

Ingrid Fuchs

### **Zur zeitgenössischen Rezeption von Haydns Liedern und Arien**

Vortrag beim Interdisziplinären Symposium „Das vokalmusikalische Werk Joseph Haydns“, Wien, 24.–26. November 2009.

Im Titel dieses Beitrages wurden zwei Gattungsbegriffe aus der Vokalmusik miteinander in Beziehung gesetzt, die ursprünglich nichts miteinander zu tun haben, außer dass beide, Lied und Arie, von einem Sänger bzw. von einer Sängerin vorgetragen werden. Während das Lied prinzipiell zur Sphäre des privaten Musizierens, zur Kammermusik in deren wörtlicher Bedeutung gehört – dem entspricht auch die Begleitung durch ein Tasteninstrument –, ist die Arie ursprünglich in der Oper zu Hause, d.h. sie ist Bestandteil eines Bühnenwerkes, wird szenisch dargestellt und von Orchester begleitet. In der vorliegenden Untersuchung werden nun aber neben den Liedern jene Opernarien herangezogen, die – und das ist bereits eine Form der Rezeption dieser Gattung – mit Klavierbegleitung oder stark reduzierter Instrumentalbegleitung Eingang ins private Musizieren und dort weite Verbreitung gefunden haben. Aus dieser Aufführungspraxis ergibt sich das Nebeneinander von Lied und Arie in der Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wo im Musikalischen Salon das klavierbegleitete solistische Gesangstück – sei es nun dezidiert ein Lied, sei es eine ursprünglich aus einer Oper stammende Arie – im Mittelpunkt des gemischten Programms stand.

Um einen kleinen Einblick in den Ablauf einer der damals in Wien so beliebten privaten bzw. halböffentlichen musikalischen Gesellschaften, d.h. des sogenannten Musikalischen Salons, zu erhalten, sei ein Bericht aus dem Jahr 1800 herangezogen<sup>1</sup>: „So genannte Privatakademien (Musik in vornehmen Häusern) giebt es hier [in Wien] unzählige den Winter hindurch. [...] Die meisten sind einander sehr ähnlich: so sehen sie aus! Vorerst ein Quartett oder eine Symphonie [vermutlich in Kammermusikbearbeitung], welche im Grunde als nothwendiges Uebel angesehen (man muss doch mit Etwas anfangen!) und also verplaudert wird. Dann erscheint ein Fräulein nach dem andern, legt ihre Klaviersonate – wo möglich, nicht ohne Artigkeit und Grazie, auf, und spielt sie weg, wie es nun gehen will. Dann kommen andere und singen einige Arien aus den neuesten Opern [...]. Die Sache gefällt – nun ja, warum nicht? Und wer hat etwas drein zu reden, wenn sie blos als Familienvergnügen betrachtet

---

<sup>1</sup> Kurze Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesammten jetzigen Musikwesen in Wien: Liebhaberey, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, 22. Oktober 1800, Sp. 66.

wird?“ Und Friedrich Nicolai meinte schon 1784<sup>2</sup>: „Es giebt in Wien viel eifrige Liebhaber der Musik, und auch nicht wenige, die Kenner sind, und mehr oder weniger für Virtuosen gelten können.“ Das in der damaligen Musikszene immer wieder verwendete Gegensatzpaar vom „Kenner und Liebhaber“ wurde sowohl zur Charakterisierung des unterschiedlichen Niveaus der Ausführenden bzw. der Notenkäufer, als auch der Zuhörer, d.h. des musikalischen Publikums, verwendet. Der so genannte Dilettant, der „Liebhaber“, der im Mittelpunkt des Musikalischen Salons stand, verdiente seinen Lebensunterhalt im Gegensatz zum Berufsmusiker nicht mit Musik, verfügte aber über eine gediegen Musikausbildung, die ihm nicht nur ermöglichte, sich mit Gleichgesinnten dem privaten Kammermusikspiel zu widmen, sondern ihn unter Umständen auch dazu befähigte, gemeinsam mit Berufsmusikern in halböffentlichen Kreisen zu musizieren.

Das private Musizieren galt einerseits der eigenen Freude oder einem geschlossenen, engen Kreis von Zuhörern; daneben gab es aber auch Musikalische Salons, in die die geladenen Gäste Freunde und Bekannte mitbringen durften, in die man eingeführt werden oder wo man als Interessierter um Zutritt bitten konnte, deren Musikproduktionen daher halböffentlichen Charakter hatten. Diese „Kammermusik“, die ja zunächst höfischen Kreisen entstammte, aber in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch den Aufstieg des Bürgertums zunehmend auch in den Häusern des gehobenen Mittelstandes immer mehr heimisch geworden war, ja sich geradezu zu einem Statussymbol der bürgerlichen Kultur entwickelt hatte, spielte im letzten Jahrhundertdrittel bereits in allen Gesellschaftsschichten eine bedeutende Rolle. Dieses private, manchmal auch halböffentliche Musizieren sowohl der Aristokratie als auch des Bürgertums fand nun in Musikzimmern und Salons statt, Räumlichkeiten, denen die kleine, solistische Besetzung angemessen war: der „Musikalische Salon“ bezeichnet daher nicht nur den Ort der Musikaufführung, sondern ganz allgemein ein wichtiges gesellschaftliches Phänomen der damaligen Musikkultur.

Wie bereits im obigen Zitat erwähnt, stand neben dem meist von Damen ausgeführten Klavierspiel und der ausschließlich von Männern produzierten instrumentalen Kammermusik das Singen im Mittelpunkt des Musikalischen Salons, dem sich beide Geschlechter widmeten. Und für diese Zweckbestimmung entstanden nun nicht nur eigene Kompositionen – nämlich Lieder –, sondern wurden auch Gesangstücke aus Opern herangezogen, wobei die Auswahl von Einzelnummern auch Rückschlüsse auf die Popularität des Gesamtwerkes zulassen. Mit

---

<sup>2</sup> Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin–Stettin 1784, S. 553.

der Frage, welche Arien aus Haydnschen Opern nun auf welche Art und Weise Verbreitung fanden, wird sich der zweite Teil meines Vortrages befassen. Zunächst wenden wir uns aber den original für den Musikalischen Salon geschaffenen Vokalkompositionen Joseph Haydns zu, und zwar den zwei Heften von je 12 deutschen Liedern und den zwei Heften von je sechs englischen Canzonetten sowie der Kantate „Arianna a Naxos“, deren bemerkenswerte, weit über die Grenzen der Habsburgermonarchie reichende zeitgenössische Rezeption mit ihrer ganz speziellen Beziehung zwischen Wien und London dargestellt werden soll.

