orchester, von PETER CORNELIUS (1824-1874) von 1849 für Soli, Chor und Orchester, von FRANZ LISZT (1811-1886) von 1862 und 1866 für Soli, Chor und Orchester (Nr. 3 und Nr. 12 des Oratoriums Christus), die „symphonische Kantate“ des bekennenden irischen Protestanten (sic!) CHARLES VILLIERS STANFORD (1852-1924) von 1906 für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Chor und Orchester (op. 96) und die erste *Stabat mater*-Vertonung von LUIGI BOCCHERINI von 1781 für Sopran und Streicher um die 40 Minuten dauern.

mater-Vertonungen hatte höchstens der in Wien wirkende ANTONIO CALDARA (1725), dessen Kompositionen HAYDN gekannt haben dürfte, eine annähernd so reiche Instrumentation vorgesehen: anstelle dreier Holzblasinstrumente und der Orgel verwendete er zwei Posaunen. ANTONIO VIVALDI (1715), DOMENICO SCARLATTI (1715), ANTONIO LOTTI (1720), ALESSANDRO SCARLATTI (1723), EMANUELE D'ASTORGA (1727), AGOSTINO STEFFANI (1727), GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1736), JOHANN ZACH (ca. 1759) und GIOVANNI GUALBERTO BRUNETTI (1764) sowie JOHANN JOSEPH FUX (1735), den HAYDN ebenfalls gekannt haben dürfte¹⁹, hatten ihr *Stabat mater* allesamt noch sehr viel zurückhaltender, „konventioneller“ instrumentiert.

323 Grenzen von HAYDNS Absicht

Natürlich konnte HAYDN – ohne grosse Musiklexika²⁰ und Internet! – keinen Überblick dieses Ausmasses über die Vertonung der *Stabat mater*-Sequenz haben und seine Komposition „auf Rekordgrösse trimmen“. Allerdings war er als musikalischer Leiter der Truppe am Hof in Esterháza sehr wohl mit vielfältigem Musikmaterial vertraut. Und seit Kapellmeister GREGOR JOSEPH WERNER, HAYDNS ehemaliger Vorgesetzter 1766 im Alter von 73 Jahren verstorben war, der sich geistliche Chormusik selber vorbehalten hatte²¹, stand HAYDN auch in dieser Musikgattung niemand mehr im Wege. Im Gegenteil dürfte gerade der Tod des missgünstigen²² Vorgesetzten WERNER einer der Gründe dafür gewesen sein, dass HAYDN nach einer frühen Messe von 1750 überhaupt erst wieder einmal geistliche Chorwerke schuf.

324 Weshalb kein Alt-Solo in einem derart monumentalen Werk?!

Ebenso beigetragen haben mag ein anderer Umstand in JOSEPH HAYDNS Biographie: Als „Kammerkompositor“ bei KARL Graf MORZIN von Wien und Lukaveč bei Pilsen in Böhmen war HAYDN im Anstellungsvertrag die Verheiratung untersagt gewesen. Als der Graf wegen finanzieller Schwierigkeiten sein kleines Orchester auflösen musste, hatte HAYDN 1760 fatalerweise Gelegenheit gefunden, sich zu vermählen.

¹⁹ HAYDN hatte als kompositorischer Autodidakt für den Kontrapunkt vor allem JOHANN JOSEPH FUXENS *Gradus ad Parnassum* (1725) studiert und empfahl dieses Werk seinem Schüler LUDWIG VAN BEETHOVEN noch 1794 weiter.

²⁰ Kompositionskenntnisse erarbeitete sich JOSEPH HAYDN mangels systematischer Förderung zum grössten Teil in autodidaktischem Studium der beiden damals grundlegenden Werke des Hamburger HÄNDEL-Freundes JOHANN MATTHESON (1681-1764) *Der vollkommene Capellmeister* und von JOHANN JOSEPH FUX: *Gradus ad Parnassum*. Erst gerade zu dieser Zeit erarbeitete JEAN-JACQUES ROUSSEAU ein lexikalisch-enzyklopädisches Grundlagenwerk über Musik (*Dictionnaire de Musique*. Paris 1768). Vgl. dazu meine Einführung Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 12./13. März 2005: JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Johannem* (Johannes-Passion) für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass, Chor, Orchester und Continuo (1724), BWV 245, S. 16 Fn. 43.

²¹ JOSEPH HAYDNS Anstellungsvertrag vom 1. Mai 1761 vermerkt mit Ausnahme der Chormusik, die dem altgedienten WERNER als „Ober-Capellmeister“ anvertraut wird: „In all andern Begebenheiten aber, wo eine Musique immer gemacht werden solle, wird alles, was zur Musique gehörig ist, in genere und Specie an ihn Vice-Capel-Meister angewiesen.“

²² Verbittert über HAYDNS Erfolg, hatte der meist kranke alte Vorgesetzte GREGOR JOSEPH WERNER 1765 kurz vor seinem Tod eine Klageschrift an Fürst NICOLAUS gegen HAYDN verfasst, in der er dem erfolgreichen jüngeren Kollegen Unordnung bei der Verwahrung von Instrumenten und Musikalien, Auflösung der Disziplin, Vernachlässigung der regelmässigen Akademien und anderes mehr vorwarf. WERNER erreichte den Erlass eines „Regulativs“, worin „dem Capellmeister HAYDN ernstlich anbefohlen“ wurde, die von WERNER angemahnten Versäumnisse und Missbräuche abzustellen und wieder regelmässig fürstliche Akademien abzuhalten. Schliesslich wurde HAYDN „bestermassen anbefohlen, Sich selbst embsiger als bisher auf die Composition zu legen“, insbesondere für das Lieblingsinstrument Fürst NICOLAUS' I., das Baryton. Das Regulativ provozierte offenbar HAYDNS „*Entwurf-Katalog*“, in welchem HAYDN zum Nachweis seines Fleisses seine bis dahin geschriebenen Werke zusammenstellte. Dieses Verzeichnis liegt dem heutigen HOBOKEN-Verzeichnis zugrunde.

