

wies sich der aus Eisenstadt gebürtige Bildhauer Ambrosi, der nicht nur die Sammelaktion tatkräftig unterstützte, sondern auch bei den Besuchern seines Ateliers in Wien Spenden einhob. Dazu kamen kleinere Beiträge von seiten der Museumsbesucher und eine stattliche Summe, die Ambrosi anlässlich der Enthüllung des Lisztdenkmals in Eisenstadt 1936 zusammengebracht hatte. So konnte Kritsch im März für den Ankauf des Haydnhauses eine Liste mit 600 Schillingen ausweisen. Das war nicht überwältigend, doch ein Anfang; im Sommer waren es bereits 800 Schillinge. Am 15. XII. 1937 schloß der Obmann mit der Besitzerin des Hauses den Kaufvertrag ab. Um den Betrag von 24.000 Schilling überließ die Besitzerin des Hauses, Frau Kornmüller, das Haus und das kleine Gärtchen mit dem Gartenhaus in der Vorstadt. Auch erklärte sie sich bereit, Ratenzahlungen anzunehmen. Kritsch erlegte als erste 2.500 Schilling. Die Spenden flossen bald nicht mehr so reichlich, doch konnte in den ersten Monaten des Jahres 1938 eine weitere Rate erlegt werden.

Die Ereignisse des Jahres 1938 brachten bald einschneidende Veränderungen. Erfreulich war, daß die Landeshauptmannschaft und dann der Gau Niederdonau die ausständigen Raten zahlten, womit aber das Museum in den Besitz des Landes überging und vom Landschaftsmuseum, dem früheren Landesmuseum, verwaltet wurde. Der eigentliche Betreuer blieb aber auch weiter Herr Kritsch. Durch die Eingliederung des Heimatschutzbundes in den „Deutschen Heimatbund“ Düsseldorf war seine Arbeit eng umrissen, durch die Ungewißheit zum Teil gelähmt. Das Privatmuseum Wolf hat das Landschaftsmuseum zu treuen Händen übernommen, doch gestattete die Gauhauptmannschaft, daß die Erinnerungsstücke an Haydn, Liszt und Fanny Elßler in das Haydnmuseum übertragen wurden, wodurch dieses einen großen Zuwachs erhielt. Die Räume im ersten Stock blieben auch weiter Haydn und seinem Kreise überlassen. Die ebenerdige Wohnung wurde frei gemacht und in die so zugefallenen Zimmer kamen die Erinnerungsstücke an Liszt und Fanny Elßler. Deren Zahl war inzwischen sehr gewachsen. Anlässlich der Enthüllung des Lisztdenkmals in Eisenstadt hatte Univ. Prof. Dr. Eduard von Liszt so viele Andenken gestiftet, daß mit ihnen ein ganzes Zimmer ausgefüllt werden konnte und Erinnerungsstücke an die Elßler kamen in reichem Maße durch ihre Verwandtschaft, so von Frau Püschely, Frl. Fajt und von Altbürgermeister Ecker in Rust.

Während des Krieges und der Besatzungszeit hatte das Museum keinen Schaden erlitten. Die böse Zeit ist an dem stillen Hause vorbeigegangen. — Der erste und letzte Obmann des Heimatschutzvereines, Herr Kritsch, lebt hochbetagt bei einem seiner Söhne auswärts, Frl. Hyden ist die treue Pflegerin des Hauses geblieben, führt noch heute die Besucher durch die Schauräume und pflegt die vielen Blumen, die den kahlen Hof anheimelnd machen. So ist der alte Eindruck erhalten geblieben, das Bild der Ruhe und Beschaulichkeit, wodurch die Zeit Haydns lebendig blieb, das Bild bürgerlicher Geruhsamkeit, die dem Geiste des Meisters entspricht.

Authentisch oder nicht?

Ein Haydnwerk — aufgefunden und diskutiert

von Konrad G ö l l n e r, Eisenstadt

Zwischen den Situationen, in denen sich der musikalische Nachlaß der klassischen Trias heute befindet, herrscht starke Gegensätzlichkeit. Der Vergleich

bestätigt die ungünstige Lage des Lebenswerkes Joseph Haydns und zeigt in krasser Realistik die große Kluft zwischen diesem und dem der beiden anderen Großmeister. Beethovens Schaffen erfuhr am frühesten eine Zusammenfassung in einer kritischen Gesamtausgabe. Von Rietz, Nottebohm, Reinecke, David, Hauptmann u. a. besorgt, wurden die 24 Serien in den Jahren 1864—67 vom Verlag Breitkopf und Härtel herausgebracht und durch einen Supplementband ergänzt. Der gleiche Verlag machte sich ebenso um Mozarts Werk verdient, dem er in der 23 Serien umfassenden, durch einen Supplementband (Serie 24) mit zweifelhaften, unvollendeten Werken, sowie Bearbeitungen fremder Werke ergänzten kritischen Gesamtausgabe in den Jahren 1876—1886 den würdigen Rahmen gab. Die Echtheit der in ihr beschlossen liegenden Werke ist durch das zum Begriff gewordene Köchel-Verzeichnis, nach welchem heute in der bekannten Art (z. B. K. V. 626) zitiert wird, erwiesen. (Verfasser: Ludwig Ritter von Köchel [* 1800 in Stein a. d. Donau, † 1877 in Wien], der in seinem „Chronologisch-thematischen Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts“, herausgegeben 1862 und zu dem ein Nachtrag 1889 ergänzend erschien, mit großem Fleiß und äußerster Gewissenhaftigkeit die Authentizität jedes Werkes überprüft. Die oben nicht willkürlich gewählte KV-Zahl gibt die Summe der von ihm als authentisch bewiesenen Werke an.)

Vielleicht wird dem Schicksal, das Haydns Gesamtwerk in der Folge erfuhr ein tragischer Zug hinzugefügt, wenn man bedenkt, daß sich die Beziehungen zwischen dem Verlag Breitkopf und Härtel bereits zu Lebzeiten Haydns nicht nur anbahnten, wobei erwiesenermaßen der durch seine „Biographischen Notizen“ später bekannt gewordene Sächs. Legationsrat August v. Griesinger die Hand im Spiel hatte, beim Meister für den Verlag werbend. Die Früchte der mit großer Diplomatie durchgeführten Aktion manifestieren sich in den „Oeuvres complètes“ — (Cahier I—XII), mit deren Herausgabe der Verlag durch 7 Jahre beschäftigt war. Diese sollten ursprünglich, zumindest wie es dem von Haydn am 20. Dezember 1799 gefertigten Vorwort zu entnehmen ist, eine „vollständige Ausgabe“ seiner Klavierkompositionen beinhalten. De facto ist dies nicht der Fall, weder in puncto Vollständigkeit, noch Ausschließlichkeit. Neben Kompositionen für das Pianoforte fanden auch solche mit Pianoforte, so Klaviertrios und Gesänge mit Begleitung des Pianofortes Aufnahme. Feststehend ist die Authentizität der hier publizierten Werke, deren Revision Haydn selbst besorgte. Die „Oeuvres complètes“ erfuhren weder eine Ergänzung, noch eine Umgestaltung zu einer kritischen Gesamtausgabe. Ein ganzes Jahrhundert schien jeder Gedanke daran wie erstorben zu ruhen. Ob die 1909 vom gleichen Verlag begonnene Gesamtausgabe (in der Folge kurz GA genannt) an sie anknüpft oder neuen Impulsen Folge leistet? Jedenfalls wurde sie begonnen, gedieh jedoch über 4 Bände mit den ersten 40 Symphonien (die aber nur einen Teil des symphonischen Schaffens erschließen), von Eusebius Mandyczewski kritisch redigiert, die von C. Päsler in mustergültiger kritischer Fassung vollständig vorgelegten Klaviersonaten und die Lieder (vollständig) nicht hinaus. Was sonst noch von Haydn bekannt wurde, erschien in Einzelausgaben. Allein, die Haydn-Forschung ruhte nicht. Die Haydn-Society in Boston betreibt die Herausgabe einer wirklich vollständigen GA. Der erste Trieb aus neuem Wollen zeigte sich in Gestalt eines Bandes mit den Pariser Symphonien, der 1950 erschien und der von einem Band Messen gefolgt werden sollte. Weitere Reaktionen aus den neuen Impulsen: „Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Instrumentalwerke“, erschienen im

Verlag B. Schotts Söhne, Mainz, als 1. Bd. eines zweibändigen, in 3 Abteilungen gegliederten Werkes, an dem der Verfasser durch 30 Jahre hindurch mit unglaublichem Fleiße und einem fast sagenhaften Idealismus arbeitete, um das Lebenswerk des Meisters nun wirklich seinem ganzen Umfang nach zu erfassen. Denn noch ist die umfassende Haydn-Biographie ausständig, die aber erst geschrieben werden kann, wenn es keine offenen Fragen hinsichtlich des Werkes mehr gibt. Das in Köln etablierte Haydn-Institut stellt seine Bemühungen unter Beweis: 3 Bände der neuen GA. H.C. Robbins Landon fügt seinen als bedeutsamste Buchveröffentlichung auf dem Gebiet der Haydnforschung gekennzeichneten Beitrag, eine Untersuchung über das symphonische Schaffen Joseph Haydns hinzu.

So erfreulichen Erscheinungen wir auch damit begegnen mögen, geraten wir in arge Bedrängnis, wenn wir uns außerhalb der bereits abgesicherten Gebiete bewegen und durch einen Fund, der sich laut Aufschrift als Werk Haydns anbietet in die mißliche Lage kommen, es als authentisches Werk bestimmen zu sollen, bzw. seine Unechtheit nachweisen zu müssen. Nach dem bereits kurz geschilderten Stand der Dinge bleibt uns kein anderer Ausweg, als auf die wenigen älteren Quellwerke gestützt, unter Heranziehung der drei Haydn-Kataloge in der Faksimile-Ausgabe von J. P. Larsen durch stilkritische Beweisführung den höchstreichbaren Wahrscheinlichkeitsgrad der Echtheit zu ermitteln.

In solche Lage versetzt sehe ich mich durch den Fund einer Abschrift eines kleinen Kirchenwerkes, das die Abschrift als von Jos. Haydn komponiert ausweist. Wie wenig solches beweist, könnte an einer ganzen Reihe von Fällen nachgewiesen werden.

Der in mancherlei Hinsicht interessante Fund veranlaßt mich, ihn hier vorzulegen, zusammen mit einem Versuch einer stilkritischen Bestimmung. Die Vorlage geschieht in bereits spartierter Form als Particell mit Wiedergabe sämtlicher Fehler und Ungenauigkeiten der Abschrift. Der Zustand, in den das spartierte Werk dadurch versetzt wurde, macht es für Aufführungszwecke völlig ungeeignet, worin auch keineswegs meine Absicht gelegen war. Abgesehen davon, mußte dieser Weg gewählt werden. Denn es handelt sich nicht allein um die Korrektur von Flüchtigkeitsfehlern, wie sie mehr oder weniger bei Abschriften auftreten, vielmehr um eine Art Rekonstruktion, was sich aus dem Folgenden leicht ersehen läßt.

Die Gründe für die Eigenmächtigkeit der Eingriffe durch den Kopisten sind nicht recht ersichtlich und können nur zu Vermutungen führen.