Die Entstehungsgeschichte der insgesamt 24 deutschen Lieder Joseph Haydns hängt eng mit einem der bedeutendsten literarischen, gleichzeitig aber auch musikalischen Salons zusammen, und zwar mit jenem des Hofrates Franz Sales von Greiner dessen „Haus am neuen Markt auf der Mehlgrube [...] der Tempel der Musik, der Sammelplatz des guten Tones und alles Ausgezeichneten aus Einheimischen und Fremden, Gleichen und Höheren“ war, wie Joseph Freiherr von Hormayr berichtet.<sup>3</sup> Seine Tochter Karoline von Greiner, später verheiratete Pichler, war nach den Angaben im Jahrbuch der Tonkunst 1796<sup>4</sup> eine der besten Klavierspielerinnen Wiens, aber auch eine gute Sängerin, deren Vorliebe „kleinen Arietten und Liedern“ galt, war sie doch eine Schülerin des k.k. Hofklaviermeisters Joseph Anton Steffan, der 1778 bis 1782 seine drei „Sammlungen deutscher Lieder für das Klavier“ herausgebracht hatte. Ihr Vater Franz Sales von Greiner, selbst ein begnadeter Basssänger, war ein wichtiger Anreger und Förderer von Liedkompositionen und hatte nicht nur für Steffans Liedersammlungen die Texte ausgewählt, sondern war auch für Joseph Haydn diesbezüglich die oberste literarische Instanz. Aus Haydns Briefen an den Verleger Artaria lässt sich das äußerst sorgsam geplante Erscheinen der ersten 12 Haydnschen Lieder gut nachvollziehen: Wie wichtig Haydn diese Komposition und deren Veröffentlichung war, geht aus seinem Brief vom 20. Juli 1781 an Artaria bei Übersendung des Manuskripts hervor, wobei die folgende Bemerkung Aufschluss über die intendierte Zielgruppe der Lieder und deren Rezeption gibt<sup>5</sup>: „Besonders aber bitte ich Euer Hochedlen, diese Lieder niemanden zuvor abschreiben oder singen oder gar aus Absicht verhunzen zu lassen“ – Haydn war diesbezüglich ein gebranntes Kind, da seine Kompositionen oft schon vor der Publikation in

---

<sup>3</sup> Joseph Freiherr von Hormayr, Karoline Pichler, in: Taschenbuch für die vaterländische Geschichte Bd. 34. Berlin 1845, S. 115, zitiert nach Roswitha Strommer, Wiener literarische Salons zur Zeit Joseph Haydns, in: Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Hrsg. Herbert Zeman. (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 6.) Eisenstadt 1976, S. 99.

<sup>4</sup> [Johann Ferdinand von Schönfeld], Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Wien 1796. Mit Nachwort und Register hrsg. von Otto Biba. München–Salzburg 1976, S. 19.

<sup>5</sup> Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen unter Benützung der Quellensammlung von H.C. Robbins Landon hrsg. und erläutert von Dénes Bartha. Kassel usw. 1965, S. 101.

handschriftlichen Kopien verbreitet wurden – „indem ich selbst nach deren verfertigung, die selben in den critischen Häusern absingen werde“ – meinte er damit vielleicht u.a. den Salon Greiner? –, denn „durch die gegenwart und den wahren vortrag muß der Meister sein Recht behaupten.“ Haydn hat also noch vor dem Erscheinen der Lieder, das schließlich am 29. Dezember 1781 in der Wiener Zeitung angekündigt wurde (Abbildung 1a), die Lieder selbst im Rahmen des Musikalischen Salons ausprobiert, und zwar vermutlich selbst gesungen und sich am Klavier begleitet.

Der Titel der Erstausgabe lautet: „XII Lieder für das Clavier gewidmet aus besonderer Hochachtung und Freundschaft der Freülen Francisca Liebe Edle von Kreutznern von Joseph Haydn Fürst Esterhazischen Capell Meister [...]“ (Abbildung 1b). Obwohl Haydn ursprünglich daran gedacht hatte, die Lieder Mademoiselle Elisabeth Clair, einer Mätresse des Fürsten Esterházy, zu widmen, entschied er sich dann doch für Franziska Liebe von Kreutznern, die als Sängerin und Pianistin eine Repräsentantin des Musikalischen Salons war, d.h. jener Zielgruppe, für die diese Lieder komponiert wurden. Dies kommt auch in einer allerdings kritischen Rezension des ersten Teils der Haydnschen Lieder zum Ausdruck<sup>6</sup>: „Eines Haydn sind diese Lieder nicht ganz würdig. Vermuthlich hat er aber nicht die Absicht gehabt, seinen Ruhm dadurch zu vergrößern, sondern nur den Liebhaber oder Liebhaberinnen von einer gewissen Classe ein Vergnügen damit zu machen.“ Diese aus der Feder Carl Friedrich Cramers stammende Kritik in seinem in Hamburg erscheinenden „Magazin der Musik“ erklärt sich aus der in Deutschland verbreiteten Berliner Liedästhetik, die andere Zielsetzungen, wie z.B. die Konzentration auf die Darbietung des Textes, verfolgte.<sup>7</sup> Wie Laurenz Lütteken bei der 2006 stattgefundenen Tagung „Das Liedwerk Wolfgang Amadeus Mozarts: Seine künstlerische Gestaltung und kulturgeschichtliche Bedeutung“ dargelegt hat<sup>8</sup>, wollte Joseph Haydn aber bei der Komposition seiner Lieder die Gattung Lied als primär musikalisches Kunstwerk neu begründen, was bei der deutschen Kritik eben zunächst auf Unverständnis stieß.

Nichts desto trotz verbreiteten sich die Haydnschen Lieder, nachdem deren zweiter Teil 1784 mit gleichem Titelblatt bei Artaria erschienen war, sehr rasch in den Metropolen Europas

---

<sup>6</sup> Magazin der Musik. Hrsg. von Carl Friedrich Cramer. 1. Jg., Hamburg 1783, S. 456f.

<sup>7</sup> Vgl. zu dieser Thematik den Symposionsbeitrag von Edelgard Spaude auf S. **XXX** des vorliegenden Bandes.

<sup>8</sup> Laurenz Lütteken, Mozart im Zentrum? Anmerkungen zum Solo-Lied im Wien der 1780er Jahre, in: Acta Mozartiana 56 (2009) S. 29–42, vor allem S. 39f.