HAYDNS Erwählte war die um drei Jahre ältere MARIA ANNA ALOYSIA APOLLONIA KELLER (1729-1800). Sie hatte eine Alt-Stimme und war die ältere Tochter des Perückenmachers JOHANN PETER KELLER, bei dem HAYDN während seiner Hungerjahre zuweilen Unterschlupf gefunden hatte. Die jüngere Tochter, THERESE KELLER, in die HAYDN verliebt gewesen war, war bereits 1755 in den Clarissenorden eingetreten. HAYDNS Heirat erwies sich alsbald als wahre *mésalliance*. Die Ehe blieb kinderlos, und die Eheleute blieben einander 40 Jahre lang in inniger Abneigung zugetan²³; für HAYDNS Kunst fehlte seiner bigott-beschränkten und gegenüber Priestern regelmässig über die Verhältnisse spendefreudigen Gattin das Verständnis²⁴. Dass keines der drei grossen Oratorien HAYDNS²⁵ eine nennenswerte Altsolostimme kennt, ist vor diesem Grund kaum Zufall. Bereits beim *Stabat mater* von 1767 ist es nicht anders ...

33 Ein Vergleich der beiden bedeutendsten *Stabat mater*-Vertonungen

Vergleich der beiden grössten *Stabat-mater*-Vertonungen

Tabelle 2

Nr.	Teil	HAYDN: <i>Stabat mater</i>			DVOŘÁK: <i>Stabat mater</i>		
		Tonart	Takte	Dauer	Tonart	Takte	Dauer
1	Stabat mater dolorosa	g-moll	73 4/4	9'15"	h-moll	381 3/2	19'15"
2	O quam tristis et afflicta	c-moll	198 3/8	6'30"			
3	Quis est homo qui non fleret	g-moll	23 4/4	2'45"	e-moll	193 3/4	9'45"
4	Quis non posset contristari	F-Dur	73 4/4	6'30"			
5	Pro peccatis suae gentis	B-Dur	74 4/4	2'30"			
6	Vidit suum dulcem natum	f-moll	58 4/4	7'00"			
7	Eia mater, fons amoris	d-moll	137 3/8	3'00"	c-moll	111 4/4	6'00"
8	Fac ut ardeat cor meum				b-moll/ E-Dur	126 4/8	8'00"
9	Sancta mater, istud agas	B-Dur	179 3/4	7'50"	Es-Dur	134 6/8	5'15"
10	Tui nati vulnerati						
11	Fac me vere tecum flere	g-moll	50 4/4	6'30"	H-Dur	126 4/4	6'15"
12	Virgo virginum praeclara	Es-Dur	261 3/4	7'00"	A-Dur	155 2/4	6'45"
13	Flammis orci ne succendar	c-moll	70 4/4	2'00"	-	-	-
14	Fac me cruce custodiri	C-Dur	36 4/4	3'00"	-	-	-
15	Fac ut portem Christi mortem	-	-	-	D-Dur	132 4/8	5'00"
16	Inflamatus et accensus	-	-	-	d-moll	84 4/4	5'30"
17	Quando corpus morietur	d-moll	16 4/4	2'15"	D-Dur	221 3/2	7'15"
18	Paradisi gloria	G-Dur	191 4/4 alla breve	3'00"			

4 In unmittelbarer Nähe zu HAYDNS *Stabat mater*: Die Symphonie *La passione*

41 Ausgefallen düstere Tonart

Bei der Komposition des *Stabat mater* war FRANZ JOSEPH HAYDN 35jährig, genau so alt, wie WOLFGANG AMADEUS MOZART insgesamt wurde. Und HAYDN hatte bis zu diesem Zeitpunkt

²³ Der notorisch gut gelaunte JOSEPH HAYDN – er zeichnete sich sowohl als Komponist als auch im privaten Leben durch kaum zu bändigenden Schalk und Phantasie aus – nennt seine Gattin in einem Brief eine „höllische Bestie“ und äussert sich in manchen Briefen abschätzig über sie.

²⁴ Nach JOSEPH HAYDNS eigenen Worten: „Ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist.“ Hier zitiert nach Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) 1. Auflage Kassel 1949ff, Bd. V Sp. 1865. HAYDN musste verdientes Geld regelmässig verstecken, um zu verhindern, dass seine zumeist ferne Gattin, die gerne mit Geistlichen speiste, es gleich wieder für irgendeinen „guten Zweck“ verprasste.

²⁵ „Il ritorno die Tobia“ Hob XXI:1 (1774), „Die Schöpfung“ Hob XXI:2 (1798), „Die Jahreszeiten“ Hob XXI:3 (1798-1801).

bereits 43 Symphonien komponiert²⁶ – etwa gleich viele, wie der 24 Jahre jüngere MOZART in seinem kurzen Leben schaffen sollte. Im Jahr nach dem *Stabat mater* schuf HAYDN die Symphonie Nr. 49 in f-moll „*La passione*“. Kompositionen in dieser düstersten aller Tonarten sind in der Musikgeschichte doch eher selten. Die Tonart steht für Todesfinsternis, hoffnungslose Einsamkeit und finstere Leidenschaft und wirkt dämonisch, erschütternd und unerlöst. Vor JOSEPH HAYDN erscheint sie ausser bei dem wohl zwischen 1730 und 1733 entstandenen 5. Cembalokonzert JOHANN SEBASTIAN BACHS (1685-1750) BWV 1056²⁷ überhaupt kaum jemals. Später benützen diese Tonart vereinzelte Male etwa WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) in seinem letzten Lebensjahr²⁸, ferner LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)²⁹, CARL MARIA VON WEBER (1786-1826)³⁰, der Schüler von JOSEPH HAYDNs jüngerem Bruder MICHAEL HAYDN (1737-1806)³¹, ferner FRANZ SCHUBERT (1797-1828)³², FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)³³, ANTON BRUCKNER (1824-1896)³⁴, JOHANNES BRAHMS (1833-1897)³⁵, CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)³⁶, MAX BRUCH (1838-1920)³⁷, PIOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKI (1840-1893)³⁸, ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)³⁹, ALEXANDER KONSTANTINOWITSCH GLASUNOW (1865-1936)⁴⁰, SERGEJ RACHMANINOW (1873-1943)⁴¹,

²⁶ Nämlich in dieser Reihenfolge die Symphonien Nrn. 1, A, B (alle drei 1759 komponiert), 2 (1760), 6, 7, 8 (alle drei 1761), 3, 4, 5, 9, 11 (alle fünf 1762), 10, 12, 13, 40, 14 (alle fünf 1763), 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 22b, 23, 24, 37 (alle elf 1764), 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 16, 32, 34, 38 (alle zwölf 1765), 58 (1766), 33, 35 (1767).