Die Tatsache nun, daß überhaupt und wie sich solches ereignet, dünkt mir interessant und aufschlußreich genug, sie in ihrer Realität darzustellen. Dessen ungeachtet kann die Beschreibung des Objektes allein nicht jenes präzise Instrument verkörpern, dessen es bedarf, um rekonstruktive Überlegungen genügend zu unterbauen und das daraus resultierende Handeln glaubhaft notwendig erscheinen zu lassen. Die trotzdem nicht ganz vermeidbaren Notenbeispiele versetzen den Leser nur in die Lage, sich mühsam die Gesamtsituation vorstellen zu müssen, ohne dabei zum Totaleindruck vorzustoßen. Das Gesamtbild der Komposition wird auch Beweiskraft erlangen angesichts der Tatsache, daß sich die eigenmächtigen Eingriffe nur auf die Baßführung und die Bezifferung beziehen, wie es eine auf der Rückseite der Hornstimme hingeworfene Skizze des eingriffsfreudigen Kopisten veranschaulicht.

Der „Findling“ stellt eine Abschrift eines „Salve regina“ in Stimmen dar. Die Autorschaft wird Joseph Haydn zugewiesen, findet sich nur auf dem Titelblatt vermerkt und scheint überdies von anderer Hand als das Übrige, bzw. eine nachtragende Aufzeichnung zu einem späteren Zeitpunkt und mit anderem Schreibutensil, etwa einer frisch gespitzten Kielfeder, zu sein.

Die Aufschrift des Titelblattes lautet vollständig und buchstabengetreu:

Nr. 4	ex Dis ¹
Salve Regina	
Canto Solo	
duo Violini	
Viola obl.	
duo Corno	
Organo	

Jos. Haydn

Joseph Mayrhofer

Sie steht auf der ersten Seite eines gefalteten Bogens, Hochformat (23×33,4 cm). S. 2 und 4 leer, S. 3 enthält die Basso continuo-Stimme auf 10 selbst rastrierten Zeilen und ist mit Organo überschrieben. Unter dem Schlüssel der ersten Linie steht der Titel „Salve“, über ihm ist das Tempo mit *And^{to}* vermerkt. Mit rostbraunem Stift ist über Takt 1, 51 u. 88 ein V(iolini), über T. 20 u. 56 ein C(antus) eingetragen, mittels derer sich der gleichzeitig dirigierende Generalbaß-Spieler ein Bild über die Verteilung von Instrumental- und Vokalpartien verschaffte. Über die noch später zu handelnde Bezifferung sei vorderhand nur bemerkt, daß sie zuerst mit Bleistift vorgeschrieben und erst nachträglich mit Tinte überschrieben wurde. T. 15, 28, 33, 35, 38, 41, 42 weist bleistiftgeschriebene Korrekturen auf, T. 74 und 75 sogar Rasuren mit Tintenkorrekturen, T. 76, 78 u. 79, 82 (u. 84) Änderungen mit Tinte ohne die ursprüngliche Version zu tilgen (s. Wiedergabe im Particell). Mit Takt 74 hört die Bleistift-Vorschreibung plötzlich auf. Nach dem verzierten Schlußstrich (s. Bsp. 2) steht die Taktzahl 92. Der Orgel-Continuo dürfte gleichzeitig Kontrabaß-Stimme gewesen sein, denn eine eigene Kontrabaßstimme ist weder vorhanden, noch im Titel vermerkt. Außer der Orgelstimme sind vorhanden: 1 Violino I^{mo} (beidseitig 12-zeilig durchrastriert, davon 18 Zeilen beschrieben; Schlüssel und Vorzeichen nur am Anfang und am Beginn der neuen Seite; am Ende der ersten Seite das übliche V.S.), 1 Violino II^{do} (beidseitig 12-zeilig durchrastriert, davon 20 Zeilen beschrieben), 1 Viola oblig. (beidseitig 12-zeilig durchrastriert, davon nur 21 Zeilen beschrieben), die Solostimme (beidseitig 12-zeilig durchrastriert, davon 15 Zeilen beschrieben). Die beiden Hornstimmen ex Dis (vielfach auch mit ex E-moll angegeben) wurden auf Viertelbogen notiert, die — wie die Rückseite zeigt — die beiden Hälften eines Blattes waren und sind nur einseitig beschrieben. (Die Verwendung handrastrierten Papiers war seinerzeit allgemein. Entweder fertigte man es sich selbst, eventuell gleich auf Vorrat an oder erwarb es käuflich von den Kopisten, für die sich damit eine kleine Nebeneinnahmequelle erschloß.) In der 2. Hornstimme ist bei durchwegs herrschender Paarigkeit die Pausenzahl in der 3. Zeile mit 19 gegenüber der gleichen Stelle von 24 Takten im ersten Horn, welche letztere als die richtige anzusehen ist, angegeben.

1 = die in jener Zeit übliche Bezeichnung für Es-dur.

Joseph Haydn

Salve Regina

ex D^{is}

Joseph Haydn

And: 1

Violini I
Violini II
Violoncelli
Violone

15-16 2

Salve Regina Mater misericordie Virgo Dulcedo et spes nostra Salve ad te clamamus es cunctis in te speramus

17-18 3

ramus gemmas et floras in hoc lactesimam et cya et jo ad vocale nostra in te speramus

19-20 4

nos conven - te ad nos conven - te ad nos conven - te

21-22 5

Sanctissimum fructum ventris motu post hoc exitum offende o clemens o pia o dulcis virgo Maria

23-24 6

Ma - ria dul - cis vir - gin - a dulcis virgo Ma - ria clem - ens o pi - a o dulcis virgo

25-26 7

a Salve Mari - a Salve Mari - a

27-28 8

Wuppriegl Generalbeobdime

Deklamation: 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40) 41) 42) 43) 44) 45) 46) 47) 48) 49) 50) 51) 52) 53) 54) 55) 56) 57) 58) 59) 60) 61) 62) 63) 64) 65) 66) 67) 68) 69) 70) 71) 72) 73) 74) 75) 76) 77) 78) 79) 80) 81) 82) 83) 84) 85) 86) 87) 88) 89) 90) 91) 92) 93) 94) 95) 96) 97) 98) 99) 100)

Beilage 2

Belege (geordnet nach Taktfolge im „Salve“)

ZUM SCHWINGUNGSBILD DER MELODIE:

Getrennt durch das harmonische Strukturbild, gelangen das „Salve“ über diesem und das „legitime“ Beweisstück (op. 2/Nr.4/III) unter diesem gelegen zur Gegenüberstellung. In beiden wird durch Fixierung der Maximum- und Minimumpunkte in taktlicher Progression der strukturelle Gesamtverlauf in Grobkontur festgehalten. Trotzdem versichert uns die vergleichende Betrachtung einer auffallenden Übereinstimmung in wesentlichen Punkten bei aller werkbedingten Eigenständigkeit im Einzelnen. Als Analoga anzusprechen wären bspw. die Eröffnung mit einem, den Hauptgedanken herausstellenden Elftakter, die mit gleichem Takt anhebende Kantilene des Kontrastgedankens, der nur eintaktig verschobene Eintritt der Reprise, der mit gleicher Verschiebung sich vollziehende Eintritt des Höhepunktes, das gleichzeitige Erreichen des Tonhöhen-Maximums, und der zweiwellige Abfall in die Schlußkadenz.

Die hier beschriebene Handschrift wurde von mir bei Durchsicht alter Musikalien gefunden. Über den Kopisten konnte ich unter freundlicher Mithilfe von Hofrat A. Riedl in Erfahrung bringen, daß Joseph Mayrhofer Lehrer in Oggau war und zwar konnte dies auf Grund einer Eintragung Mayrhofers auf dem Titelblatt eines Requiems festgestellt werden. Aus der beigefügten Jahreszahl 1829 ließe sich die Möglichkeit ableiten, die Kopieranfertigung in die vorangehende Zeit zu verlegen und das mehr gefühlsmäßig, denn wohlfundierter Motivierung (s. a. O.). Zu meinem Leidwesen gelang es mir aus zeitlichen Gründen nicht, die Spuren weiter zu verfolgen, um die konkreten Ergebnisse meiner Ermittlungen in dieser Arbeit auszuwerten. Konkrete Resultate würden sich aus den Antworten auf die Fragen nach a) Geburtsjahr, b) der Zeit der Tätigkeit als Lehrer, c) den Wirkungsstätten als Lehrer, resp. Regens chori, d) dem Zustand anderer seiner Abschriften u.s.f. erzielen lassen.

Die mir zur Kenntnis gelangten Nachrichten über Beruf, Ort und den zeitlichen Hinweis rücken die Glaubwürdigkeit der Quelle etwas näher.

Weitere Nachforschungen bezögen sich auf die über dem Werktitel angebrachte Nummerierung (Nr. 4) und ließen die Frage nach dem Bezugsobjekt der Nummer 4 laut werden. Mit anderen Worten, haben wir uns die Ziffer 4 als Ordnungszahl von Gleichartigem oder als laufende Zahl für Unterschiedliches zu denken.

Im Laufe der Zeit gewann speziell die Haydn-Forschung durch Untersuchung des Papiers und eingehendes Studium der Wasserzeichen bedeutsame Hilfsmittel für die Zeitbestimmung. Eine Aussage des Haydnforschers H. C. Robbins Landon spricht von einer Genauigkeitsbestimmung bis auf 5 Jahre Grenze. Wie wesentlich solches bei der zeitlichen Einordnung nicht datierter Autographen sein wird, bedarf wohl keiner besonderen Unterstreichung. Jedoch konnten auch durch die Erkenntnisse der Wasserzeichen-Lehre manche Unklarheiten beseitigt werden, die sich aus der Unkenntnis des Zeitabstandes zwischen Komposition und Kopie ebenso, wie aus den örtlichen Distanzen zwischen Kompositionsort und Herstellungsort der Kopie immer wieder ergaben. Erfahrungsgemäß ist der Grad der Schlüssigkeit auf Authentizität gerade proportional der zeitlichen und örtlichen Entfernung vom (vermutlichen) Entstehungsort und Zeitpunkt der Komposition.

Gegenständlichenfalls wäre zur Papierfrage folgendes zu sagen: Der Umschlag besteht aus einem gefalteten Bogen leicht quengerillten Papiers. Im durchfallenden Lichte ist die Rillung deutlich erkennbar; gleichzeitig gewahren wir senkrecht verlaufende, ca. millimeterbreite hellere Streifen, die einen durchschnittlichen Abstand von 28 mm voneinander besitzen. Das Wasserzeichen des ersten Blattes bietet sich uns als aus 2 gekreuzten Schlüsseln mit aufgerichteten und auswärts gekehrten Bärten. Ihr Kreuzungspunkt liegt innerhalb einer sechszackigen Krone. Im Wasserzeichen des 2. Blattes lassen sich einige Buchstaben ausnehmen. Ihre genaue Feststellung ist der durchscheinenden Schrift wegen nicht einwandfrei möglich: T CHUR oder T CHER.