(Tabelle 1).<sup>9</sup> Nach der Edition durch Götz in Mannheim folgte 1786 bereits die erste englische Ausgabe bei Longman & Broderip mit dem Titel: „Twelve Ballads, composed by the celebrated Haydn, of Vienna, adapted to English Words with an Accompaniment for the Harpsichord or Piano Forte by William Shield.“ Abgesehen von dem bereits vor seinen Engländeraufenthalten weit über die Grenzen der Habsburgermonarchie hinausreichen Ruhm Haydns, der sich im Titel dokumentiert („The celebrated Haydn of Vienna“), wurden die Lieder in England als „Balladen“ bezeichnet. Die deutschen Texte wurden nur teilweise übersetzt, teilweise aber durch neue englische Texte mit Angabe des jeweiligen Autors ersetzt, wie beispielsweise das Lied Nr. 3. „Der erste Kuss“, das nun den Titel „The Tear“ („Die Träne“) trägt. Der Hinweis „adapted [...] by William Shield“ macht deutlich, dass aufgrund des neuen Textes auch musikalische Adaptionen vorgenommen wurden, und zwar von dem renommierten englischen Komponisten William Shield. Der zweite, 1789 erschienene Teil der Lieder trägt dagegen den Titel: „XII original English Canzonettas, with an Accompaniment for the Piano Forte or Harp, composed by Joseph Haydn“. Es handelt sich dabei natürlich keineswegs um „original“ englische Lieder – hier im Gegensatz zu den „Ballads“ des ersten Teils als „Canzonettas“ bezeichnet –, sondern durchwegs um Übersetzungen, und zwar dieses Mal von allen deutschen Texten, ohne Unterlegung fremder Texte wie im ersten Teil.

Das Unterlegen von Texten war in England ganz allgemein überaus beliebt, wobei nicht nur Lieder mit neuen Texten versehen wurden, sondern auch Instrumentalwerke nicht verschont blieben. So ist im gleichen Jahr wie die englische Ausgabe des ersten Heftes von Haydns Liedern, 1786, folgende Sammlung bei einem weiteren Londoner Verleger, nämlich bei Preston, erschienen<sup>10</sup> (Abbildung 2a): „A second Set of twelve Ballads, the Music by Sig<sup>r</sup>. Giuseppe Haydn, of Vienna adapted to English Words; with an Accompaniment for the Harpsichord, or Piano Forte.“ Der Titel hat frappante Ähnlichkeit mit jenem der zuvor zitierten ersten Londoner Ausgabe des ersten Teils der Haydnschen Lieder bei Longman & Broderip und wurde sicherlich ganz gezielt so gewählt, um am Erfolg des Konkurrenten mitzunutzen. Bei diesen „Ballads“ handelt es sich allerdings nicht um originale Vokalmusik Haydns, sondern um das Unterlegen von englischen Texten verschiedener Autoren unter einzelne Sätze (bzw. meist nur deren Beginn) aus damals in England bereits gängigen

---

<sup>9</sup> Vgl. ganz allgemein auch Joseph Haydn, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. (Joseph Haydn Werke Reihe XXIX/Bd.1.) Kritischer Bericht. Unter Benutzung der Vorarbeiten von Paul Mies (†) verfasst von Marianne Helms. München 1983.

<sup>10</sup> Vgl. Anthony van Hoboken, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 2. Mainz 1971, S. 292: Hob. XXVIa-Anh.a 3.

Streichquartetten und Sinfonien Haydns. So basiert beispielsweise die Erste Ballade auf dem vierten Satz des Fünften Streichquartetts aus op. 33, dem der Text „I told my soft wishes“ unterlegt wurde (Abbildung 2b).

Doch zurück zur Rezeption der „echten“ Haydnschen Lieder: Im gleichen Jahr wie die Londoner Ausgabe bei Longman & Broderip ist bemerkenswerter Weise auch eine dänische Ausgabe erschienen (Abbildung 3a) – „XII Sange Tel Klaveer af Joseph Haydn. Fordanskede af Lars Knudsen I. Deel“ –, die bei S[ören] Sönnichsens in Kopenhagen herausgekommen ist, und zwar mit dänischen Texten von Lars Knudsen. Das erste Lied der Sammlung „Das strickende Mädchen“ heißt hier beispielsweise „Strikke-Pigen“ (Abbildung 3b). Wie man der chronologischen Aufstellung der zeitgenössischen Ausgaben der 24 deutschen Lieder Haydns (Tabelle 1) entnehmen kann, wurde bereits 1787 bzw. 1789 auch die erste französische Ausgabe publiziert. Bemerkenswert ist auch hier der Titel der Ausgabe: „Romances et Chansons de differens caractères, [...] composées par J. Haydn. Traduites ou imitées de l'Allemand en Français par une société de Gens de Lettres.“ D.h., die Texte der hier so bezeichneten „Romances et Chansons“ wurden von Schriftstellern übersetzt oder nachgedichtet („imitées“). Es folgten schließlich noch zwei weitere englische Editionen bevor im Rahmen der bei Breitkopf und Härtel herausgekommenen Oeuvres Completttes die Lieder abermals in deutscher, ein Teil davon in französischer und deutscher Sprache erschienen sind. Aufgrund der großen Nachfrage hat Artaria 1794 und 1802 jeweils Neuauflagen der Lieder herausgebracht, dieses Mal jedoch in vier Hefte à sechs Lieder aufgeteilt. Neben diesen Editionen haben sich auch überaus zahlreiche Abschriften dieser Lieder für den Gebrauch beim privaten Musizieren und im Musikalischen Salon erhalten<sup>11</sup>, die jedoch allesamt auf den gedruckten Ausgaben basieren – Haydn hatte sich ja Kopien vor dem Erscheinen der Erstausgabe verbeten.

Haydns 24 deutsche Lieder haben, nachdem sich diese nicht nur, aber besonders in England so großer Beliebtheit erfreuten – wie man den zahlreichen englischen Ausgaben entnehmen kann – sozusagen eine englische Fortsetzung gefunden. Zwischen seinen beiden London-Aufenthalten in den Jahren 1791/92 und 1794/95 hat Joseph Haydn zwei Mal sechs „Original Canzonettas“ komponiert, deren erstes Heft er bereits im Juni 1792 vor seiner Rückkehr nach Wien in London ankündigt hatte. Die Texte des gesamten ersten Heftes und eine Nummer des zweiten Heftes stammen von der Dichterin Anne Hunter, der Gattin des bedeutenden

---

<sup>11</sup> Ebenda S. 243ff.