²⁷ Dieses Konzert für „*Cembalo (con)certato, due Violini, Viola e Continuo*“ mag entweder für das *Collegium musicum* im Zimmermannschen Caffeehaus oder aber für Zwecke BACHScher Familienmusik geschaffen worden sein und ist wohl die Umarbeitung eines älteren, verschollenen Violinkonzertes JOHANN SEBASTIAN BACHS in g-moll.

²⁸ WOLFGANG AMADEUS MOZART: Adagio und Allegro. Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr. Phantasie Nr. 1 KV 594; Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr. Phantasie Nr. 2 KV 608.

²⁹ LUDWIG VAN BEETHOVEN: 1. Klaviersonate op. 2 Nr. 1 (1792/1795); 23. Klaviersonate op. 57 „*Appassionata*“ (1804/1805); 11. Streichquartett op. 95 „*Serioso*“ (1810).

³⁰ CARL MARIA VON WEBER: Konzert für Klarinette und Orchester op. 73 J 114 (1811); Konzertstück für Klavier und Orchester op. 79 J 282 (1821).

³¹ MICHAEL HAYDN selbst hat f-moll in keiner seiner Orchesterkompositionen verwendet; die einzige Moll-Symphonie seiner insgesamt 56 Symphonien steht in d-moll (Nr. 29 MH 393/P 20), desgleichen das Posaunenkonzert, die Missa Quadragesimalis (MH 552) in a-moll, und das Requiem für den verstorbenen Salzburger Fürsterzbischof SIGISMUND Graf von SCHRATTENBACH (MH 155) in c-moll – es wurde vom kirchlichen Singkreis Wohlen am 21./22. November 1992 aufgeführt, und ihm entnahm MOZART im Introitus seines *Requiem*s das „*Et lux perpetua*“ und wandte es dabei von Moll in Dur!

³² FRANZ SCHUBERT: Oratorium *Stabat Mater* D 383 (1816); Moments musicaux für Klavier op. 94 D 780 Nr. 3 (1823) und Nr. 5 (1828); Impromptus op. 142 D 935 Nr. 1 und Nr. 4 (1827); unvollendete Sonate für Klavier D 625 (1818) und Phantasie für Klavier zu 4 Händen op. 103 D 940 (1828). Wie MOZART, so verwendet also auch SCHUBERT diese Tonart zumeist in seinem allerletzten Lebensjahr!

³³ FRÉDÉRIC CHOPIN: Mazurka op. 7 Nr. 5 (1830); Etude op. 10 Nr. 9 (1832); 2. Konzert für Klavier und Orchester op. 21 (1829/1830); Etude op. 25 Nr. 2 (1833); Polonaise op. 71 Nr. 3 (1828); Phantasie op. 49 (1841); 4. Ballade op. 52 (1842); Nocturne op. 55 Nr. 1 (1843); Mazurka op. 63 Nr. 2 (1846).

³⁴ ANTON BRUCKNER: 3. Messe (WAB 28, 1868), eine (nicht nummerierte) Symphonie von 1863 (WAB 99) sowie die f-moll-Stelle im 1. Satz der „dem lieben Gott“ gewidmeten, unvollendet gebliebenen 9. Symphonie d-moll (WAB 109, 1887-1896).

³⁵ JOHANNES BRAHMS: 1. Klavierquintett op. 34 (1865); 1. Klarinettensonate op. 120 Nr. 1 (1894).

³⁶ CAMILLE SAINT-SAËNS: 5. Konzert für Klavier und Orchester „*Aegyptisches*“ op. 103 (1895).

³⁷ MAX BRUCH: 2. Symphonie op. 36 (1870).

³⁸ PIOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKI: Romanze für Klavier zu vier Händen op. 5 (1868); Der Sturm. Orchesterphantasie nach SHAKESPEARE op. 18 (1873); 4. Symphonie „*Fatum*“ op. 36 (1877); Hamlet. Phantasie-Ouverture für Orchester nach SHAKESPEARE op. 67 (1888); „*Die goldene Wolke schief*“ für gemischten Chor (1887).

³⁹ ANTONÍN DVOŘÁK: 5. Streichquartett op. 9 B 37 (1873); Romanze für Violine und Orchester bzw. Klavier op. 11 B 39 (1877); Trio für Klavier, Violine und Violoncello op. 65 B 130 (1883).

⁴⁰ ALEXANDER GLASUNOW: 1. Konzert für Klavier und Orchester op. 92 (1910/11).

⁴¹ SERGEJ RACHMANINOW: Prélude für Klavier op. 32 Nr. 6 (1910).

SERGEJ SERGEJEWITSCH PROKOFIEW (1891-1953)⁴² und DMITRI DMITRJIJEWITSCH SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975)⁴³.

Überblick über HAYDNS Werke bis 1768

Tabelle 3 (Anfang)