Das Papier der Stimmen scheint aus der gleichen Quelle zu stammen. Es enthält Längs- und Querstruktur. Während für die Instrumentalstimmen durchwegs weißliches Papier von annähernd gleicher Stärke verwendet wurde, besitzt das Blatt für Canto Solo eine bedeutend größere Steifigkeit und Stärke, wodurch natürlich auch die Lichtdurchlässigkeit herabgemindert wurde und es nur schwach durchscheinend ist.

Ehe wir uns der eigentlichen Beweisführung zuwenden, wollen wir vorerst anderen Gedankengängen Raum gewähren, die sich unter folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen ließen: 1) Fügt sich der „Findling“ in das Schaffen des Meisters auf kirchenmusikalischem Gebiete a) sowohl dem Thema, wie b) dem Klangkolorit nach ein? 2) Gibt es für das Fehlen jeglicher Unterlage und jedes Nachweises irgendwie geartete Erklärungen, bzw. Voraussetzungen?

Um den Eingliederungsgedanken das richtige Profil zu geben, mögen vorerst einige grundsätzliche Bemerkungen Platz finden:

Die textliche Grundlage der in Rede stehenden Komposition ist eine der vier Marien-Antiphonen² der kath. Kirche, deren Verteilung auf die vier großen Zeitabschnitte des Kirchenjahres sich in nachstehender Art vollzieht: 1) die Antiphon „Alma redemptoris mater“ (1. Advent bis Mariä Reinigung), 2) die Antiphon „Ave regina coelorum“ (bis Gründonnerstag), 3) „Regina coeli“ (für die Osterzeit) und 4) „Salve regina“ (von der Pfingstoktav bis zum Advent).

In unserem Falle haben wir es laut aufgestellter Gliederung (n. Riemann) mit der Antiphon für den durchaus größten Zeitabschnitt des Kirchenjahres zu tun, in dem sich der Marienverehrung ein weites Betätigungsfeld eröffnet.

Als meistkomponierte Antiphone dürften sich das „Regina coeli“ und das „Salve Regina“ ungefähr die Waage halten. Die mehr auf das Glanzvolle, das Kraftvolle und Sieghafte der Osterzeit hinweisende Antiphon „Regina coeli“ wird bedingtermaßen an Innerlichkeit verlieren, was an das Äußere, an die Aufmachung verschwendet wird. Dem gegenüber wirkt die Antiphon IV scheinbar fast zu schlicht, um große Leistungen der schöpferischen Phantasie erwarten zu lassen. Und doch! Die Kraft der Bilder, das Vertrauen in Maria aus lieblicher und seelischer Not, der Gedanke an die mit Erbsünde behafteten „Kinder Evas in diesem Tale der Zähren“, die im Bewußtsein eigener Ohnmacht durch die Fürsprache der Gottesmutter Erhörung zu erlangen hoffen, vermochte wahrhaftig die künstlerische Phantasie zu Höchstleistungen zu führen, wobei die antiphonisch bedingte reiche Gliederung des Textes nur ein Anreiz mehr, kaum aber jemals ausschlaggebend zu sein vermochte.

Ein Blick in die Kataloge versichert uns der Tatsache, daß Haydn jeden dieser Festkreise musikalisch betreut hat.. Der sogenannte Entwurfskatalog birgt nur 2 der Salve Regina: und zwar auf Seite 18 (= EK 18) das in E-dur ($\frac{4}{4}$), und g-moll ($\frac{4}{4}$) mit Orgelsolo. Letzteres vermutlich, gleich der Kleinen Orgelsolomesse, dem Konvent der Barmherzigen Brüder in Eisenstadt zugeordnet. Vgl. Novak (2.) S. 222.

Die fehlenden weist die Werkübersicht Schnerichs aus: das in G-dur ($\frac{2}{4}$) stehende als 3. und als 4. das Es-dur ($\frac{3}{8}$) und orientiert uns auch über die Werke Haydns für die anderen Festkreise: Ave regina (A-dur, $\frac{2}{4}$), Regina coeli (B-dur, $\frac{4}{4}$), Alma redemptoris (E-dur, $\frac{3}{4}$). In Gegenüberstellung mit der Werkübersicht von Nowak ergibt sich ein Zuwachs durch ein zweites Ave Regina, jedoch der Wegfall des Alma redemptoris. Den Gründen nachzuspüren ist nicht unsere Aufgabe. Jedenfalls ist es ratsamer nach der auf den neuesten Stand der Forschung gebrachten Werkübersicht der Nowakschen Biographie zu greifen, als nach einem

² Antiphon = Wechselgesang für 2 Chöre

Antiphonae de B(eata) M(aria) V(irgine). [s. H. Riemann Musiklexikon]

längst überholten Werk, dessen Werkübersicht jedenfalls bereits seinerzeit nicht verlässlich war. Sie heute noch o. Kom. übernehmen zu wollen wäre zweck- und wertlos.

Daraus ergibt sich, daß sich Haydn intensiv gerade mit dem Text des *Salve regina* auseinandergesetzt hat, der ihn — so wir der Überlieferung Glauben schenken wollen — bereits frühzeitig zu ersten Kompositionsversuchen anregte; andererseits aber zeigt das Schwankende in den Werkübersichten, daß die Möglichkeit für das Auftauchen bisher unbekannter Kompositionen genau so gegeben ist, wie der Wegfall bisher anerkannter.

Die Untersuchung, in welchem Maße sich das Klangkolorit in die Gegebenheiten einfügt, die wir bei den anderen Werken dieser Art vorfinden, läuft letztenendes auf die Frage der Besetzung hinaus. Gemäß der Schlichtheit der Textvorlage stellt Haydn in allen genannten Fällen den Streicherklang in den Mittelpunkt und zieht nur fallweise die Orgel als Soloinstrument oder die im Orchester der damaligen Zeit noch nicht das Heimatrecht besitzende Viola zur Klangschattierung heran. Grundsätzlich werden für die Besetzungsfrage die jeweils herrschenden Verhältnisse ausschlaggebend sein. Beschränkt sich das *Salve regina* G-dur ($2/4$), trotz seiner Dreisätzigkeit, d. h. trotz seines größeren Umfanges noch auf das aus der Triosonate hervorgehende Ensemble von 2 Violinen und Violone mit dem unentbehrlichen Orgelcontinuo (vor 1766), können die anderen Belege dieser Gattung einer Mitwirkung der Viola nicht mehr entraten, die ihres sonoren Klanges wegen besonders geeignet ist, die immer fühlbarer werdende Lücke zwischen Baß und zweiter Violine auszufüllen. Ihrer ursprünglichen Baßgebundenheit weiß sie immer mehr zu entfliehen und dokumentiert ihre Selbständigkeit durch das Attribut „obligat“, das bei erreichter völliger Emanzipation wieder zum Wegfall kommt. Aus diesem Gedankengang heraus wäre das vorliegende Werk seiner Entstehung nach in die Übergangszeit zu verlegen. Die Beziehung der Hörner wollen wir als gern geübte Praxis jener Zeit vermerken. Insoferne sie nicht an der thematischen Substanz beteiligt sind, wäre es denkbar, daß sie von fremder Hand hinzugefügt, demzufolge auch wieder weggelassen werden könnten, wodurch sich das Faktum ergibt, daß die Untersuchung ohne Rücksichtnahme auf ihre Existenz durchführbar ist. (Hiezu: Hob. Th. Vz. Vorw. Seite XV, 8. Zeile v. u. ff.)

Umso wichtiger ist die Bedachtnahme auf das vokale Element. Aus dem Umstand heraus, daß Haydn das vokale Klangkolorit in den vier Belegen dieser Gattung jeweils auf bestimmte Wirkungen hin abgestellt hat und nicht einheitlicher Ausrichtung unterwarf, in einem Fall den Chorklang, im andern Fall das solistische Element allein zur Geltung brachte, wie dies im *Salve* G-dur für zwei Solostimmen Ereignis wird, aus diesem Umstand heraus ist eine Verwendung einer einzigen Solostimme ohne weiteres denkbar. Das entscheidende Moment liegt im Verzicht auf den Chor an sich und nicht so sehr in der Erwägung über den Umfang der möglichen Reduktion. Von diesem Gesichtspunkt aus würde die Besetzung mit nur einer Singstimme die Autorschaft Haydns also auch nicht ausschließen.

Durch den zweiten, die äußeren Umstände berührenden Punkt wurden Bedenken schwerwiegender Natur laut. Es ist das Fehlen jedweden Nachweises; nicht ein einziger Katalog enthält irgend etwas, das auf die Existenz des kleinen Werkes auch nur schließen ließe. So wäre das Schicksal des „Findlings“ denn besiegelt?! Tragisch zu nennen, jedoch keineswegs, weil man nicht gewillt wäre, sondern nicht kann. Der steife Kragen der Korrektheit geht uns bis über die Ohren

und billigt nur dem Auge und dem Verstand freie Beweglichkeit zu. Das Gehör ließe sich vielleicht leichter täuschen. (?!)

Wo bietet sich die Achillesferse des Schicksals, das über Haydn und seinem Werk waltete? Bekannt ist, daß vieles unbekannt ist, was aus Haydns Feder stammt. Vieles ging verloren. Als er von Gerber in den 80er Jahren um ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke ersucht wurde, lehnte Haydn mit der Begründung ab, „daß ihm dies unmöglich sey. Und dass überdies viele (!) seiner Werke bei dem Schloßbrand zu Esterhaz (v. 18. 11. 1779) ein Raub der Flammen geworden wären“³.

Da auch in Eisenstadt durch 2 Brände (1768 und 1776) der Werkbestand ziemlich stark in Mitleidenschaft gezogen wurde, ergäben sich gleich drei, für die Kunstwelt schmerzliche Verluste nach sich ziehende Elementarereignisse, die zwar unserem Findling nicht die Zuerkennung der Echtheit bringen, ihn jedoch auch nicht mehr der Möglichkeit berauben können, eventuell noch noch „echt“ zu sein. Der Möglichkeiten gibt es in dieser Zeit so viele, die es glaubhaft erscheinen ließen, daß Haydn die Komposition wohl fertiggestellt, sie aber eventuell nur zur Uraufführung gebracht haben könnte, ohne spätere Gelegenheiten zu weiteren Aufführungen wahrgenommen zu haben; eine Abschrift kann aus tausenderlei Gründen entstanden sein. Die wievielte wir in der vorliegenden zu erblicken haben? Wer weiß es? (Hiezu: Hob: „Th. Vz.“ Vorw. Seite XV, Aus. 2.)

Die kleine Eintragung auf dem Umschlag der *Litanae ex C* von Georg Strasser, in welcher sich der Kopist unseres „Salve“ vermutlich an einen Kollegen wendet (dieser Eintragung verdanke ich auch den Anhaltspunkt für Wirkungsstätte und -Zeit des Kopisten), will mir geeignet erscheinen, als unmittelbares Zeugnis für das Zustandekommen einer Abschrift Geltung zu besitzen:

„NB. Diese (Litanei) belieben Sie bald abzuschreiben, indem ich bis zum künftigen Frauentag diese brauchen werde; die andere brauche ich nicht sobald. Ubrigens habe ich noch eine *Lytaney Ex Dis* von Lorch, wenn Sie selbe nicht vielleicht haben, so belieben Sie mir es nur wissen zu lassen, so werde ich Ihnen selbe auch überschicken. Oggau, am 14. Juli. 829. Mayrhofer.“

Wenn auch die Möglichkeit gegeben ist, die Entstehung des „Salve“ in die Zeit vor und nach den Bränden, sagen wir um die Zeitpunkte 1768, 1776, 1779 fallen zu lassen, schließt sie dennoch einen anderen Zeitpunkt absolut nicht aus.