Londoner Chirurgen John Hunter, der Haydns Nasenpolypen operieren wollte – Haydn hatte dann kurz vor dem Eingriff die Flucht ergriffen. Mit dem Ehepaar Hunter stand Haydn während seines ersten London-Aufenthaltes in freundschaftlichem Kontakt, und Anne Hunter dürfte Haydn auch bei der musikalischen Umsetzung der Texte hinsichtlich Akzentuierung und Ausdrucksgehalt ihrer Dichtung unterstützt haben. Der Komponist war sich seines Erfolges bei der englischen Gesellschaft jedenfalls so sicher, dass er dieses erste Heft mit sechs englischen Canzonetten 1794 im Selbstverlag herausgab (Abbildung 4). Diese sind der Dichterin gewidmet, und zwar als Mrs. John Hunter (ihr Mann war bereits 1793 verstorben). Man konnte diese Canzonetten in Haydns Wohnung – die Adresse „No. 1 Bury Street, St. James’s“ ist auf dem Titelblatt angegeben –, und bei zwei Musikalienhändlern erwerben. Um zu verhindern, dass Exemplare vom Notenstecher und -drucker unter der Hand verkauft werden, war jedes rechtmäßig zu erwerbende Exemplar von Haydn mit seiner Unterschrift abgezeichnet. Die zweite Serie von sechs weiteren englischen Canzonetten hat Haydn jedoch nicht mehr im Selbstverlag, sondern im Londoner Verlagshaus Corri, Dussek & Co. erscheinen lassen und einer Dame des englischen Musikalischen Salons gewidmet, und zwar Lady Charlotte Bertie, der Gattin des mit Haydn befreundeten Lord Willoughby Bertie, 4th Earl of Abingdon.

Es gibt Belege dafür, dass Joseph Haydn seine englischen Canzonetten in bürgerlichen wie aristokratischen musikalischen Gesellschaften auch selbst gesungen hat. Cecilia Maria Barthelemon, die Tochter einer mit Haydn befreundeten Musikerfamilie, in deren Kreis er zu privatem Musizieren verkehrte, besaß beide Hefte der englischen Canzonetten Haydns; diese sind erhalten geblieben und beinhalten einige handschriftliche Erinnerungen<sup>12</sup>: „I had the great pleasure to hear the famous Doct. Haydn play & sing his beautiful Canzonettas, (in my youth) in my Dear Father’s House in Vauxhall. Oh! what a treat it was!“ Und an anderer Stelle berichtet sie: „[...] often have I sat with him when he play’d his Sweet Canzonttas & and used to shed tears when he sang ‘The Season comes when first we met but you return no more’ [es handelt sich um das zweite Lied des ersten Heftes mit dem Titel ‘Recollection’] & I said to him, ‘Papa Haydn, Why do you cry?’ & he said, ‘Oh! My dear Child. I do not like to leave my English Friends, they are so kind to me!“

Aber nicht nur in diesem familiären Kreis sang Haydn seine Canzonetten, sondern auch in allerhöchsten Hofkreisen: So berichtet er in seinen Londoner Notizbüchern vom Musizieren

---

<sup>12</sup> H.C. Robbins Landon, Haydn. Chronicle und Works, Bd. 3: Haydn in England 1791–1795. London 1976, S. 169.

beim Herzog von York, bei dem auch König Georg III und Königin Charlotte anwesend waren<sup>13</sup>: „Es wurde nichts anderes als von meiner Komposition gespielt; ich saß am Klavier; zuletzt musste ich singen. [...] Ich sang mein deutsches Lied: ‚Ich bin der verliebteste.‘“ Es handelt sich bei diesem Lied um die letzte englische Canzonette des zweiten Heftes, die, im Gegensatz zu den übrigen, ursprünglich auf einem deutschen Text – nämlich dem von Haydn gesungenen – basiert und ins Englische übersetzt wurde. Nach Haydns Rückkehr hat der Wiener Verleger Traeg 1797 dieses Lied in der Wiener Zeitung am 31. Mai 1797 mit dem von Haydn am englischen Hof verwendeten deutschen Titel ankündigt.<sup>14</sup> Und auch bei einer Abendmusik kurz nach der Vermählung des Prince of Wales mit Prinzessin Caroline von Braunschweig musste Haydn, wie er in seinem Notizbuch schreibt, „deutsche und englische Lieder singen. Die Prinzessin sang auch mit mir [...]“<sup>15</sup> Diese Berichte beweisen, welchen hohen Stellenwert das Singen in England in allen Gesellschaftsschichten hatte, woraus sich auch die so überaus positive Rezeption der Haydn'schen Lieder und Canzonetten in diesem Land erklärt.

Aus der Übersicht in den Tabellen 2a und 2b wird deutlich, wie groß das Interesse an diesen Haydn'schen Canzonetten in und außerhalb Englands war. Bemerkenswert ist, dass das erste Heft bei Artaria in deutscher Sprache bereits 1794, d.h. im Jahr der im Selbstverlag erschienenen Erstausgabe herauskam, während das zweite Heft von Artaria erst drei Jahre nach der englischen Erstausgabe, 1798, publiziert wurde, und zwar dieses Mal sowohl mit deutschem wie englischem Text. Dieses Mal fällt das Urteil der deutschen Kritik überaus positiv aus; die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung“ schreibt in einer ausführlichen Rezension der zuletzt genannten Edition im März 1799 u.a. folgendes<sup>16</sup>: „Es ist Labsal für Liebhaber von wahren Kunstgefühl, wenn ihnen unter dem Schwall von Liedern, die beim Klavier zu singen sind, manchmal etwas zu Gesicht und Gehör kommt, das sich über den alltäglichen Singsang erhebt. Darunter gehören unstreitig diese sechs Lieder von Joseph Haydn, der [...] seinen ansehnlichen Rang in der Sphäre der größten und trefflichsten Tonsetzer behauptet hat.“ Diese Lieder „unterscheiden sich von den gewöhnlichen durch eine etwas edlere Poesie und Setzart, und haben einen unverkünstelten, ausdrucksvollen und aus einem fühlenden Herzen geflossenen Gesang mit einer nicht sehr schweren, aber ausgesuchten Klavierbegleitung.“ – Im darauf folgenden Monat wurde die dritte Canzonette

---

<sup>13</sup> Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, S. 552f.

<sup>14</sup> Hoboken, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 2, S. 263 und Haydn, Lieder für eine Singstimme. Kritischer Bericht, S. 67.

<sup>15</sup> Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, S. 553.

<sup>16</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 20. März 1799, S. 396.



des zweiten Heftes mit dem Titel „Sympathy“ mit dem deutschen Text „Wie lieb ich dich“, ohne Titel, als Beilage zur „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ veröffentlicht<sup>17</sup>, was sicherlich ganz allgemein zur Popularisierung der Haydnschen Lieder beigetragen hat. (Am Rande sei vermerkt, dass der englische Text die Übersetzung eines ursprünglich italienischen Textes Metastasios war.) In der Publikationsübersicht in Tabelle 2a und 2b ist ferner darauf hinzuweisen, dass von dem ersten Heft neben den englischen und deutschen Ausgaben in England auch zwei zweisprachige Editionen mit englischem und italienischem Text erschienen sind und in Deutschland eine Ausgabe mit zweifacher Übersetzung des Textens, nämlich in Deutsch und Französisch. Das zweite Heft ist dagegen bis auf die Publikation in den Oeuvres complètes immer in der Originalsprache und teilweise mit zusätzlicher deutscher Übersetzung erschienen, berücksichtigt also in viel größerem Maße jene Texte, die der Komposition ursprünglich zugrunde lagen.