Jahr	Hob.	Symph.	Messe	anderes	Bemerkungen
1750-1761				5 Divertimenti 5 Klaviersonaten 3 Klaviertrios <u>Geistliche Werke</u> Menuette	
1750	XXII:1		Missa brevis		
1751?	XXIXb:1a			Oper	Der krumme Teufel
1756	XVIII:1			Klavierkonzert	
1758?	XXIXb:1b			Oper	Der neue krumme Teufel
1759	I:1	Nr. 1			D-Dur
1759/60	I:107	A			
1759/60	I:108	B			
~1760	I:2	Nr. 2			C-Dur
1761	I:6	Nr. 6			D-Dur; „Le matin“
1761	I:7	Nr. 7			C-Dur; „Le midi“
1761	I:8	Nr. 8			G-Dur; „Le soir“
1761	XXVIII:1			Oper	Acide e Galatea
1762	I:3	Nr. 3			G-Dur
1762	I:4	Nr. 4			D-Dur
1762	I:5	Nr. 5			A-Dur
1762	I:9	Nr. 9			C-Dur
1762	VIII:3			Hornkonzert	
1762/63	III:1-3,5-7,9,10,12			9 Streichquartette	
1762/63				<u>Geistliche Werke</u> , 2 Divertimenti, Arien	
>1763	XVIII:5			Klavierkonzert	
>1763	I:11	Nr. 11			Es-Dur
1763	I:10	Nr. 10			D-Dur
1763	I:12	Nr. 12			E-Dur!
1763	I:13	Nr. 13			D-Dur
1763	I:40	Nr. 40			F-Dur
>1764	I:14	Nr. 14			A-Dur
~1764	I:15	Nr. 15			D-Dur
~1764	I:17	Nr. 17			F-Dur
~1764	I:18	Nr. 18			G-Dur
~1764	I:19	Nr. 19			D-Dur
1764	I:20	Nr. 20			C-Dur
1764	I:21	Nr. 21			A-Dur
1764	I:22	Nr. 22			Es-Dur ; „Der Philosoph“
1764	I:22 ^{bis}	Nr. 22b			
1764	I:23	Nr. 23			G-Dur
1764	I:24	Nr. 24			D-Dur
~1764				4 Divertimenti	
1764	III:4,11			2 Streichquartette	
>1765	I:37	Nr. 37			C-Dur

⁴² SERGEJ PROKOFIEW: 1. Klaviersonate op. 1 (1907/1909); 1. Sonate für Violine und Klavier op. 80 (1938/46).

⁴³ DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: 1. Symphonie op. 10 (1924/1925); 11. Streichquartett op. 122 (1966).

Überblick über HAYDNS Werke bis 1768

Tabelle 3 (Schluss)

Jahr	Hob.	Symph.	Messe	anderes	Bemerkungen
1765	III:8			10 Divertimenti 1 Streichquartett 9 Streichtrios	
1765	VIIId:1			Hornkonzert	
1765	XVIII:2			Klavierkonzert	
~1765	I:25	Nr. 25			C-Dur
1765	I:26	Nr. 26			d-moll; „Lamentatione“
~1765	I:27	Nr. 27			G-Dur
1765	I:28	Nr. 28			A-Dur
1765	I:29	Nr. 29			E-Dur!
1765	I:30	Nr. 30			C-Dur; „Alleluja“
1765	I:31	Nr. 31			D-Dur; „Mit dem Hornsignal“
1765	I:36	Nr. 36			Es-Dur
1765				2 Violinkonzerte	
1765	XXIIIc:1			<u>Te Deum</u>	
1765/67				5 Klaviersonaten	
>1766	I:16	Nr. 16			B-Dur
>1766	I:32	Nr. 32			C-Dur
>1766	I:34	Nr. 34			d-moll
>1766	I:38	Nr. 38			C-Dur; „Echo“
>1766				10 Divertimenti 3 Klavierkonzerte 18 Menuette 5 Klaviersonaten 3 Klaviertrios 4 Streichtrios	
1766	XXII:4,5		Nr. 4 „Missa in honorem Beati-ssimae Virginis“ = Grosse Orgel- und Solomesse Es-Dur Nr. 5 „Cäcilien-Messe“ C-Dur		Tod GREGORIUS JOSEPH WERNERS. Nun wird HAYDN in Esterháza auch für geistliche Musik zuständig und schafft 1766/1767 gleich drei grosse geistliche Werke!
1766	XXVIII:2			Oper	La Canterina
1766	I:58	Nr. 58			F-Dur
1766				4 Streichtrios 16 Menuette	
>1767				7 Divertimenti 6 Klaviersonaten 1 Klaviertrio	
1767	XVIII:9			Klavierkonzert	
1767				7 Streichtrios 3 Trios 2 Klaviersonaten 2 Divertimenti	
1767	I:33	Nr. 33			C-Dur
1767	I:35	Nr. 35			B-Dur; <u>Autograph datiert</u>
1767	XX^{bis}			Stabat mater	
1768	I:49	Nr. 49			“La passione” f-moll! <u>Autograph datiert</u>
~1768	I:39	Nr. 39			g-moll
1768	I:59	Nr. 59			A-Dur „Feuer-Symphonie“

42 Probleme der Datierung und Nummerierung von HAYDNS Symphonien

HAYDNS Symphonien zu nummerieren und zu datieren, ist äusserst schwierig. Heute wird allgemein die Nummernreihe verwendet, welche der österreichisch-rumänische Komponist, BRAHMS-Freund und Musikforscher EUSEBIUS MANDYCZEWSKI (1857-1929) für die 1907 vorgelegten ersten Bände einer geplanten HAYDN-Ausgabe erstellt hatte. Dabei kam MANDYCZEWSKI auf 104 echte HAYDN-Symphonien, 16 Ouvertüren, 38 unechte und 36 zweifelhafte (mittlerweile fast ausnahmslos als unecht erkannte) „HAYDN-Kompositionen“. Seither wurden noch einmal so viele unechte, aber keine weiteren echten HAYDN-Symphonien gefunden. Dennoch zählt man heute 107 echte HAYDN-Symphonien. Weshalb? Die drei zusätzlichen Symphonien waren MANDYCZEWSKI sehr wohl bekannt gewesen und eher durch Zufall nicht in die Reihe aufgenommen worden. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Datierung vieler HAYDN-Symphonien. „*La Passione*“ ist dafür ein Musterbeispiel: Als er 1907 seinen Katalog veröffentlichte, kannte MANDYCZEWSKI das Originalmanuscript der Symphonie Nr. 49 „*La passione*“ noch nicht; auf der Basis des Verkaufskatalogs des Verlegers Breitkopf von 1773 reihte MANDYCZEWSKI das Werk nach den autograph überlieferten Symphonien Nr. 45, 46 und 47 von 1772 ein. Im erst später aufgetauchten Originalmanuskript der Symphonie „*La passione*“ gibt HAYDN selber jedoch 1768 als Entstehungsjahr an. Deshalb müsste die Symphonie „*La passione*“ eigentlich direkt nach der Symphonie Nr. 35 von 1767 als Nr. 36 eingereiht werden. Eine solche Umnummerierung wird jedoch von niemandem vorgeschlagen oder unternommen, weil damit die Verwirrung nur umso grösser werden müsste.