Für eine Nichtaufnahme in den Entwurfskatalog oder das Haydn-Verzeichnis⁴ lassen sich die weiter oben angeführten Gründe angeben. Ebenso läßt der Umstand, daß wesentlich größere und bedeutendere Werke keine Aufnahme fanden — ein-

3 Die Ablehnung steht nicht im Widerspruch zum Bestehen des Entwurfskataloges, den er „mit Hilfe des älteren Eißler um 1765 als ein fortlaufender Katalog seiner eigenen Kompositionen angelegt und bis um 1777 in kleineren oder größeren Zwischenräumen weitergeführt, nach dieser Zeit nur gelegentlich — Anfang der 80er und 90er Jahre — und nur in gewissen Punkten ergänzt“. (L. VI. 240). Dieser Katalog, wovon der Anfang offenbar fehlt, „muß für die Zeit von ca. 1765— um 1777 als die Hauptquelle für die Echtheitsprüfung gelten“ (L. VI. 241). s. Hoboken, Anthony von; „J. Haydn Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke“ B. Schott's Söhne, Mainz. (L. = Larson, Haydn-überlieferung, Kopenhagen).

4 Haydn-Verzeichnis (HV) ist das „Verzeichniss aller derienigen Compositionen, welche ich mich bevläufig erinnere von meinem 18ten bis in das 73ste Jahr verfertigt zu haben“. 1805 von Eißler ju. geschrieben (s. L. VII), das als Quelle aber nicht so zuverlässig ist. Vgl. Hoboken A. v.; Th. Verz.

fach deshalb, weil sie vergessen oder übersehen wurden — ein wenig Licht auf die Angelegenheit fallen. Wie Hoboken angibt, stellt der EK u. das HV die Echtheit der darin angeführten Werke für die Zeit zwischen 1765 und 1777 außer Zweifel. Das HV hat sich nicht immer als verlässlich erwiesen. Allein, die Kataloge sind weder vollständig, noch sind sie zeitlich geordnet. Für uns müssen sie daher außer Betracht bleiben. Wir sind auch weiterhin auf unsere Überlegungen und Folgerungen, sowie Schlüsse und Vermutungen angewiesen. (Zu EK u. HV. s. Fußnote 3 u. 4)

Um uns keiner Fahrlässigkeit durch Außerachtlassung einer zum Ziel führenden Gegebenheit schuldig zu machen, suchen wir auf anderem Wege zu einer Klärung zu kommen. Er tut sich uns auf, wenn wir unser Augenmerk den Werken dieser Zeit zuwenden. Welche Einsichten gewinnen wir durch diese? Wie es sich erweisen wird, recht bedeutsame! An ihrer Faktur gewahren wir bspw. wesentliche Veränderungen gegenüber den Werken vor ca. 1765. Etwas recht Merkwürdiges hat sich vollzogen. Wir stehen in der Zeit der inneren Wandlung des Meisters. Geiringer spricht von Sturm u. Drang (s. S. 72), vgl. Nowak (S. 210 ff.)⁵. Als schicksalhafte Notwendigkeit wird sich der Durchbruch der Persönlichkeit vollzogen haben. Die in starker Gegensätzlichkeit einander gegenüberstehenden charakteristischen Merkmale des Sturm- und Dranges werden vom Meister miterlebt und finden ihren Niederschlag vor allem in seinen symphonischen Werken, wo sich der Zusammenprall unter dramatischen Aspekten vollzieht. Empfindsamkeit, sanfte Klage und dumpfe Trauer, Verzweiflung und Schmerz stehen auf der einen, wilde Leidenschaft, ungestümer Ausdruck innerer Zerrissenheit auf der anderen Seite. Mit der Symphonie „La passione“ stieß Haydn vielleicht am weitesten in die aufgewühlte Zeit vor. Sein gesunder Geist und sein natürliches Wesen, einer der liebenswertesten Grundzüge im Menschen und Künstler, bewahrten ihn jedoch vor allem Übermaß. Ein Haydn in Weltschmerz versunken — undenkbar! Er holt aus der Zeit, was nur zu holen ist und erhält von ihr allein schon in der Gegensätzlichkeit ein herrliches Geschenk, dem er jedoch das Wilde, Ungezügelte nimmt, unter seinen Künstlerhänden zu hochwertigstem künstlerischen Ausdrucksmittel verwandelt und daraus die nachhaltigsten Wirkungen gewinnt.

„Erschütternd die Gegenüberstellung wilder Zerrissenheit und himmlischer Süße“ (Geiringer) in der Abschieds-Symphonie. Er ringt um die Wahrhaftigkeit des Ausdruckes; er versucht es vom Melodischen her und ist bemüht die Klangpalette zu bereichern. Er greift zum Wort. Der Zeit seines Lebens zutiefst religiöse Meister fühlt sich aufgelegt, der aus trostloser Verlassenheit auftönenden Klage im „Stabat mater“ musikalischen Ausdruck zu verleihen. Die Vertonung zeigt deutlich, wie Haydn um Verinnerlichung des Ausdruckes bemüht ist. Fügen wir noch die Kleine Orgelsolomesse 1770 (nach Schnerich 1778) und die Nikolaimesse (1772) hiezu, um das Bild abzurunden. Man könnte wahrhaftig vor Überraschung erstarren, denn hier ließe sich das „Salve“ einordnen. Ein *espressivo* wurde ihm gleich mit den beiden Anfangstakten eingebrannt. Wer kann leugnen, daß die mit dem Kaiserlied-Motiv (T. 12—13 dortselbst) identische Stelle (Blg. 1, T. 1) nicht von besonderer Ausdruckskraft wäre. Man meint das Werk in die Zeit nach 1797 verlegen zu müssen, des „Zitates“ wegen. Jedoch hier irrt der also Denkende. Von „muß“ ist absolut keine Rede. Man könnte den Uneingeweihten, Nichtversierten

5 Geiringer, K. „Joseph Haydn“ Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1932 in Gegenüberstellung mit L. Nowak „Haydn“ (2. Aufl.) Amalthea-Verlag.

sicher in dieser Hinsicht aufs Glatteis führen, insoferne wir nicht mit gutem Grund eine Art „Vorklang“ annehmen dürfen. Der scheinbare Widersinn — sollte man im Hinblick auf den Findling davon reden — läßt sich widerlegen. Das Lied komponiert 1797 und der widerlegende Beleg komponiert 1782 und zwar in einem authentischen Werk, der „Mariazeller“-Messe. Das Kopfthema des Benedictus Blg. 2, Bsp. 1 enthält diesen — Vorklang! Sonach also d o c h Vorklang! Und es gibt bei Haydn noch eine ganze Reihe dieser Vorklänge. An weiteren Belegen, die bereits im Kopfthema das Motiv mitführen, verständlicher Weise nicht immer in gleicher Deutlichkeit, meist auch in irgendeiner Weise variiert, erwähnen wir noch, allein aus den Baryton-Trios Nr. 108, 66, 72, 93/II, 91/II u. 114, alle der Serie XI des Thematischen Verzeichnisses Hobokens angehörig (Blg. 2, Bsp. 2—4, 6—8). Ein weiterer Beleg aus der Mariazeller-Messe ist Bsp. 5 der Beilage 2.

Gilt es nun den Nachweis für die Echtheit des Werkes zu erbringen, bedarf es sozusagen mehrerer Arbeitsgänge um, wenn schon nicht zu absoluter Sicherheit, so doch als Resultat jene hochgradige Wahrscheinlichkeit erreicht zu haben, die skalennäßig auf gleicher Höhe steht, nur mit dem Unterschied, daß ihr der Sicherheitskoeffizient fehlt, der das „Sicherheitsmoment“ zu einem „absoluten“ werden läßt.

Lassen wir die Arbeitsvorgänge im einzelnen ablaufen, muß allen andern wohl der vorangehen, mittels dessen wir Stilelemente aufzuspüren vermögen, deren alleinige Existenz jede weitere Erörterung undiskutabel macht, d. h. wir haben die Stilkriterien, deren Herausarbeitung bereits durchgeführt sein muß, daraufhin zu untersuchen, in welchem Maße sie sich mit den Stileigentümlichkeiten des Personalstiles Joseph Haydn's zur Deckung bringen lassen. Gelingt dies nicht in allen Fällen, wird zu entscheiden sein, ob es sich um stilbildende oder solche untergeordneter Bedeutung handelt. Erstere werden jede weitere Arbeit illusorisch machen, letztere zwar den Prozentsatz der Wahrscheinlichkeit herabdrücken, die Negierung der Echtheit jedoch nicht ganz vertretbar erscheinen lassen. Die Glaubwürdigkeit der Quelle wird dabei nicht wenig ausschlaggebend sein.

Die Glaubwürdigkeit ist durch die eigenmächtige Tätigkeit des Kopisten, der nach der Eintragung auf der Hornstimme zu schließen, durch Schriftvergleich mit dem Bearbeiter des Generalbasses identisch ist, scheinbar herabsetzt. Jedoch zeigt sich bei eingehender und kritischer Durchsicht des B.c. unter Zuhilfenahme der Aufлагstimmen, daß die vorgenommenen willkürlichen Veränderungen auf die Continuostimme beschränkt bleiben, sodaß sich aus den Aufлагstimmen bis auf einige wenige Ausnahmen die ursprüngliche Harmonie herauslesen läßt. Das Ergebnis dieser kritischen Durchsicht lege ich als Revisionsbericht in der leichter überschaubaren tabellarischen Form (Beilage 3) vor und ergänze im Nachstehenden, nur solche Fälle interpretierend, die stilistischer Gründe wegen, näherer Erläuterung bedürfen. In der Reihe der Aufлагstimmen fortschreitend, kam ich zu nachstehenden Resultaten:

Die Solostimme enthält außer zwei Vorzeichennachtragungen nur einen diskutablen Casus. Er betrifft T. 38, der im Hinblick auf die Parallelstelle in T. 75 zur Debatte steht, in Bezug auf die Lage des ersten Viertels e², das gemäß der Entsprechung e¹ umzuschreiben wäre. Die Divergenz dürfte sich lediglich aus gesangstechnischen Gründen ergeben haben, da einer nicht tragfähigen Stimme der verminderte Septsprung abwärts Schwierigkeiten in der Intonation bereiten würde. Die Stelle wird im R.B. (= Revisionsbericht) mit e¹ ausgewiesen, jedoch durch

ein Fragezeichen kenntlich gemacht, denn e² hätte im Dienste des Ausdrucks volle Existenzberechtigung.