Unter den außerhalb der Lieder- und Canzonetten-Sammlungen publizierten Einzelliedern fanden nur die zwei auf Texten von Anne Hunter basierenden eine gewisse Verbreitung, die aber nicht an jene der Sammlungen heranreicht, nämlich „The Sprit’s Song“, „Des Geistes Gesang“ (Abbildung 5a) – in der deutsch-englischen Ausgabe des Kunst- und Industrie-Comptoirs aus dem Jahr 1804 wird Shakespeares als Textdichter angeführt – und „O tuneful voice“, „O süßer Ton“ (Abbildung 5b), die beide in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ mit sehr positiven Rezension bedacht wurden.<sup>18</sup> Aus jener des letztgenannten Liedes, das 1806 mit deutschem und englischem Text bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, sei kurz zitiert<sup>19</sup>: „Eine Kleinigkeit, in welcher man aber durchaus den Meiser erkennt! Haydn schrieb diesen Gesang bey seinem Aufenthalte in England für eine vornehme Dame [Anne Hunter] [...] Der Text ist zwar ungefähr in der Weise der bekannten schottischen Balladen, aber [...] von Haydn fast wie eine tragische Scene behandelt – einfach und doch reich, edel, zart, mit mancher neuen Führung des figurirten Accompagnements und sehr fließendem Gesang der Sopranstimme. Die deutsche Unterlegung ist meisterhaft – dem Original in den Worten ziemlich, im Sinn und Ton ganz nahe, ungezwungen, [und] fließend ohne dass ein Nötchen zu ändern wäre.“

---

<sup>17</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, Beilage zum 10. April 1799. Der deutsche Text entspricht jenem der Oeuvres complètes von Breitkopf & Härtel.

<sup>18</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 30. Mai 1804, Sp. 595f.: „Nicht viel über einen Bogen Noten, wenig Zeilen Text [...]: und doch hat man sich vielen Genuss davon zu versprechen, wenn man Sinn hat für das einfach-Edle. Auch in einer Kleinigkeit ist der M e i s t e r nicht zu verkennen.“

<sup>19</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 5. März 1806, Sp. 367f.

Ein Jahr vor dieser Rezension war nämlich die einzige zeitgenössische Ausgabe von Haydns Bearbeitung Schottischer Lieder außerhalb Englands bei Breitkopf & Härtel erschienen und ebenfalls in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ besprochen worden.<sup>20</sup> Es handelt sich bei dieser in Leipzig erschienenen Edition um eine kleine Auswahl aus den insgesamt 273 schottischen Liedern, deren Melodien Haydn für seine englischen Verleger harmonisiert hat, und zwar mit Violinstimme und Generalbass. In den von Breitkopf & Härtel ausgewählten 21 Gesangstücken in zwei Heften mit dem Titel „Alt-Schottische Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung nach den alt-schottischen Melodien ausgesetzt von Joseph Haydn“ (Abbildung 6a) ist jeweils die erste deutsche Strophe der Singstimme unterlegt, während die folgenden und die ursprünglichen englischen Texte im Anschluss an den Notentext extra gedruckt sind (Abbildung 6b). Es ist auf den ersten Blick erstaunlich, dass diesen Bearbeitungen Haydns in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ eine sieben Spalten umfassende Rezension gewidmet ist, doch erklärt sich das besondere Interesse bereits aus deren Einleitungssatz, in dem dieses Werk nämlich jedem empfohlen wird, „der sich an der den, seit Herder, auch in Deutschland berühmten Resten der britischen Volkspoesie ergötzen und ihren wahren Wert anschlagen kann“.<sup>21</sup> Begrüßt wird die Verwendung einer ausgesetzten Klavierstimme (anstatt Generalbass und Violine), kritisiert jedoch, dass diese zu figuriert und kunstgelehrt ausgefallen sei, wodurch die Lieder „ihrer Gattung enthoben, [...] sich selbst entfremdet worden“ seien; außerdem habe durch die Übersetzung der ungekünstelte Fluss der Sprache gelitten. Hier werden in besondere Deutlichkeit die Probleme der Übersetzung angesprochen, die aber nicht nur bei den Schottischen Volksliedbearbeitungen, sondern wohl auch bei allen anderen nicht originalsprachigen Editionen auftreten. Diese Bearbeitungen Haydns der Schottischen Lieder wurden in ihrer deutschsprachigen Edition auf eine Ebene mit den klavierbegleiteten Lieder gesetzt, was deren ursprünglicher Intention jedoch keineswegs entspricht und daher zu den erwähnten kritischen Äußerungen Anlass gab.

Bevor wir uns nun Haydns Kantate „Arianna a Naxos“ zuwenden, die in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt, soll besonders hervorgehoben werden, dass die meisten Lieder aus den Liedersammlungen auch als Einzelausgaben verbreitet wurden, und zwar einerseits in gedruckter Form – die Verleger boten die Lieder häufig auch jedes einzeln zum Verkauf an –,

---

<sup>20</sup> Die Entstehungsgeschichte und Verbreitung in England muss hier ausgeklammert bleiben.

<sup>21</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 12. Juni 1805, Sp. 585–591, Zitat Sp. 589.

und andererseits in handschriftlichen Kopien.<sup>22</sup> Nicht vergessen darf man auch die damals so beliebten Sammelwerke, deren Zielgruppe, besonders häufig die Damen und Herren des Musikalischen Salons, außerordentlichen Gefallen an derartigen Zusammenstellungen von Klavier- und Liedkompositionen fanden, so dass etliche Haydnsche Lieder auch in diese Publikationen aufgenommen wurden. Als ein Beispiel sei der im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde überlieferte, von einem Musikliebhaber zusammengestellte Band handschriftlicher Abschriften von Werken verschiedener Autoren, hauptsächlich aber solchen von Joseph Haydn, mit dem Titel „Divertimenta, ac Galantheriae Variarum à Diversis Authoribus Conscriptae. Del Signore Josef Haydn“ (Abbildung 7a) genannt, in dem sich drei Nummern aus seinen 24 deutschen Liedern finden: Nr. 2 „Cupido“ („Weißt Du mein kleines Mägdelein“) und Nr. 11 „Liebeslied“ („So lang, ach schon so lang“) (Abbildung 7b) sowie Nr. 5 „Die Verlassene“ („Hör’ auf mein armes Herz“).