43 „*La passione*“ – Zeugnis von HAYDNS unbändiger Experimentierlust

„*La passione*“ ist ein wunderbares Beispiel, an welchem die *Experimentierlust* des seit ROBERT SCHUMANN clichéhaft als „Papa HAYDN“ apostrophierten Begründers der Wiener Klassik gezeigt werden kann. Es handelt sich um HAYDNS 3. Symphonie in einer moll-Tonart – aber *welcher* moll-Tonart! Der Kopfsatz der Symphonie „*La passione*“ steht also in der gleichen, bis damals generell äusserst selten benutzten, tiefsten und strengsten moll-Tonart (f-moll) wie das Tenorsolo aus HAYDNS *Stabat mater* – Vorbild für das *Lacrimosa* aus MOZARTS *Requiem*! Eine moll-Tonart für eine Symphonie war damals bereits in sich ein Experiment⁴⁴. Ja, die Symphonie an sich ist Mitte der 1760-Jahre noch ein so gut wie unbekanntes Genre⁴⁵. Sie wird durch HAYDN in diesen Jahren überhaupt erst recht begründet. Dass HAYDN vermutlich noch im selben Jahr 1768 eine weitere Symphonie in g-moll (Nr. 39) schreibt, ist kaum Zufall; dass diese 1773 dann WOLFGANG AMADEUS MOZART erste Moll-Symphonie (die kleine g-moll-Symphonie KV 183) inspiriert, nicht weniger.

Bereits früher hatte HAYDN mit Tonarten bei Symphonien experimentiert. Eine derart abgelegene, nämlich die wärmste und tiefgründigste aller Tonarten, E-Dur⁴⁶, in einer Symphonie zu verwenden, war eine absolute Pionierleistung. HAYDN hatte sie 1763 und 1765 in den Symphonien Nr. 12 und Nr. 29 bereits vollbracht. Später sollten dann FRANZ SCHUBERT (7. Symphonie „Unvollendete“ D 759, 2. Satz [1822]), ALEXANDER GLASUNOV (1. Symphonie op. 5 [1880-1882]), MAX BRUCH (3. Symphonie op. 51 [1882]), ANTON BRUCKNER (7. Symphonie WAB 107 [1883], Schluss der [unvollendeten] 9. Symphonie WAB 109 [1887-1896]) und ALEXANDER SCRJABIN (1. Symphonie für 2 Solostimmen, Chor und Orchester „*Hymne an die Kunst*“ op. 26 [1899/1900]) diese Tonart symphonisch verwenden.

⁴⁴ WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) hat von seinen mindestens 46 Symphonien ganze zwei in moll – beide in *g-moll* (Nr. 25 KV 183 und Nr. 40 KV 550) – verfasst.

⁴⁵ Dass der 12jährige WOLFGANG AMADEUS MOZART Ende 1768 bereits sieben Symphonien geschrieben hat, ist kein Gegenargument, sondern erklärt sich durch die intensive Reisetätigkeit seiner Familie, auf der LEOPOLD MOZART seinen Sohn als Wunderkind kommerziell ins Geschäft bringt.

⁴⁶ Zuvor hatte JOHANN SEBASTIAN BACH diese Tonart im 2. Violinkonzert BWV 1042, im 2. Cembalokonzert BWV 1053 und in der 3. Violinpartita BWV 1006 verwendet.

44 Genialität von HAYDNS Experimentierdrang

Die Haupttonart war nur *eines* der Experimentierfelder des Symphonikers HAYDN. Die „Durchbruchssymphonien“ zwischen 1765 und 1772 – die Nummern 26 (1765 d-moll „*Lamentatione*“), 38 (spätestens 1766 C-Dur „*Echo*“), 39 (1768 g-moll), 59 (1768 A-Dur „*Feuer-Symphonie*“), 44 (um 1771 e-moll „*Trauer-Symphonie*“), 45 (1772 fis-moll „*Abschieds-Symphonie*“) und 52 (1772 c-moll): ein neuer, *charakteristischer mitreissender und vorwärtstreibender Bewegungsimpuls* und eine *ausgehaltene harmonische Spannung zur Erweiterung des Periodenbaus* kennzeichnen diese Symphonien nicht weniger. Damit machte HAYDN die Symphonie überhaupt erst zum anerkannten eigenen Genre erster Güte in Europas Musikleben. Einige wenige Überlegungen zeigen es auf: HAYDNS musikalisches Wirken spielte sich zu 95 Prozent auf engstem geographischem Raum ab, im Umkreis von Wien und maximal 40 km nördlich und südlich davon: Lukaveč in Böhmen während einiger Monate 1760, Eisenstadt und Esterháza am Neusiedler See. Knapp drei Jahre verbrachte HAYDN in London. Als HAYDN 1740 achtjährig nach Wien kam, hatte HÄNDEL noch keinen *Messias*, BACH noch kein *Musikalisches Opfer* und keine *Kunst der Fuge* geschrieben. Bei HAYDNS Tod während der NAPOLEONischen Besetzung Wiens 1809 waren BEETHOVENS Symphonien Nr. 5 c-moll („*Schicksal-Symphonie*“ op. 67) und Nr. 6 F-Dur („*Pastorale*“ op. 68) bereits uraufgeführt!

Wiens Kunstleben war seit 1740 am Beginn einer neuen Epoche erschläft; das Halten von Berufsmusikorchestern war angesichts der Summen, welche die militärischen Auseinandersetzungen im Balkan beim Zurückdrängen der Türken erforderten, zu teuer geworden. Statt dessen war in Wien die Freude der *Dilettanten* am eigenen Musizieren erwacht.⁴⁷

Dass dabei dann doch die Symphonie zur beliebtesten Konzertform wurde, war drei Namen zu verdanken: HAYDN, MOZART und BEETHOVEN. Pionier und Begründer war HAYDN! Auf ihm bauten MOZART und BEETHOVEN auf und entwarfen kühne neue Kunstformen für das ganze 19. (und hinsichtlich der slawischen Musik auch das 20.) Jahrhundert.