Violine I enthält einige belanglose Nachtragungen, die einzige klärungsbedürftige Stelle ist in T. 39 gegeben, wo die Rhythmisierung zu scharfen dissonanten Reibungen führt, resp. unrichtig weitergeführte Vorhaltsbildungen zwischen Sopran und Violine zur Folge hat. Abgesehen von den fehlerhaften Einklangsaufösungen, bietet das ganze Stück kein Pendant hiezu. Eine korrekte Lösung sehe ich in der Verlagerung der verlängerten Note vom ersten auf das zweite Viertel, die als Konsequenz die Kürzung des dritten Viertels nach sich zöge. Die Fehlerhaftigkeit entspringt Gründen der Praxis des Notenschreibens. Erfahrungsgemäß werden, flotterer Arbeit wegen, die Takte als Ganzes gelesen und übertragen, wodurch sich eine Fehlerquelle mehr ergibt. Der Revisionsvorschlag wird durch die entsprechende Stelle in T. 76 gestützt.

Violine II weist, neben einigen Geringfügigkeiten, nur eine erörterungswerte Situation aus. Wir finden sie in Takt 36—37, wo die Instrumentalstimme sich der Solostimme anschließt und die Wiederholung der von der Solostimme in den T. 32—33 vorgetragenen Phrase bringt. Die Parallelstelle T. 73—74, sowie die Violanotierung in T. 36 stehen hiezu im Gegensatz. Ihrer Notierung gemäß, müßte Violine II eine 16-tel a¹ statt c² ausweisen, ebenso statt a¹ b¹ in der punktierten 8-tel der ersten 4-tel und f¹ statt d¹ in der ergänzenden 16-tel.

Die Violastimme ist mit Ausnahme eines einzigen Flüchtigkeitsfehlers fehlerfrei.

Die beiden Hornstimmen sind fehlerfrei bis auf die Eintragung der Pausenzahl in Horn II. Während in dieser Stimme 19 Takte Pause vorgeschrieben sind, zeigt die Hornstimme I bei durchlaufender Parallelführung 24 Takte, welche Zahl sich bei der Spartierung als die richtige herausstellte.

Die sonst fehlerfreie Continuo-stimme (gleichzeitig Baß-Stimme) trägt nur die Spuren der schon erwähnten eigenmächtigen Änderungen an sich. Bereits im Zusammenhang mit der äußeren Beschreibung des Fundes wurden die von den „Korrekturen“ betroffenen Takte mit Ordnungsziffer angegeben. Es erübrigt sich auch die Darlegung jener Fälle, die einer eindeutigen Klärung zugeführt werden konnten. Manche eindeutige Lösung brachte das Beweisverfahren mit sich. So etwa in den Takten 37—38, 41—42, 74—75, 78—79. Hier konnte die ursprüngliche Version als Stileigentümlichkeit auch bei Haydn einwandfrei nachgewiesen werden. Zu berichten wäre noch über die Situation im T. 76, wo „Korrektur“ und frühere Notation im Baß bestehen blieben. Infolge des Umstandes, daß weder die „Korrektur“ (sie zeigt offene Oktaven vom ersten zum zweiten Viertel zwischen Violine und Baß) noch die frühere Notation zu einer befriedigenden Lösung führt, tauchen Zweifel auf über die korrekte Schreibung der als ursprünglich anzusehenden Stimme. In Verfolgung der letzteren ergäbe sich auf dem zweiten Viertel über dem Baßton d eine aus den Stimmen resultierende Harmonie, die aus den Tönen es¹-c²-as² gebildet wird und offenkundig niemals über dem Baßton d, so wir ihn als richtig annehmen wollten, stehen könnte. Als Lösung verbliebe eine Möglichkeit, gemäß welcher sich das d als verschriebenes es auffassen ließe, wodurch wir eine tragbare Vorhaltsbildung erhielten. Die Viola T 77 baßgänglich scheint dies zu bestätigen.

Abschließend kann gesagt werden, daß sich die ursprüngliche Fassung nach Ausmerzung der fremden Zusätze voraussichtlich ergeben hat, falls nicht noch eine andere Version seitens des Komponisten disponiert war.

Für die rätselhafte Vorschreibung der Bezifferung und die Notwendigkeit der keineswegs besseren Baßführung, wie ich sie in der Stimme als Retuschen vorfand, habe ich bisher keine klare Begründung zu finden vermocht. Vermuten ließe sich ja vieles. Die Bezifferung selbst aussetzen zu müssen könnte seine Ursache etwa in dem Umstand haben, daß die Unterlage für die Kopie nur eine Baß- und keine Continuo-Stimme enthielt. Dem widerspricht jedoch die Skizze auf der Rückseite der 2. Hornstimme (Beilage 1, Bsp. 2). Sie zeigt nämlich eine Eintragung, die auf eine bereits vorhandene Bezifferung schließen läßt (siehe Beilage 1, Bsp. 2, T 2). Sie wurde von dem Schreiber samt der Baßnote durchgestrichen, ebenso wie die im nächsten Takt. Die dafür eingesetzte Korrekturnote, die er als Grundton deklarierte, war auf die Melodienote g^2 bezogen, an deren Stelle ges^2 hätte stehen müssen. Im nächsten Takt ist der gleiche Vorgang zu beobachten. Würden wir unsere Überlegungen auf der bereits genannten Voraussetzung basieren lassen und keine übernommene Bezifferung annehmen, wäre besagte Baß-Stelle so zu verstehen, daß die Streichung der Bezifferung als ein Irrtum des Schreibers sich aufklären würde und vielleicht seinen Ursprung hätte in dem Umstand, daß er im dritten Takt *ces* zum g^2 der Melodie in keine Beziehung zu bringen vermochte. Wahrscheinlich sah er sich vor die Notwendigkeit gestellt, durch Änderung des Baßtones zu einer ihm günstig erscheinenden Lösung zu kommen.

Nachdem es nun gelungen ist, das Werk von den Fehlern zu säubern und die vermutlich ursprüngliche Fassung des Notentextes herzustellen, werde ich versucht sein, unsere Überlegungen auf eine stilkritische Grundlage zu stellen. Vorerst gilt es zu berichten, daß ich von einem emotionalen Totaleindruck ausgegangen bin. Ich hege die Überzeugung, daß es grundsätzlich gleichgültig ist, von welcher Seite wir uns dem Werke nähern, wobei ich die subjektive Einstellung zu dieser Frage außer Ansatz gelassen habe, um nicht auf Grund meines bereits geschilderten Vorgehens in Kollision zum Prinzipiellen zu kommen. Ich setzte meinen Bericht mit dem Resümee der Eindrücke meines Klangerlebnisses fort. Für den Beginn der Untersuchung auf diese Weise werde ich mich vielleicht von der Ansicht des oder der namhaften Haydnforscher entfernen. Ich kann jedoch nicht umhin, dem Gefühl eine gewisse Rolle bei der Ermittlung des Totaleindruckes zuzuweisen. Wer mit dem Stile Haydns einigermaßen vertraut ist, viel gehörmäßig aufgenommen hat und mithin über einen mehr oder weniger großen Vorrat an Erinnerungsklangbildern verfügt, wird ohne Zweifel durch stilfremde Elemente irritiert werden, wie sich wohl überhaupt erst durch das Zusammenwirken aller stilbildenden Faktoren die Homogenität des Totaleindruckes erreichen läßt. Aus diesem Grunde glaube ich dem intuitiven Erfassen ein gewisses Mitspracherecht einräumen zu müssen. Jeder Personalstil wird eine Reihe Einzelelemente fremder Herkunft umschließen, das ist auch bewiesenermaßen der Fall. Der Grad der Verschmelzung wird uns durch Klangapperzeption viel eher offenbar, als er sich dem kritisch herum-schnüffelnden Verstand erschließt. Das scheint mir ebenso gewiß. Andererseits lassen sich auch Stilelemente, nicht dem „eisernen Bestand“ zugehörig, sondern der augenblicklichen Intuition entsprungen, bei jedem Meister nachweisen und nicht nur in einem Falle bildeten sie den Stein des Anstoßes oder das Element der Irreführung. Im Hinblick auf den Gegenstand der angestellten Überlegungen können wir dem aus dem lebendigen Klang gewonnenen Totaleindruck die Homogenität nicht absprechen und werden auch bei „Parallelschaltung“ der durch Anhören Haydn'scher

Musik gewonnenen Klangvorstellungen zu keinen divergierenden Eindrücken gelangen.

In der Folge wird es nunmehr unsere Aufgabe sein, den irrationalen Klangeindrücken das nötige rationale Fundament zu schaffen, mit welchem das Moment der Wahrscheinlichkeit existiert wird, dessen Grad sich als gerade proportional der Lückenlosigkeit der Beweisführung erweist.

In einem engen Verhältnis zu den nun zu untersuchenden Stilfaktoren steht der Text, den wir an sich bereits in das Gesamtwerk eingeordnet haben und für den Haydn vier bereits bekannte Belege geschaffen hat. Die Behandlung, die der Text im vorliegenden Werk erfährt, deckt sich im großen und ganzen mit der Art in der sich Haydn einem Text gegenüber verhielt. Bekanntlich wird dem Meister eine sehr korrekte Textinterpretation nachgerühmt, das ist dann der Fall, wenn er die Musik auf das Wort abstellt; wir sehen ihn aber auch nach rein musikalischen Gesichtspunkten vorgehen, wodurch der Text in eine untergeordnete Stellung geriet. Dieser Art ist beispielsweise die Textbehandlung in der Theresien-Messe; im Dona der Großen Orgelsole-Messe wirkt sie sogar sorglos und es geht nicht ohne kleine Gewaltigkeiten ab. Die in den andern Belegen der gleichen Gattung geübte Praxis läuft auf die Wiederholung von Worten, bzw. Wortgruppen hinaus, in welcher Beziehung sich unser „Salve“ gegensätzlich verhält. Hier wird dieses zu den ältesten, wie auch beliebtesten gehörende Gebet in straffer Art behandelt. Die gerade bei dem nicht sehr umfangreichen Text üblichen Wortwiederholungen werden auf das äußerste eingeschränkt und nur an inhaltlich bedeutsamen Stellen (T. 46—51, T. 68—72), wie sie sich bei „ad nos converte“ und der Lobpreisung Mariens („o clemens“) darbieten zur Anwendung gebracht. Durch die Verbindung des Grußwortes „Salve“ mit dem Namen Mariens führt der Komponist an den Anfang zurück, wodurch die Geschlossenheit des kleinen Werkes wesentlich gewinnt. Die hier beschriebene Art der Textbehandlung, die sich sehr korrekt dem Wort gegenüber verhält, ist aber doch die von Haydn zur Regel gemachte, die Fälle, wie die beiden weiter oben zitierten, zur Ausnahme werden läßt. Es wäre noch eines Faktums zu gedenken, dessen sich der Meister gerne bediente, um auf rein musikalische Weise ein bestimmtes Verhältnis zu charakterisieren. Es betrifft in unserem Werk jene Stelle, in der das Sanfte und Milde der Jungfrau Maria durch die Begleitung gerade mit dem Motiv, welches im ersten Teil in Beziehung zum „Tal der Tränen“, zum Erdenleid ebenfalls als begleitendes Element in Beziehung gebracht wird. Dies sich auf dem 1. Höhepunkt Vollziehende muß als ausgesprochen expressive Verdichtung des Inhaltlichen betrachtet werden. Das hier begleitende Element wird in den vorangehenden vier Takten als Wortträger eingesetzt, wodurch wiederum die Beziehung Mariens zu den Menschen als Fürsprecherin symbolisiert wird. Das durch Sequenzbildung zum Höhepunkt strebende Motiv, in dessen leidenschaftlichen Rhythmen man noch die Seufzer zu vernehmen glaubt, trägt gleichsam das Erdenleid mit der Bitte um Erhörung empor. Erschütternd wirkt die Gegenüberstellung des Irdischen zum Überirdischen, Ersteres in Verkörperung durch das „Elend“ (im alten Wortsinn = Fremde) und Letzteres durch die Gestalt der Jungfrau Maria in ihrer Güte und Milde. Wir hätten in diesen symbolhaften Episoden ein Analogon zu ähnlichen affektgeladenen Erscheinungen auf symphonischem Gebiet vor uns, die auf den sich in diesen Jahren (ca. 1768—78) vollziehenden Wandlungsprozeß hinweisen.