Die in den Quellen einstimmig als „Cantata a voce sola“ bezeichnete Kantate „Arianna a Naxos“, entspricht mit ihren zwei Satzpaaren Recitativo-Aria der italienischen Solokantate. Sie ist vermutlich für die Gesang liebenden Damen des Musikalischen Salons entstanden und bei Artaria 1790 erstmals im Druck erschienen (Abbildung 8). Die frühesten erhaltenen Dokumente für die „Arianna“ sind einige Briefe Haydns an die von ihm verehrte Frau von Genzinger, aus denen man schließen könnte, dass er dieses Werk vielleicht im Hinblick auf oder sogar für die „Freyle Peperl“, die damals sechzehnjährige Tochter Marianne von Genzingers, Josepha, komponiert hat. Während der Wintermonate, die der Fürst mit seinem Hofstaat in Wien verbrachte, hatte Haydn die Gelegenheit, diverse Gesellschaften und musikalische Unterhaltungen in den verschiedensten Häusern zu besuchen, wobei er sich bei der musikliebenden Familie Genzinger mit ihren fünf Kindern, die damals im Schottenhof wohnte und die musikalische Elite Wien zu Soireen einlud, besonders wohl fühlte. In den wehmütigen brieflichen Erinnerungen an diese glücklichen Stunden nach der Rückkehr an seinen ungeliebten Dienort Esterháza schreibt er am 9. Februar 1790<sup>23</sup>: „Meine gute Freyle Peperl wird sich /: hofe ich :/ durch öfteres absingen der Cantate auch des Meisters Errinern, besonders bey Reiner aussprach, und genauer Vocalisirung [...].“ Und kurz darauf meint er<sup>24</sup>: „Daß Meine Liebe Arianna in schottenhof beyfall find, ist für mich entzückend“, und gibt der „Freyle Peperl“ abermals Hinweise zur korrekten Aussprache des Textes. Sogar noch ein Jahr

---

<sup>22</sup> Vgl. u.a. die zahlreichen Abschriften in Hoboken, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 2, S. 243f.

<sup>23</sup> Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, S. 229.

<sup>24</sup> Ebenda S. 231.

später aus London fragt er am 17. September 1791<sup>25</sup>: „Singt meine gute freyle Pepi bisweilen die arme Ariadna? o ja, ich höre es bis hieher [...]“

Zu diesem Zeitpunkt war die Kantate „Arianna a Naxos“ in London bereits zum großen Renner der Saison geworden. Denn schon im Februar dieses Jahres hatte einer der größten Sänger-Stars Londons, der Kastrat Gaetano Pacchierotti (Abbildung 9), die Kantate in einem der sogenannten Ladies Concerts aufgeführt, die an den Freitag-Abenden jeweils wechselnd in den angesehensten Häusern vor auserlesener Gesellschaft stattfanden. Im „Morning Chronicle“ erschien unmittelbar nach diesem Konzert eine enthusiastische Kritik<sup>26</sup>: „The musical World is at this moment enraptured with a Composition which Haydn has brought forth [...]. Nothing is talked of – nothing sought after but Haydn’s Cantata – or, as it is called in the Italian School – his Scena [...] It was performed by Haydn himself, and sung by Pacchierotti. It abounds with such a variety of dramatic modulations – and is so exquisitely captivating in its larmoyant passages, that it touched and dissolved the audience. They speak of it with rapturous recollection, and Haydn’s Cantata will accordingly be the musical desideratum for the winter.“ Kurz darauf wurde die Kantate im Rahmen eines vom New Musical Fund veranstalteten groß besetzten Konzertes im Pantheon wiederholt, hat also Eingang in eines der zahlreichen öffentlichen Konzerte Londons gefunden. Damit ergab sich eine bemerkenswerte Änderung der Zielgruppe dieser Komposition, d.h. des intendierten Interpreten sowie des Publikums, und damit auch der Rezeption dieses Werkes: geschrieben ursprünglich für den intimen Bereich des Musikalischen Salon Wiens, repräsentiert durch das „Freyle Peperl“ Genzinger, wurde die „Arianna“ nun zum Glanzstück des Londoner Konzerlebens, repräsentiert durch den Kastraten Pacchierotti. Dieser hatte, wie man in einer Kritik des Pantheon-Konzerts lesen kann, mit dieser Kantate, „die wieder den tiefsten Eindruck machte“, „nie, in seiner glänzendsten Zeit, [...] einen größeren Erfolg“.<sup>27</sup>

Es ist daher nur nahe liegend, dass Joseph Haydn seine Kantate, nachdem sie 1790 erstmals bei Artaria in Wien erschienen, nun im Selbstverlag in London publizierte, konnte er nach den Erfolgen im Konzertsaal hohe Verkaufsziffern und einen entsprechen großen finanziellen Gewinn erwarten. Diese Ausgabe war in Haydns Wohnung zu erwerben oder bei dem Musikalienhändler John Bland, wie unten auf der Titelseite zu lesen ist: „London Printed for

---

<sup>25</sup> Ebenda S. 260.

<sup>26</sup> Carl Ferdinand Pohl, Haydn in London. Wien 1867, S. 118, Fußnote; Robbins Landon, Haydn. Chronicle und Works, Bd. 3: Haydn in England, S. 47.

<sup>27</sup> Ebenda, zitiert nach Pohl S. 118f.

the Author & sold by him at No. 18, Great Pulteney Street & at J. Blands Music Warehouse 45 Holborn.“ Auch bei der in London erschienenen „Ariana [!] a Naxos“ hat Haydn, wie bei seinem ersten Heft der englischen Canzonetten, die Exemplare eigenhändig abgezeichnet, um zu verhindern, dass vom Notenstecher unter der Hand zusätzlich hergestellte Abzüge verkauft werden. Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde besitzt zwei Exemplare dieser im Haydnschen Selbstverlag in London erschienenen Ausgabe seiner „Ariana“<sup>28</sup>, wobei bemerkenswerter Weise auf einem der Preis – höchstwahrscheinlich von Haydns Hand – von 5 shilling in 4 shilling abgeändert wurde (Abbildung 10a und b). Es wäre denkbar, dass Haydn, bevor er nach Wien zurückgekehrt ist, sozusagen eine Art Ausverkauf veranstaltete und Restexemplare billiger abgegeben hat – ein möglicher weiterer Beweis von Haydns Geschäftstüchtigkeit.