5 *Stabat mater* und *La passione* – ein archimedischer Punkt der Musikgeschichte

Dass das Konzert gerade das *Stabat mater* und die Symphonie *La passione* von HAYDN vereinigt, ist ein überaus glücklicher Griff DIETER WAGNERS: Die Jahre 1767 und 1768 sind entscheidende Jahre für den Aufbruch des erschläftten Wiener Kunstlebens: Hieraus entstand die Wiener Klassik (WOLFGANG AMADEUS MOZART und LUDWIG VAN BEETHOVEN), die über FRANZ SCHUBERT, JOHANNES BRAHMS, ANTON BRUCKNER, HUGO WOLF, GUSTAV MAHLER, ALEXANDER VON ZEMLINSKY, ARNOLD SCHÖNBERG, ANTON WEBERN und ALBAN BERG bis hinein in die zweite Wiener Schule weiter wirkt, in alle Welt hinausstrahlt und rezipiert wird. Auch dazu zwei kleine Überlegungen: Im September 2006 sang der Singkreis Wohlen unter PATRICK RYF u.a. WOLFGANG AMADEUS MOZARTS *Missa brevis Nr. 3 in d-moll KV 65*

⁴⁷ Als Beispiele belegen dies JOSEPH HAYDNS *Baryton*-Kompositionen für Fürst NIKOLAUS I. VON ESTERHÁZY zum Selberspielen (vgl. Fn. 22 hier vor), sodann die Entwicklung der Kammermusik auch für den Kaiserhof in Wien, der in HAYDNS Erarbeiten der Form für das Streichquartett mündete, und später etwa LUDWIG VAN BEETHOVENS Kompositionen für seinen Mäzen und Schüler aus kaiserlichem Hause, Erzherzog RUDOLF VON ÖSTERREICH: Erzherzogtrio für Klavier, Violine und Violoncello B-Dur op. 97 (1810/11), die Sonate Nr. 2 für Violoncello und Klavier op. 5 Nr. 2, die BEETHOVEN dem Cellisten König FRIEDRICH WILHELM II. von Preussen widmete, oder schliesslich seine RASUMOWSKY-Streichquartette op. 59.

(61a)⁴⁸: Das Werk des Teenagers entstand 1769! Bei der Komposition seines *Stabat mater* ist HAYDN so alt wie später MOZART bei der Komposition seines *Requiems*, dessen letzter von MOZART selber vollendeter Teil, das *Lacrymosa*, an das Tenor-Solo aus HAYDNS *Stabat mater* anknüpft⁴⁹. In MOZARTS *Requiem* gibt es also zwei Anspielungen an die Gebrüder HAYDN: Im *Introitus* das ins sonnige Dur Gewandte „*Et lux perpetua*“ als Reminiszenz an MICHAEL HAYDNS Requiem für Erzbischof SCHRATTENBACH⁵⁰, und im *Lacrymosa* das aus JOSEPH HAYDNS *Stabat mater* umgeformte einleitende Orchester Teilthema aus dem Tenorsolo *Vidit suum dulcem natum*.⁵¹ Sinnfällig: MOZART hatte sich unter Tränen vom alten Freund verabschiedet, als HAYDN sich Ende 1790 auf seine erste Londonreise begab; er hatte gehnt, dass er den genialen väterlichen Freund nie wieder sehen würde.

JOSEPH HAYDN wie WOLFGANG AMADEUS MOZART wandten sich nach der Blüte geistlicher Musikschöpfungen zwischen 1772 (HAYDN) und 1782 (MOZART)⁵² nach Enttäuschungen mit der katholischen Kirche⁵³ schliesslich der Freimaurerei zu⁵⁴ und von (katholischer)

⁴⁸ Dazu vgl. meine Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 2., 3. und 9. September 2006:

1. JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH (1732-1795): „Ich lieg und schlafe ganz mit Frieden“ (Psalm 4,7 und 74,16). Motette für vierstimmigen Chor und Orgel ad libitum (1780);
2. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Missa brevis Nr. 3 in d-moll (1769) KV 65 (61a);
3. CHARLES GOUNOD (1818-1893): „Pater noster“ pour cinq voix, soli et chœur, avec accompagnement d'orgue (1892), op. posth.;
4. ZOLTÁN KODÁLY (1882-1967): Psalm 121 (A 121. genfi zsoltár Geneva Ps cxxi) für gemischten Chor a capella (1943 veröffentlicht [?]).

⁴⁹Es wäre zu schön, WOLFGANG AMADEUS MOZARTS eigenes *Stabat mater* KV 33c - ein Jugendwerk - in diese Analyse mit einbeziehen zu können; leider ist das Werk verschollen.

⁵⁰ Vgl. Fn. 31 hiervor.

⁵¹ In den Takten 3 und 4 von Nr. 6 (Tenorsolo „*Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum dum emisit spiritum*“, f-moll, lente e mesto, 4/4) von JOSEPH HAYDNS „*Stabat mater*“ findet sich eine dreimal wiederholte kurze Orchesterstelle [Hauptstimme c-as-f-e], die WOLFGANG AMADEUS MOZART zum rhythmisch etwas veränderten Hauptthema (Takte 3, 4, 9, 22 und 23) im Teil 6 der Sequenz, dem „*Lacrymosa dies illa qua resurget ex favilla judicandus homo reus*“ (d-moll, Chor, Andante moderato, 12/8, a-f-d-cis) seines *Requiems* KV 626 inspiriert haben dürfte.

⁵² Bei JOSEPH HAYDN mit der Komposition der beiden Messen Nr. 4 „*Missa in honorem Beatissimae Virginis*“ = Grosse Orgelsolomesse Es-Dur und Nr. 5 „*Cäcilien-Messe*“ C-Dur (beide 1766) sowie des *Stabat mater* 1767; bei WOLFGANG AMADEUS MOZART mit der Komposition von 17 Messen bis zur Emanzipation vom Salzburger Fürsterzbischof von COLLOREDO; dazu vgl. meine Einführung zum Konzert vom 14./15./16. November 2003: WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791):

- *Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine* B-dur für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), entstanden in Salzburg 1771
- *Requiem* d-moll für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR, Ziff. 1.3. S. 4 mit Fn. 7 und Ziff. 2.1. S. 6 mit Fn. 14.