Die schon vorhin hervorgehobene Geschlossenheit der Komposition wird bei der Betrachtung des Strukturdiagramms wiederum bestätigt. Diese graphische Darstellung läßt eine ruhig geschwungene, in zweimaligem Anstieg dem Höhepunkt zustrebende melodische Hauptlinie erkennen. Das melodische Material, welches in diesem geitlichen Werk zur Anwendung gelangt, läßt sich auf wenige Grundelemente zurückführen. Durch eine reiche Variantenbildung, verbunden mit Sequenzierung erklärt sich die Geschlossenheit, derer wir schon gedachten. Als Melodieträger kommt in der Hauptsache die Singstimme in Frage. Das begleitende Orchester nimmt nur im Vorspiel, Zwischen- und Nachspiel an der melodischen Entwicklung Anteil und zieht sich während des Gesanges auf die untergeordnete Position der Begleitung zurück. Nur jeweils einmal im ersten und zweiten Teil nimmt es aktiv an der Gestaltung teil. Als klangveredelndes Element treten zwei Hörner in Erscheinung. An der Melodik nehmen sie nicht teil. Hingegen trägt ihr edel-schöner Klang einen feierlichen Zug in die Komposition. Daß sie nur in diesem Sinne zur Mitwirkung ausersehen sind, geht aus ihrer Schweigeverpflichtung hervor, die ihnen bei Eintritt der Expressiv-Episode auferlegt wird.

Des melodischen Wirkkreises wurde bereits kurz Erwähnung getan. Es erweist sich als zweckdienlich, sich wichtiger melodischer Details zu versichern, wenn sie als stilbildend-zu deklarieren wären. Ziel unserer Untersuchung muß die Erkenntnis sein, welcher Art das am melodischen Ablauf beteiligte Tonmaterial ist, ob es Vorliebe für lineare Bildungen besitzt oder mehr den Hang zu sukzessiv sich entwickelnden Dreiklangsgestalten hat, ob Sprung- oder Schrittmelodik vorherrscht, welchem Maße außertonale Substanz der Melodiebildung dienstbar gemacht wird. Wenn es darum geht, für eine Untersuchung gleich der durchzuführenden nur Bestimmungsstücke geeigneter Qualität zur Verfügung zu stellen, wird es in charakteristischen Fällen genügen, melisch-rhythmische Komplexgefüge der Untersuchung zuzuführen. Wie die Dinge in unserem Falle liegen, erweisen sich Motive und Phrasen zufolge ihrer deutlich ausgeprägten elementaren Beschaffenheit als Objekte bestimmungswilliger, denn die kleinen meist unselbständigen Spaltprodukte. Es lassen sich aber auch aus einem Spaltprodukt in Gegenüberstellung mit einem andern manche Dinge herausholen, die nicht wertlos oder geringwertig zu sein brauchen. Betrachte ich bspw. die punktierte Achtelnote mit ihrem Restwert, Beleg 1, Bsp. 1, T. 1/1./4, so gerate ich sofort an ein wichtiges Bestimmungsstück, insofern, als sie den Themabeginn auf guter Zeit markiert und damit das Thema, sei seine sonstige Eigenart wie auch immer, einer bestimmten Typen-Gruppe zuweist, der wir nicht gerade häufig begegnen. Und wenn, so ist es in jedem Falle ein Adagio-Thema. Dazu gehört z. B. das Thema des 2. Satzes der Symphonie GA 76, oder des 2. Satzes des Klaviertrios Nr. 1 in G-dur, dessen Tonart E-dur ist, welche Tonart auch der 2. Satz gleichen Merkmals der Klaviersonate GA. 52 besitzt. In welcher Relation steht nun der Rhythmus zum Triolenrhythmus des Taktes 5? Eine Relation ergibt sich aus der Stellung beider Elemente innerhalb eines Periodengebildes an den Entsprechungspunkten. Es herrscht das Bezugsverhältnis intensivierter Korrelation. Darüber hinaus, d. h. über dieses Variantenverhältnis hinaus, vollzieht sich unter ihrer Mithilfe, besser gesagt durch sie, die Einführung des Triolenelementes, womit ihre Aufgabe allerdings noch nicht erfüllt ist.

Sie ergänzt das Tonmaterial des 1. Viertels (welches ihr nur im Grunde zukommen würde) es² g durch b¹, vertauscht die ersteren und bildet die Variante

$b^1 - g^1 - es^2$. In dieser Reihenfolge übernimmt sie der T. 12, der das Material zu einer viertönigen Gruppe ausweitet unter Hinzufügung des Tones b^1 , um von diesem den Sextsprung ansetzen zu können. Die Überhöhung des Standortes zieht eine Überhöhung des Spitztones nach sich, es wird zu g , von welchem Ton durch eine Dreiklangstiolenbildung der Anschluß an die Motivbildung (T. 3—4) gefunden wird. T. 13—14 bringen sie leicht variiert. In der Folge wird Motiv T. 3—4 noch etliche Male als Variationsmodell herangezogen. Der Triolenrhythmus der T. 5 wird von T. 7 aufgenommen unter nochmaliger Vertauschung der transponierten Tonelemente. Der Triolenrhythmus wird sodann mit neuem Inhalt auf dem 3. Viertel wiederholt und führt zu dreitönigen Gebilden unter Abstoßung der Triolenraffung. Aus T. 12 ergibt sich, nach Hinzufügen der Punktierung der Grundstoff für die beiden Espressivo-Teile (T. 32—41, 69—76). Fast sieht man den Stoff aus den beiden Spaltgebilden sich entwickeln. Erinnern wir uns nun der Tatsache, wie Haydns Werke einem organischen Zusammenschluß zustreben. Die Tendenz ist für Haydns 2. Stilperiode beinahe genau so bezeichnend, wie sein Hang zu kontrapunktischer Arbeit. Es konnte sich ereignen, daß der ganze Grundstoff, den er für die Arbeit an einem Symphoniesatz disponierte, ein kleines Motiv war, das nicht mehr als fünf Töne umfaßte, unter denen vier gleich waren (GA. 28), somit sein ganzer Reichtum 2 Töne, Grundton und Quint, umfaßte. Wenn wir uns noch vergegenwärtigen, wie es Haydn darum zu tun war, auch das 2. Thema eines Symphoniesatzes aus dem ersten herzuleiten, vor allem in späterer Zeit, zeigt sich aber fallweise bereits auch schon bei der einen oder andern aus früherer Zeit. Mutet einen die Parallelität nicht merkwürdig an?

Auch in seiner Tonbezogenheit verkörpert das Kopfmotiv des „Salve“ einen Melodietypus, der im Werke Haydns beheimatet ist (HoV II:9, HoV XI:11, HoV I:28 u. 29) (Beilage 2, Bsp. 9—12). Dieses Motiv versorgt uns mit weiterem Grundstoff. Die als „Vorklang“ bezeichnete Tonfolge bietet die melische Substanz $es^2 - d^2 - d^2 - c^2 - b^1$, aus welcher sich durch Transposition in die Unterquart unter Aufspaltung von c^2 die des Antwortmotivs ergibt, das auch die rhythmische Struktur des Kopfmotivs erhält, ohne Punktierung der Achtelgruppe (Beilage 1, T. 3—4). Vervollständigt wird die Übersicht durch das der Episode T. 8—11 entnommene Motiv (Beil. 2, Bsp. 13 — op. 76/6, Beil. 1, Bsp. 3 Salve Es), das wir in den Takten 41—43 und 78—80 wiederfinden. Aus der das Sechzehntel-Element einführenden Überleitungspartie T. 15—19 gewinnen wir die Motive für Begleitformen und Kadenzfloskeln.

Das Vorspiel bietet das lebhafteste Bild einer sonatenhaften Exposition, wie sie etwa die Orchestereinleitung eines Konzertes vorstellt, die vom Soloinstrument variiert wiederholt wird, das auch das Seitenthema hinzufügt (hier T. 32—41), welches in der Reprise, deren modifizierte Gestalt im zweiten Vokalteil de facto aufscheint in der Grundtonart wiederholt wird (T. 69—78). Der Umstand, durch den das „Salve“ in die unmittelbarste Nähe des Schaffens Haydns gerückt wird, erhellt aus der thematischen Bezogenheit des den Platz des zweiten Themas einnehmenden Gegensatzes, der ein Evolutionsprodukt des Kopfmotivs in der Variantform T. 12 (erstes und zweites Viertel) mit zusätzlicher Punktierung darstellt. Der Espressivo-Charakter und der Ansatz zur Kantilene (Viol. I) fügt ein Übriges dazu, den Vergleich mit einem Konzert zu unterbauen.

Das Fehlen einer Durchführung ist das Moment, das die Gegenüberstellung zum Konzert nur gleichnishaft macht. Das formbestimmende Element ist letzten-

endes der Text, dessen Zweiteilung (irdisches Leid — himmlische Tröstung) einer anderen Behandlung bedarf. Die innige Textbezogenheit deklarieren die musikalischen Reflexe in der Gestaltung des zweiten Teiles. Durch Eliminierung der das irdische Milieu zeichnenden Partie (T. 22, bzw. 24—31), der ein reprisenhaft exponierender Beginn voranging, wird die transzendente Sphäre berührt. In wenigen Takten vollzieht sich der Übergang und zwar so grundlegend, daß auch den übernommenen Partien die ihnen anhaftende Leidbezogenheit genommen wird und sie zu Bildern der Erinnerung macht (T. 67—68 u. T. 22—23, weiters T. 70 und 33, sowie 72 und 35). Der gewaltige Umbruch begann mit dem beziehungsvollen „post hoc“ Im selben Augenblick ereignet sich auch die musikalische Wendung, durch die uns der Komponist den Zutritt in subdominante Bereiche gewährt. Die Solostimme führt das tritonische Agens über der Tonika heran, deren Terz als Antipol sich leittonig der Subdominante zuwendet. Die Lösung, durch Einwirkung des tritonischen Agens um zwei Takte verzögert, tritt mit einem „romantischen“ Vorhaltsakkord ein (T. 64). In solchem modulatorischen Vorgang sehe ich den Schlüssel zur Identifizierung des Komponisten, da mir jener so charakteristisch und in der voraussichtlichen Entstehungszeit meines Wissens für einen einzigen Komponisten kennzeichnend erscheint, nämlich für Joseph Haydn, zu dessen Stileigentümlichkeiten in allen seinen Schaffensperioden eine, an bestimmten Punkten der thematischen Entwicklung mit Delikatesse gestaltete Wendung dieser Art gehört. Dazu kommt die relativ sparsame Verwendung der Subdominante, aus der ein stets wirkungsvoller Einsatz dieser harmonischen Wendung resultiert.