Rezeptionsgeschichtlich interessant ist aber auch, dass Haydn auf der Titelseite dieser Ausgabe der „Ariana“ eine Einleitung wie zu einer Operszene gibt – man erinnere sich in diesem Zusammenhang auch an die Bezeichnung der Kantate als „scena“ in der weiter oben zitierten Kritik des „Morning Chronicle“: „L’azione Si rappresenta in una Sp[i]aggia di Mare, Circondata di Scogli. Si vedi la Nave di Teseo, che a Vele Spiegata S’Attentana dall’Isola ed Ariana che dorme, e Si riseveglia Poco a Poco.“ / „Die Szene spielt an einem von Klippen umgebenen Strand am Meer. Man sieht das Schiff des Theseus, das sich mit gesetzten Segeln der Insel und der schlafenden Ariadne nähert, die langsam erwacht.“ Diese Beschreibung entspricht fast wörtlich einem anonymen Druck des Kantatentextes, der sich in nur einem einzigen Exemplar in Florenz erhalten hat, und zwar gemeinsam mit einer Abschrift der Kantate des Esterhàzy-Kopisten Johann Schellinger.<sup>29</sup>

In Tabelle 3 lässt sich deutlich erkennen, wie stark die Kantate in Europa insgesamt Verbreitung fand, wobei es neben Ausgaben mit italienischem und deutschem Text auch Ausgaben mit italienischem und französischem Text gab. Editionen mit englischer Übersetzung waren offenbar nicht gefragt, da das Italienische als Opersprache in England sichtlich den potentiellen Käufern der Noten, d.h. den Musikliebhabern, hinlänglich geläufig war. Bemerkenswert ist ferner, dass sich von dieser Kantate – abgesehen von den Drucken – sehr zahlreiche handschriftliche Kopien erhalten haben, was insofern hervorzuheben ist, als

---

<sup>28</sup> Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign. A 158e und A 158f.

<sup>29</sup> Vgl dazu Joseph Haydn, Verschiedene Gesänge mit Begleitung des Klaviers. Hrsg. von Marianne Helms. (Joseph Haydn Werke Reihe XXIX/Bd. 2.) München 1988, Kritischer Bericht S. 96 (Quelle Fd), S. 97 (Quelle Fi) und Textanhang A, S. 112 (Faksimile).

die abschriftliche Verbreitung im Vergleich zu den Liedern bei den aus Opern stammenden Arien ganz allgemein eine viel größere Rolle gespielt hat. Besonders viele dieser Abschriften sind in Italien entstanden, d.h., dass die „Arianna“ hier wohl sehr großen Anklang gefunden haben muss.<sup>30</sup> Berthold Over hat vor zehn Jahren in einem Artikel in den „Haydn-Studien“ ausführlich beschrieben, dass in Italien zu Haydns Kantate auch lateinische und italienische Kontrafakturen auf geistliche Texte hergestellt und aufgeführt wurden.<sup>31</sup>

Die erste, jedoch ungedruckt gebliebene Bearbeitung der „Arianna a Naxos“ für Orchesterbegleitung verfasste übrigens der Haydn-Schüler Sigismund Neukomm, dessen in Paris verwahrtes Partiturotograph mit „Wien am 5<sup>ten</sup> Dez[ember] 1808“ datiert ist. Eine rein instrumentale Bearbeitung sei – obwohl nicht mehr zur zeitgenössischen Rezeption gehörig – der Kuriosität halber hier trotzdem kurz erwähnt: Haydns „Arianna“ wurde in Mailand im Jahr 1818 Viganòs Ballett „Otello“ unterlegt, worüber die „Allgemeine musikalische Zeitung“ folgendes berichtet<sup>32</sup>: „Haydns Cantate, Ariadne auf Naxos, diente als Basis zur Musik des 5ten Acts, wo der Mohr seine Gemahlin, dann sich selbst ermordet. Schwerlich hat selbst ein Marchesi, eine Banti [...] im mayländischen Theater mehr Stille verbreitet, als die Musik dieses 5ten Acts.“

Abschließend sei noch kurz der zweite Bereich der klavierbegleiteten Gesangstücke angesprochen, der sich neben den Liedern sehr großer Beliebtheit im musikalischen Salon erfreute, nämlich jener der aus Opern stammenden Arien, die von den Musikliebhabern aus einem Klavierauszug mit großer Begeisterung gespielt und gesungen wurden. Wie den Tabellen 4 und 5 zu entnehmen ist, sind aus drei – von insgesamt 13 – Opern Haydns einzelne Arien für Singstimme mit Klavierbegleitung im Druck erschienen, und zwar bei weitem die meisten aus „La vera Costanza“, nämlich sechs Nummern<sup>33</sup>, ferner aus „Orlando Paladino“ und „Armida“. Von „Orlando Paladino“ und „L’anima del Filosofo“ sind nicht nur Einzelarien, sondern auch Klavierauszüge der Oper insgesamt herausgekommen – diese enthielten aber nicht das komplette Werk, sondern nur eine Auswahl an Arien und Szenen. Die meisten dieser in den beiden Tabellen aufscheinenden Arien sind bei Artaria in Wien publiziert worden, und zwar 1787 in dem Sammelband „Raccolta d’arie favorite ricavate di

---

<sup>30</sup> Ebenda, vor allem S. 98.

<sup>31</sup> Berthold Over, Arianna Travestita. Haydns Kantate Arianna a Naxos in gesitlichem Gewand, in: Haydn-Studien VII, Heft 3-4, Februar 1998, S. 384–397.

<sup>32</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 22. April 1818, Sp. 286.

<sup>33</sup> Auch rein instrumentale Bearbeitungen von Opernarien aus „La vera Costanza“ für Klavier solo bzw. mit einem oder zwei zusätzlichen Instrumenten wurden veröffentlicht, bemerkenswerter Weise aber außerhalb Wiens.

varie opere de Sig<sup>re</sup>. Giuseppe Haydn trasmesse per il Clavicembalo o Piano Forte“<sup>34</sup> und schließlich als jeweilige Einzeldrucke in seiner 1802 publizierte Reihe „Raccolta delle migliori Arie, Duetti, e Terzetti scelti da varie Opere rappresentate nel Regio Impo. Teatro di Vienna trasmessi per il Clavicembalo o Forte Piano“, wobei auf den Titelblättern dieser einzeln gedruckten Arien jeweils die Reihe „Raccolta d’arie“ mit der entsprechenden Nummer angeführt ist.<sup>35</sup>

Rarissima sind die folgenden Ausgaben zweier Arien aus „Armida“, die jüngst vom Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde erworben wurden: „Torna pure al caro bene“ mit Clavecin- und „Dove son che miro intorno“ mit Harfenbegleitung (Abbildung 11a und b). Diese beiden Drucke (mit italienischem und französischem Text), erschienen in Paris bei Cousineau 1791 bzw. 1793 in der Reihe „Feuille de Terpsichore“, einer Reihe für Musikliebhaber zum privaten Musizieren, sind weder bei Hoboken noch bei RISM verzeichnet und beweisen, dass Haydns Operschaffen in weit entferntere Kreise vorgedrungen ist, als zumeist angenommen wird. – Als drittes Beispiel einer klavierbegleiteten Einzelarie sei hier noch ein weiteres sehr seltenes Exemplar eines Druckes erwähnt, und zwar einer Arie aus „Orlando Paladino“: die ins Deutsche übersetzte Arie des Medoro, die hier als Nr. 2 einer offensichtlich auf mehrere Nummern angelegten Reihe mit dem Titel „Gesaenge aus Ritter Roland“ aufgenommen wurde (die Zahl wurde handschriftlich eingesetzt), ist 1797 bei Götz in Mannheim erschienen (Abbildung 12a und b).