⁵³ Bei MOZART war dies die demütigende Behandlung und vor allem die entwürdigende Verabschiedung mit dem berühmten Fusstritt von seiten des Salzburger Fürsterzbischofs HIERONYMUS VON PAULA, Graf von COLLOREDO (vgl. meine Einführung zum Konzert vom 14./15./16. November 2003 [zit. Fn. 52 hiervor], Ziff. 1.3 S. 4 mit Fn. 7), bei HAYDN die ausgeprägte Fähigkeit des Klerus, seiner bigotten, gegenüber jeglicher Kunst gleichgültigen, aber geltungssüchtigen und spendefreudigen Gattin ALOYSIA HAYDN-KELLER seine eigenen, mühsam verdienten Ersparnisse abzuluchsen, so dass er verdientes Geld peinlich vor ihr verstecken musste (vgl. Ziff. 324 mit Fn. 24 hiervor). Um dies richtig einzuordnen, muss man sich vergegenwärtigen, welche gesellschaftlich-ökonomisch überragende Stellung die katholische Kirche bis zur französischen Revolution in Europa hatte.

⁵⁴ Die katholische Kirche verbot unter Strafe der Exkommunikation wegen des eidlich geschützten Geheimnisses ihres Wirkens und "anderer uns bekannter, gerechter und vernünftiger Gründe" Katholiken die Mitgliedschaft in einer Freimaurerloge seit der Littera Apostolica „*In eminenti apostolatus specula*“ Papst CLEMENS' XII. vom 28. April 1738 (Wortlaut: HENRICUS DENZINGER/ADOLFUS SCHÖNMETZER [Hgg.]: *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Barcelona/Freiburg im Br./Rom, ³⁴1965, 499 Rz. 2511 [nachstehend zitiert als: DS]) und der Bulle „*Providas Romanum Pontificum*“ Papst BENEDIKTS XIV. vom 18. Mai 1751 (DS 559

Kirchenmusik weitgehend ab⁵⁵, griffen danach nurmehr in der Hoffnung auf einen Durchbruch im Wiener Musikleben darauf zurück⁵⁶, wurden dabei alle beide bitter enttäuscht und wandten sich erst infolge von Auftragsarbeiten nochmals intensiver der geistlichen Musik zu⁵⁷. Als ab 1805 JOSEPH HAYDNs Werke „*Stabat mater*“ (Hob. XX^{bis}) von 1767 und „*Il ritorno di Tobia*“ von 1774 durch seinen Schüler SIGISMUND NEUKOMM (1778-1859) neu instrumentiert werden sollten, vermochte der hochbetagte Meister freilich keinen aktiven Anteil mehr daran zu nehmen.

In der Rückschau erweist sich das Doppeljahr 1767/1768 als *archimedischer Punkt*⁵⁸ in der Musikgeschichte, für JOSEPH HAYDN selber, für die Wiener Klassik, für die Gattung des *Stabat mater*, für das Ausloten dunkelster Tonfärbungen, für das Hinausschieben musikalischer Grenzen, für die Vorbereitung der Romantik und gar der Spätromantik.

Rz. 2783). WOLFGANG AMADEUS MOZART komponierte in Wien nahezu ein Dutzend bedeutende freimaurerische Werke, nämlich die Kantate „Dir, Seele des Weltalls“ für Knabenstimme, Männerchor und Orchester KV 429, das Freimaurerlied „Dir ihr einem neuen Grade“ zur Gesellenreise für Tenor und Orgel KV 468, die Kantate Die Maurerfreude („Sehen, wie dem starren Forscherauge“) für Tenor, Männerchor und Orchester KV 471, die Maurerische Trauermusik KV 477, das Lied „Zerfliesset heut, geliebte Brüder“ für Tenor, Männerchor und Orgel KV 483, das Lied „Ihr unsre neuen Leiter“ für Tenor, Männerchor und Orgel KV 484, die Kantate „Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt“ für Tenor und Klavier KV 619, die Oper „Die Zauberflöte“ KV 621, die kleine Freimaurer-Kantate „Laut verkünde unsre Freude“ für zwei Tenöre, Bariton, Männerchor und Orchester KV 623 und den Anhang zum Schluss der Freimaurerloge „Lasst uns mit geschlungenen Händen“ für Männerchor und Orgel KV 623a. Dazu kam noch die Mitarbeit an der 1790 gemeinsam mit den Komponisten JOHANN BAPTIST HENNEBERG (1768-1822), BENEDIKT EMANUEL SCHAK (1758-1826), FRANZ XAVER GERL (1764-1827) und EMANUEL SCHIKANEDER (1751-1812) geschaffenen (erst 1996 entdeckten) Oper „Der Stein des Weisen oder Die Zauberinsel“: MOZARTS 6 Beiträge zum 2. Akt sind nicht im Köchel-Verzeichnis vermerkt.

⁵⁵ Von JOSEPH HAYDNs 20 geistlichen Werken in seinen verbleibenden gut vier Lebensjahrzehnten nach dem *Stabat mater* entfallen zwei Messen und neun kleine Chorwerke auf die Zeit von 1768 bis 1772, zwei weitere Messen und zwei kleine Chorwerke auf die Jahre 1778 bis 1782, und die restlichen Werke sind die durch die Hoffnung auf die Aufnahme in die Wiener Tonkünstler-Sozietät genährten oder aber auf Aufträge zurückgehenden Oratorien und Messen. WOLFGANG AMADEUS MOZART seinerseits komponierte in Wien nur noch ein halbes Dutzend geistliche Werke, nicht einmal mehr halb so viele wie für die Freimaurerei, nämlich neben den in Fussnote 52 hiernach aufgezählten Werken die Motette *Ave verum* KV 618 und das fragmentarisch gebliebene Auftragswerk des *Requiem* KV 626!