Schon bei der eingehenden Prüfung des Fundes drängte sich mir in verschiedenen Belangen⁶ die Autorschaft Haydns auf, an dieser Stelle jedoch schien mir alle Vermutung zur Gewißheit zu werden. Darüber hinaus bietet das authentische Werk Haydns eine erdrückende Fülle von Belegen für alle Gestaltungsfaktoren (beachtenswert dabei ist, daß auch aus einem einzigen Werk, dem Stabat Mater, sämtliche wesentliche Belege erbracht werden könnten), von denen ich nur eine kleine Auswahl in Beilage 2 vorlege, und zwar die, die Einzelelemente in ihrer spezifischen Eigenart nachweisen, von mir gefundene Belege für die Gesamtgestaltung, wie z. B. der dritte Satz des Streichquartettes op. 2, Nr. 4, kann ich ihres Umfanges wegen im Rahmen dieser Arbeit nicht vorlegen und muß es Jedem überlassen, sich selbst von der Übereinstimmung⁷ zu überzeugen. Diese übergroße Fülle von Belegen läßt es mir weniger schmerzlich erscheinen, die große Anzahl noch zu besprechender Detailfragen wegen Platzmangels hier nicht mehr vorbringen zu können, doch ließen sie sich eventuell zum Gegenstand einer späteren Abhandlung machen.

6 z. B. Parallelführung der Violinen, Behandlung der Orgelpunkte, die sich über ihnen vollziehende Mollleintrübung (T. 37 u. 74), das Verlassen des Orgelp. mit dem übermäßigen Quintsextakk. (T. 38 u. 75) [a. O. auch nur mit dem übermäßigen Sextakkord], ferner die „Einschärfung“ des D 7 über dem jeweiligen Tonika-Orgelp. (T. 42/43 u. T. 78/79) etc. (s. Belege).

7 Gemeint ist die auffallende Übereinstimmung der Gesamtstruktur (abgesehen von der gleichen Taktzahl), die sich im Struktur-Diagramm auf den ersten Blick bemerkbar macht. Da, last not least, die Gesamtentwicklung überwiegend in der Obhut der Intuition sich befindet und somit subjektiv ist, dünkt sie mir beweiskräftiger, als manches andere.

Alle in der vorliegenden Arbeit vorgebrachten Überlegungen, Gedankengänge, Tatsachen und Belege scheinen mir gewichtig genug, um hiermit die Autorschaft Joseph Haydns für das „Salve Regina ex Dis“ zur Diskussion zu stellen.

A U T H E N T I S C H E R B E L E G

Q u e l l e n w e r k

Aufgefundenes Salve

für Takt .. gilt .. Bsp. Nr.:

1— 2 Bsp. 1— 8		1.) Mariazeller M. ; 2.) HoV XI:108 ; 3.) HoV XI:66 ; 4.) HoV XI:72; 5.) s. 1.); 6.) HoV XI:93/II; 7.) HoV XI:91/II 7.) HoV XI: 91/II
	9—12	8.) HoV XI:114; 9.) HV 16/Nr. 9; 10.)HV 8/Nr. 11; 11.) HoV I:28; 12.) HoV I:29; [9—12 Melodietypusbelege]
	13	„Stabat“
3— 4	14 abc	„Stabat“
9—11	15 ab	„Stabat“ (Rhythmik)
	15 cd	c.) „Stabat“ (absinkende Linie d. Spitzentöne) d.) Harmonie- Messe
12	15 ef	e.) Salve in Es f.) gem. Chor m. Strqu.
13	16 ab	GA. 96 (chrom. Durchgang)
14	17 ab	a.) „Stabat“ b.) „L'infédelta delusa“
15	18 abc	a.) EK. 16/28 b.) HoV XI: 72 c.) Divertimenta per il Pariton
18/19	19	„Stabat“
28	20 a	a.) Duett f. Pariton
29	20 b 21	b.) op. 2/Nr.4/III ... (verm. 5); (Vorh. 5 vor 6.) 21.) Vorh. 5 vor 6 in Moll
30	21	op. 2/Nr.4/III (überm. 5 im Dg.)
32	22	op 76 / Nr. 6
33	23, 28 b	Stabat, 28 b.) Duo aus Stabat
37	24, 26	Orgelpunkt; Moll Quartsextwechsel
35—39	25	Viol. Sonate Nr. 2/1. Satz. (Orgelp. wie oben)
41—42	27 ab	op. 2/Nr.2/III; b.) Symph. GA. 49
62	28 ab	op. 2/Nr.4/III; op. 76/6 (Einführung d. Dominantsept [tri- tonisches Agens])
63/64	29 a—g	a.) GA. 96 Men.; b.) op. 9/1/I; c.) Symph. GA. 95; d.) Klav. Konz. Rondo; e.) op. 9/1/I; f.) op. 76/6 Finale; g.) „Stabat“ op. 76/6/I
66	30	Stabat
67/68	31	op. 76/6/I
69	32	op. 76/6/I
70 u. 72	33 ab	a.) Theresien-Messe; b.) „Stabat“
77	34	„Stabat“
78—80	35 ab	„Stabat“
78—80	36	„L'infédelta delusa“
85—86	37	„Stabat mater“ (unterbrochene Kadenz)

ZUR TABELLE.

ZUR EINFÜHRUNG

Erfahrungsgemäß gewinnt jede Arbeit in Tabellenform an Übersichtlichkeit u. an Wert
verliert jedoch an Ausführlichkeit.

Ihre Verwendbarkeit wird sich steigern je mehr es um Auswertung und Bezugsetzung
einzelner Faktoren geht und
je weniger man auf Einzelheiten des Materials
angewiesen ist bzw. je weniger durch
das Resultat bestimmt wird.

Man muß es vorwegnehmen, — in das „tägliche Bild“ fügt sich diese Tabelle nicht gerade ein. Es erwachsen ihr schon aus der ganzen Anlage andere Aufgaben, als es sonst für Tabellen vorgeschrieben ist. Jener, der für sich die Komposition, die abschriftgetreu mitgeteilt ist, in die von der Praxis bevorzugten Form versetzen will, wird ihre Brauchbarkeit am besten zu beurteilen vermögen. Er würde sich die Arbeit sicher nicht antun, müßte er aus einem geschlossenen Text die gleichen Kenntnisse ziehen.

Das Warum und Weshalb ist für den Praktiker im Augenblick viel unwichtiger als exakte oder wenigstens vertretbare Lösungsvorschläge in überschaubarer Darbietung.

Zur Verwendung Die Präzision des Zitats wächst mit der Kürze dessen. Desgleichen erlaubt eine geschlossene Zahlreihe eine weitaus raschere Orientierung wie eine unterbrochene mit in der außerdem noch eine Reihe gleicher Zahlen das Fortschreiten hemmen. Die LZ Reihe stellt jeweils die Kenn-Nummer für einen gewissen Fall in einem gewissen Takt.

Die Kenn-Ziffern sind eingeringt über dem 2. System (Violinen) zu finden, auch ihrer mehrere für einen Takt. Die Taktzahlen findet man über dem ersten System Solostime. Sie sucht man in der 2. Tabellenspalte.

Äußerste Disziplin in den Abkürzungen mußte eingehalten werden. Von Nöten und Vorzeichen mußte abgesehen werden.

Zeichenerklärung :

- o = oberes System (geklammert)
- u = unteres System
- = (System der) Solostimme
- [.] = in der Spalte nur vollständig-keitshalber notiert
- + = Zusatz, Ergänzung
- = Wegnahme, Streichung
- × = Streichung
- ($\bar{\cdot}$) = Änderung d. h. Fehlerhaftes wurde weggenommen und an seine Stelle Richtiges gesetzt
- = verschiebe, verschoben

Zahlenerklärung :

- 1...4 = erste, vierte Schlagzeit
- $\frac{2}{3}$ = zweite Schlagzeit, 3. Teilwerteinheit oder 2. Schlagzeit Triole 3 = 3. Triolenachtel
- oder 2. Schlagzeit 16tel 3 = 3. Sechzehntel
- 1—3: Angabe gilt vom 1.—3. Schlag
- I II = 1. Violine 2. Violine
- $\frac{1}{8}$ + $\frac{2}{16}$ = rhythm. Gruppe bestehend aus einer 8tel Note und 2 Sechzehntelnoten
- 6 = Bezifferung der Sextakkorde

* Die Ziffern in Spalte 4 sind, obwohl punktlos, doch prinzipiell als Ordnungszahlen zu verstehen und geben im Takt den Fehlerort auf die Schlagzeit bezogen an. Bei „Brüchen“ gilt

obiges sinngemäß. Vgl. Ll. Zl. 4, $\frac{2}{3}$ = der Fehler ist im 3. Triolenachtel des 3. Schlages an. Die Unterteilung ist aus dem Notentext zu ersehen.

$\frac{5-}{4\ 3}$ = Vorhalt der Quart vor der Terz bei liegender Quint

Buchstabenerklärung

- (a) = Afl = Auflösung
- (b) = Vorzeichen für Erniedrigung
- (k) = Vorzeichen für Erhöhung (Kreuz)
- s. = siehe
- g, a¹, b² G, D = Tonnamen mit Oktavindex
- f/4. = Viertelnote mit Namen f.
- m = 12. Rubrik = melodisch,
- ^mH = melod. m, rhyth. Einschlag
- H = 12. Rubrik = Harmonie
- Rh = 12. Rubrik = Rhythmus
- Bc = Basso continuo, nur bei Bezifferung gebracht
- Bez = Bezifferung
- H = Horn
- Fä = Fähnchen
- V = Viola
- Vsch = Vorschlag
- Vz = Vorzeichen
- lg = lang
- Kt = Kontrabaß
- Korr = Korrektur
- Rükor = Rückkorrektur
- Nxt = Notentext
- P = Pause
- O = Ornament

Revisions-Bericht

in

tabellarischer Übersicht

(nach eigenem Entwurf)