In die „Raccolta“-Reihe Artarias, in der die in Wien beliebtesten Opern-Arien Aufnahme fanden, wurden nicht nur Opernarien, sondern auch zwei so genannte Einlage-Arien Joseph Haydns aufgenommen, d.h. Arien, die Haydn für Aufführungen von Opern anderer Komponisten komponiert hat, und zwar eine für Martin y Solers populäre Oper „Una cosa rara“, und eine für die Oper „Il geloso in cimento“ von Pasquale Anfossi. Während die Drucke von klavierbegleiteten Einzelarien aus Haydnschen Opern eher auf Wiener bzw. deutsche Verleger beschränkt blieben, fanden die Einlagearien in der Reduktion auf Singstimme und Klavier offenbar eher Abnehmer im Ausland (Tabelle 5), wobei interessanter Weise in der englischen Ausgabe bei Corri noch eine Violinstimme hinzugefügt wurde, und die Ausgabe Le Duc nicht Klavier-, sondern Harfenbegleitung vorschreibt (bereits oben war

---

<sup>34</sup> Antony van Hoboken, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 3: Register, Addenda und Corrigenda. Mainz 1978, S. 70 (Coll. Div. 9, Artaria).

<sup>35</sup> Alexander Weinmann, Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags 2/2.) Wien 1978, S. 184, Nr. 23–30.

eine harfenbegleitete Opernarie Haydns in einem Pariser Verlag erwähnt worden): die Harfe war damals in Frankreich in der Salon-Szene besonders beliebt und wurde dem Klavier gleichwertig eingesetzt.

Partituren der Gesamtwerke wurden damals grundsätzlich nicht gedruckt, sondern in Abschriften hergestellt, genauso wie das Stimmenmaterial.<sup>36</sup> Eine diesbezüglich besonders bemerkenswerte Ausnahme ist die von Haydn als „Cantata“ bezeichnete, mit neuem Text versehene und in Partitur gedruckte Arie<sup>37</sup> „Ombra del caro bene“ aus der Oper „La fedeltà premiata“. Diese „Cantata“ mit dem Text „Ah come il core mi palpita“ ist in Wien, Paris und London erschienen<sup>38</sup>, wobei sie in der englischen Metropole – so wie etliche andere aus Opern Haydns entnommene Arien – Eingang in den Konzertsaal gefunden hat, d.h. sozusagen zu einer Konzertarie im weiteren Sinn wurde. Die 1783 bei Artaria erschienene Ausgabe veranlasste Carl Friedrich Cramer zu einer 42-seitigen überaus positiven Rezension in seinem in Hamburg erscheinenden „Magazin der Musik“, mit dem Titel „Ueber die Schönheiten und den Ausdruck der Leidenschaft in einer Canatate von J. Haydn“.<sup>39</sup> – Die in England für Sopran und Orchesterbegleitung komponierte Arie „Berenice che fai“, eine echte Konzertarie – Haydn schrieb diese in London für Brigida Banti, die sie in seinem letzten Benefizkonzert am 4. Mai 1795 gesungen hat –, wurde dagegen nicht in ihrer Originalfassung, d.h. als Partitur gedruckt, sondern auffälliger Weise 1806 von dem Wiener Verleger Tranquillo Mollo mit dem Titel „Cantata“ für Singstimme mit Klavierbegleitung herausgegeben, wohl wissend, dass die Haydnsche Komposition in Wien vor allem in dieser Besetzung auf großes Interesse stoßen und eine ganz bestimmte Käuferschicht ansprechen würde.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die klavierbegleiteten Opernarien im Druck eine wesentlich geringere Verbreitung gefunden haben als die zuvor besprochenen Werke mit der Originalbesetzung für Singstimme und Klavier, d.h. die Lieder, Canzonetten und die Kantate „Arianna a Naxos“. Es ist jedoch ausdrücklich hervorzuheben, dass diese klavierbegleiteten Opern-Arien im Gegensatz dazu häufiger in Abschriften verwendet, ja zum Teil von den

---

<sup>36</sup> Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung Johann Traeg [...] zu haben sind, Faksimile in: Alexander Weinmann (Hrsg.), Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/17.) Wien 1973.

<sup>37</sup> Otto Biba, Opernarie, Konzertarie oder Kantate, in: The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch XXII. London 1998, S. 76–80.

<sup>38</sup> Longman & Broderip (zwischen 1782 und 1798) und Porro & Baillon, Paris (1786) in: Les Délassements de Polymnie [...]; vgl. auch Joseph Haydn, La fedeltà premiata. Hrsg. Günter Thomas. (Joseph Haydn Werke Reihe XXV/Bd. 10.) Kritischer Bericht. München–Duisburg 1970, S. 18f.

<sup>39</sup> Carl Friedrich Cramer, „Ueber die Schönheiten und den Ausdruck der Leidenschaft in einer Canatate von J. Haydn“, in: Magazin der Musik. Hrsg. von Carl Friedrich Cramer. 1. Jg., Hamburg 1783, S. 1073–1115.



Kopisten auch über Auftrag hergestellt wurden. Es ist leider aus Zeitgründen ausgeschlossen, hier einen Überblick über diese zahlreichen mittels Abschrift im Klavierauszug verbreiteten Arien aus Haydns Opern zu geben – die Kritischen Berichte der Haydn-Gesamtausgabe bringen diesbezüglich jede Menge an Quellen und Hinweise. Aus all diesen Beobachtungen ergibt sich als Resümee, dass die im Druck erschienenen original klavierbegleiteten Gesangstücke eine weit größere ‚internationale‘ Rezeption erfahren haben, während bei den eher in Abschriften verbreiteten Klavierauszügen von Opernarien die ‚lokale‘ Rezeption im Vordergrund stand. Sowohl Drucke, als auch Abschriften dokumentieren aber deutlich, wie sehr diese Lieder, Canzonetten und klavierbegleiteten Arien unter den Musikliebhabern im Musikalischen Salon beliebt waren, wobei es erstaunlich ist, welche große Verbreitung auch die Einzelnummern aus Haydns fast ausschließlich in Esterháza aufgeführten Opern – neben seinen original für Gesang und Klavier komponierten Werken – gefunden haben.