⁵⁶ JOSEPH HAYDN versuchte 1774/75 vergeblich mit seinem Oratorium „*Il ritorno di Tobia*“ Hob. XXI:1 bei der Wiener Tonkünstler-Sozietät Fuss zu fassen (vgl. dazu meine Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 16./17. Juni 2007 [Fn. 1 hiervor], Ziff. 215 S. 8), WOLFGANG AMADEUS MOZART widerfuhr 1785 exakt dasselbe Schicksal mit seiner Kantate „*Davidde penitente*“ für zwei Soprane, Tenor, Chor und Orchester KV 469, einer Parodie seiner eigenen grossen Credo-Messe in c-moll KV 427 von 1783, die ihrerseits MOZARTS Studie in BACHscher Fugentechnik gewesen war (vgl. dazu meine Einführung zum Konzert vom 14./15./16. November 2003 [zit. Fn. 52 hiervor], Ziff. 2.1. S. 6). Die beiden von kleinen Geistern schnöde zurückgewiesenen Meister fanden 1785 statt dessen gemeinsam mit MOZARTS 1778 verwitwetem und neu den Freimaurern beigetretenem Vater LEOPOLD MOZART (1719-1787) u.a. auch in der Wiener Loge „Zur Wohltätigkeit“ zusammen.

⁵⁷ JOSEPH HAYDN mit den Oratorien „*Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz*“ von 1796 (vgl. dazu meine Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 16./17. Juni 2007 [Fn. 1 hiervor], Ziff. 216 S. 10 mit Fn. 38) und „*Die Schöpfung*“ Hob. XXI:2 von 1796/98 (vgl. dazu meine Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 16./17. Juni 2007 [Fn. 1 hiervor], Ziff. 218 S. 14) sowie den sechs grossen Namenstagsmessen für die Gattin seines neuen Dienstherrn Fürst NIKOLAUS II. von Esterházy von 1796 bis 1802 (vgl. dazu meine Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 16./17. Juni 2007 [Fn. 1 hiervor], Ziff. 218 S. 13-15), WOLFGANG AMADEUS MOZART mit dem *Requiem* KV 626 aus seinem Todesjahr (vgl. dazu meine Einführung zum Konzert vom 14./15./16. November 2003 [zit. Fn. 52 hiervor], Ziff. 3.1. S. 12).

⁵⁸ PLUTARCHOS: Marcellus XIV,12; PAPPOS: *Collectio* 8,10; SIMPLICIUS: *Commentarium in Aristotelem, Graeca* X,1110,5 betr. ARISTOTELES: *Physica* 7,5,250a 19: Δος μοι που στω και κινησω την γην = „Gib mir einen Platz, wo ich stehen kann, und ich bewege die Erde“, den berühmten Ausspruch des genialen Mathematikers ARCHIMEDES aus Syrakus (187-212 v.Chr.).

Vergleich der *Stabat-mater*-Vertonungen JOSEPH HAYDNS, GIOACCHINO ROSSINIS, JOSEF RHEINBERGERS und ANTONÍN DVOŘÁKS

Tabelle 4

Nr	Teil	JOSEPH HAYDN: <i>Stabat mater</i> Hob XX ^{bis} (1767) Vom Singkreis 2009 aufgeführt			GIOACCHINO ROSSINI: <i>Stabat mater</i> (1832-1842) ⁵⁹			JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER: <i>Stabat mater</i> op. 16 (1866/1868) Vom Singkreis 2007 aufgeführt			ANTONIN DVOŘÁK: <i>Stabat mater</i> op. 58 (1876/1877)		
		Tonart	Takte	Dauer	Tonart	Takte	Dauer	Tonart	Takte	Dauer	Tonart	Takte	Dauer
1	Stabat mater dolorosa	g-moll	73 4/4	9'15"	g-moll	140 6/8	9'47"	c-moll	42 6/4	3'30"	h-moll	381 3/2	19'15"
2	Cuius animam gementem				As-Dur	129 4/4	6'55"						
3	O quam tristis et afflicta	c-moll	198 3/8	6'30"									
4	Quis est homo qui non fleret	g-moll	23 4/4	2'45"	E-Dur	53 4/4	6'44"	Es-Dur	51 4/4	2'15"	e-moll	193 3/4	9'45"
5	Quis non posset contristari	F-Dur	73 4/4	6'30"									
6	Pro peccatis suae gentis	B-Dur	74 4/4	2'30"	a-moll	127 3/4	5'13"		alla breve				
7	Vidit suum dulcem natum	f-moll	58 4/4	7'00"									
8	Eia mater, fons amoris	d-moll	137 3/8	3'00"	d-moll/ F-Dur	70 4/4	5'55"	As-Dur	82 3/4	2'30"	c-moll	111 4/4	6'00"
9	Fac ut ardeat cor meum										b-moll/ E-Dur	126 4/8	8'00"
10	Sancta mater, istud agas	B-Dur	179 3/4	7'50"	c-moll/ As-Dur	294 2/4	6'44"				Es-Dur	134 6/8	5'15"
11	Tui nati vulnerati												
12	Fac me vere tecum flere	g-moll	50 4/4	6'30"				E-Dur	113 2/4	3'00"	H-Dur	126 4/4	6'15"
13	Virgo virginum praeclara	Es-Dur	261 3/4	7'00"							A-Dur	155 2/4	6'45"
14	Flammis orci ne succendar	c-moll	70 4/4	2'00"	-	-	-	-	-	-	-	-	-
15	Fac me cruce custodiri	C-Dur	36 4/4	3'00"	-	-	-	-	-	-	-	-	-
16	Fac ut portem Christi mortem	-	-	-	E-Dur	64 6/8	* 4'41"				D-Dur	132 4/8	5'00"
17	Fac me plagis vulnerari	-	-	-				C-Dur/ c-moll	178 4/4	7'30"	-	-	-
18	Inflammatum et accensus	-	-	-	c-moll	88 4/4	4'14"				d-moll	84 4/4	5'30"
19	Quando corpus morietur	d-moll	16 4/4	2'15"	g-moll	76 4/4	4'34"				D-Dur	221 3/2	7'15"
20	Paradisi gloria	G-Dur	191 4/4 alla breve	3'00"	g-moll	163 4/4	* 5'55"						

* Bei GIOACCHINO ROSSINI wird Nr. 15 „*Fac me cruce custodiri*“ hinter Nr. 18 „*Inflammatum et accensus*“ eingefügt, und die Schlusszeile „*Paradisi gloria*“ ist ersetzt durch „*In sempiterna saecula*“ = „In alle Ewigkeit“.

⁵⁹ Für die Detailangaben zu GIOACCHINO ROSSINIS *Stabat mater* danke ich DIETER WAGNER herzlich.