Lauf. Zahl	Takt. Ordg. Zl. e—oben, —unten	Instrumente: I. II. V. Kt. Bc H-Solo	Schreibfehler		Auslassung		Art der Korrektur	Änderung des Notentextes	Richtig- stellung des Notentextes	Disziplin	
			Schlagzeit Teilwert	Fehler- hafter Text statt	Richtig- gestellter Text	unvollständ. Text					Zu ergänzen wäre
1	6o	II	1*)	—	—	1/4	Vsch. 1/4	+ Vschl.	—	—	m
2	7o	II	3	1/8 + 2 16	3 8	—	—	Triole, Angleichungen I	—	—	Rb
3	9o	II	1	es'	f'	—	—	⊖ Nxt.	—	—	m
4	12o	I	3, 3	b'	—	—	—	(⊖) Nxt.	—	—	m
5	12u	Bc	3	6 4	6	—	—	— 4 Ziffstr.	—	—	H
6	13o	II	2	—	—	a	as	+ Vz (b)	—	—	m
7	13o	II	2	—	—	1/4	1/4 +	+ Pkt.	—	—	Rb
8	3o	II	3	—	—	1/4	1/8	+ Fä	—	—	Rb
9	13u	Bc	1	(b)43	43(a)	—	—	(⊖) Bez. Afl. +	—	—	H
10	13u	Bc	2	[(b)5]	7 (b)5]	(b)5	7 (b)5	(⊖) Bez. + 7	—	—	H
11	13u	Bc	3	[3	43]	3	43	+ 4 (über es)	—	—	H
12	14o	II	3	2 16	2/8	—	—	— 2. Balken 8tel P. + 2/8 = Triole	—	—	Rb
13	15o	Kt	3	G	B	—	—	(⊖) Nxt.	—	—	m
14	16o	II	3	g ¹	—	—	g ¹	+ lg Vsch. g ¹ vor f ¹	—	—	m
15	18o	I	1	—	—	d ²	des ²	+ Vz (b)	—	—	m
16	18u	Bc	1	6	56 43	—	—	(⊖) Bez.	—	—	H
17	19u	Bc	1	[5 3]	8]?	—	—	(⊖) Bez. Vorschlag zur Änderung.	—	—	H
18	23	Bc	2	6 45	6 5 4—3	6 45	65 4—3	→ 5, + 3	—	—	H
19	24u	Bc	3	—	—	7 5	87 5	+ 8, 7→	—	—	H
20	25u	Bc	2	—	—	5	5 3	+ 3	7, 2)	Ist es urspr. Bez. n. Korr.	H
21	28u	Kt	3	f	es	—	—	(⊖) Nxt	—	—	m
22	28u	Bc	3	7	2	—	—	(±) Bez. nach Rückor.	—	—	H
23	30u	Bc	1	—	—	6	65	+ 5 auf 2/8	—	—	H
24	30u	Bc	2/2	—	—	—	5(a)	+ 5 Afl	—	—	H
25	30u	Bc	3	—	—	—	6	+ 6	—	—	H
26	31o	II	2	d ¹	—	—	—	(⊖) Nxt	—	—	u
27	31o	II	1—2	—	—	—	Bogen	+ Bogen 1. z. 2. Vt.	—	—	Rb
28	31u	Bc	2	—	—	3	3(a)	+ Afl	—	—	m
29	33u	Kt	1	—	—	—	—	Rückführung	f/4 b/2	b ³ /4	Rh m Rh
30	34u	Bc	3	—	—	8	8 8 6 *	+ Bez.	—	—	H

Lauf. Zahl	Takt. Ordg. Zl. o=oben u=unten	Instrumente I. II. V. Kt. Bc Ft. Solo	Schreibfehler		Auslassung		Art der Korrektur	Änderung des Notentextes	Richtigstellung des Notentextes	Disziplin	
			Schlagzeit Teilwert	Fehlerhafter Text statt	Richtiggestellter Text	unvollständ. Text					Zu ergänzen wäre
31	35u	Kt	1	—	—	—	—	$\times \text{ } \frac{1}{2} (\bar{\text{r}}) \text{ } \frac{1}{4}$ Rückführung	$\frac{1}{4} \text{ } \frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	m Rh
32	35o	Be	1u3	4(K) 2 (b)	4(K)5 2 3(a)	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Bez. (— b) $+ \text{ } \frac{1}{2}$ (a)	4K 2	5 3(a)	H
33	36o 36u	II V	$\frac{3}{4}$ 1	—	—	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Nxt + Afl	—	—	m m
34	37o	II	$\frac{1}{4}$	as ¹ dt	b ¹ ft	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Nxt	—	—	m
35	37o	V	$\frac{1}{4}$	e ¹	f	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Nxt	—	—	m
36	37	Solo	1	—	—	d	des	+ (b)	—	—	m
37	37u	Bc	1	6(b) 4	6a	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Bez.	—	—	H
38	38 ^o	Solo	1	—	—	es	e	+ Afl.	—	—	m
39	38 ^o	Solo	$\frac{2}{2}$	—	—	d	des	+ b	—	—	m
40	38u	V	$\frac{2}{4}$	as	b	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Nxt	—	—	m
41	38u	Kt	1	[f	ges]	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Nxt	f	ges	m
42	38u	Bc	1—3	—	—	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Bez.	$\frac{7}{4} \frac{5}{4}$	(a) $\frac{6}{3} \frac{5}{3}$ b	H
43	39o	I	1—3	$\frac{3}{8} \frac{1}{8} \frac{1}{4}$	$\frac{1}{4} \frac{3}{8} \frac{1}{8}$	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Rhyt. Vtauschg.	$\frac{3}{8} \frac{1}{8} \frac{1}{4}$	—	Rh
44	39u	Bc	3	5	$\frac{5}{43}$	—	[5 43]	$(\bar{\text{r}})$ Bez.	—	—	H
45	41u	Kt	2	—	—	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Nxt	A	B	m H
46	41u	Bc	2	—	—	—	—	+ Bez.	$\frac{5}{3} \frac{6}{3}$	$\frac{5}{3}$	H
47	42u	Kt	1—3	—	—	—	—	\times u. $(\bar{\text{r}})$ Nxt	$\frac{B}{4} \frac{A}{4} \frac{B}{4}$	$\frac{B}{4}$	m Rh
48	43u	Bc	1	—	—	$\frac{7}{5}$	$\frac{7(a)}{5}$	+ Afl.	—	—	H
49	45u	Bc	1	65(b) 43	65 43(a)	—	—	— (b) + Afl	—	—	H
50	45u	Bc	3	5	$\frac{5}{43}$	—	[5 43]	+ ⁵	—	—	H
51	50u	Bc	1,2	56	6	—	—	($\bar{\text{r}})$ Bez. Verbessg. Vorschlag lt. Stimmführung von I u. II	—	—	H
52	51o	I	1	—	—	—	—	\times d ² , da sonst 3mal Teilschluß mit d ²	$b^1 \text{ od } d^2$	$b^1 (?)$	m
53	52o	I	$\frac{3}{4}$	—	—	—	f ²	+ lg. Vschl	—	—	m
54	52o	II	$\frac{3}{4}$	—	—	—	—	lg Vschl als Hptnote (vgl. I) s. Lf. Zl. 53	?	—	m
55	53o	II	$\frac{1}{2}$	es ²	f ²	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Nxt	—	—	m
56	54o	I	$\frac{3}{4}$	—	—	—	—	Mit od. ohne Triller	?	—	O
57	55o	II	$\frac{3}{4}$	—	as ¹	—	—	+ Vz(b) als Sicherheit	—	—	m
58	57o	2 H	$\frac{1}{4}$	$\frac{3}{4}g$	$\frac{1}{4}g + \frac{2}{4}P$	—	—	$\bar{\text{r}}$ Rhyt. wie I. H. $-\frac{3}{4}g; +\frac{1}{4}g; +\frac{2}{4}P.$	—	—	Rh
59	60u	2 H	$\frac{2-3}{1-4}$	e	g	—	—	$(\bar{\text{r}})$ bei $\frac{4}{4}$ steln	—	—	m
60	60o	II	$\frac{1}{4}$	f ¹	es ¹	—	—	$(\bar{\text{r}})$ Nxt	—	—	m
61	60u	Bc	$\frac{2}{4}$	5	$\frac{5}{43}$	—	[5 43]	+ Bez.	—	—	H
62	69u	Bc	$\frac{3}{4}$	—	—	—	$\frac{7}{5}$	+ Bez.	—	—	H

Lauf. Zahl	Takt. Ordg. Zl. 0=oben =unten	Instrumente I. II. V. Kt. Bc H.Solo	Schreibfehler			Auslassung.		Art der Korrektur	Änderung des Notentextes	Richtigstellung des Notentextes	Disziplin
			Schlagzeit Teilwert	Fehlerhafter Text statt	Richtiggestellter Text	unvollständ. Text statt	Zu ergänzen wäre				
63	70u	Bc	1/1	7 6 5 4	6 4	—	—	— Bez.	—	—	H
64	71u	Bc	1/1	5 3	6 4	—	—	(⊖) Bez.	—	—	H
65	72u	Bc	1/1	7 5	6 4	—	—	(⊖) Bez.	—	—	H
66	73'	Solo	1/1	b ²	as ²	—	—	(⊖) Nxt.	—	—	m
67	74o	I	1/1	—	—	g ²	ge ²	+ (b)	—	—	m
68	74'	Solo	3/4	—	—	g ²	ges ²	+ (b)	—	—	m
69	74u	Kt	1/1	—	B	—	—	(⊖) Nxt. B durch Rasur unkenntl.	—	B (6/4)?	m
70	74u	Bc	1/1	5	6/4	—	—	(⊖) Bez. (bezogen auf korrr. Nxt.)	—	—	H
71	75'	Solo	2/2	—	—	g ²	ges ²	+ (b)	—	—	m
72	75u	Kt	1/1	—	—	—	—	Rückkorr. (⊖) Nxt.	f	ces	m
73	75u	Kt	1/1	—	—	—	—	(⊖) Bez.	5	6(a) 5(b)	H
74	76u	Kt	1-3	—	—	—	—	× dg (⊖) B 3/4	Bdg	B ^{3/4}	m H
75	76u	Bc	1-3	—	—	—	—	Änderung der Streichung	7 6 8x4 3	566	H
76	77u	Bc	2/1	6 4	5 3	—	—	(⊖) Bez.	—	—	H
77	78u	Kt	3 1	[b	es]	—	—	Ändg. d. Nxt. o. Streichg.	6 (-)	es (-)	m (-)
79	78u	Kt	3/1	—	—	—	—	(⊖) Bez.	7	5 4 3 2	H
81	82o	II	2-3	3/8 1/8	1/4 1/4	—	—	(⊖) Rhyt.	—	—	Rh
82	82u	Kt	1/1	d	f	—	—	(⊖) Nxt.	—	—	m
83	82u	Bc	1/1	[s. Sp. 10]	[s. Sp. 11]	—	—	(⊖) Bez.	6-(a)5 5	4-(a)3-4-3	Rh
84	83u	Bc	2 1	[43]	[6 4 4 3]	43	65 43	+ Bez.	—	—	H
85	84u	Kt	1/1	es G	es	—	—	× G (= urspr.)?	—	—	m H
86	85u	Bc	2/1	[43]	[6 5 4 3]	43	65 43	+ Bez.	—	—	H
87	87u	Bc	2/1	[43]	[6 5 4 3]	43	65 43	+ Bez.	—	—	H
88	88o	I II	3/1	—	—	—	b ² g ²	+ lg. Vschl. s. T. 15	—	—	m Rh
89	89o	I/II	3/1	—	—	—	b ¹ g ¹	+ lg. Vschl. s. T. 16	—	—	m Rh
90	91u	Bc	1/1	6	5 3	—	—	(⊖) Bez.	—	—	H
91	91u	Bc	1/2-3	—	—	43	65 43	+ Bez.	—	—	H

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Burgenländische Heimatblätter](#)

Jahr/Year: 1959

Band/Volume: [21](#)

Autor(en)/Author(s): Göllner Konrad

Artikel/Article: [Authentisch oder nicht? Ein Haydnwerk - aufgefunden und diskutiert 90-112](#)