
KLEINE BEITRÄGE

Alter und Neuer Musikstil im Streit zwischen den Berlinern und Wienern zur Zeit der Frühklassik

von Klaus Winkler, Mainz

I. Einleitung

In seiner autobiographischen Skizze vom 6. Juli 1776 schreibt Joseph Haydn¹: „*In dem camer Styl hab ich ausser denen Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das glück gehabt, dieses bezeugen die öffentlichen blätter, und die an mich ergangene zuschriften: mich wundert nur, daß die sonst so vernünftige Herrn Berliner in ihrer Critic über meine stücke kein Medium haben, da sie mich in jener [einer?] wochen schrift bis an die sterne erheben, in der andern 60 Klaffter tief in die Erde schlagen, und dieses ohne gegründeten warum: ich weis es wohl; weil sie ein und andere meiner Stücke zu produciren nicht in stande, solche wahrhafft einzusehen aus eigenlieb sich nicht die mühe geben, und andere ursachen mehr, welche ich mit der Hülf gottes zu seiner zeit beantworten werde: Herr Capell Meister v. Dittersdorf aus schlesien schriebe mir unlängst mit bitte, mich über Ihr hartes Verfahren zu rechtfertigen, ich andwortete aber demselben, daß ein schwalbe keinen Somer mache, Vielleicht denenselben von unpartheyschen der mund mit nächsten so gestopft, als es ihnen schon ein mahl wegen der Monotonie ergangen: über alles das aber bemühen sie sich Eüsserst alle meine wercke zu bekommen, ein welches mich der K:K: gesandter zu Berlin Herr Baron v. Sviten diesen verflossenen winter als derselbe in wienn ware, versicherte: genug hievon.*“

In diesem Zitat Joseph Haydns wird die Situation zur damaligen Zeit angesprochen: In Berlin wird an der kontrapunktisch gearbeiteten Triosonate festgehalten, im Süden hingegen beginnen sich erste Ansätze eines neuen Stils zu regen, der, aus Italien kommend, in Wien die meisten Anhänger findet. Dieser neue homophone Stil, in dem eine Stimme melodisch führend ist, war in den Augen der Berliner überaus verwerflich und wurde mit publizistischen Mitteln – wie noch zu zeigen sein wird – vehement bekämpft.

In der älteren wissenschaftlichen Literatur fand diese Problemstellung bei Adolf Sandberger² wegen der fehlenden Detailkenntnisse eine unbefriedigende und unvollständige Beurteilung. Die Quartettdivertimenti op. 1 und 2 von Joseph Haydn, die als Repräsentanten des neuen umstrittenen Stils zu gelten haben, werden als Streichquartette interpretiert.

Friedrich Blume³ vertritt eine ähnliche Auffassung hinsichtlich op. 1 und 2. Die Quartette op. 20, in denen Haydn drei Fugen als Finalsätze schreibt, werden als Sackgasse bezeichnet, auf die eine zehnjährige Pause bis zum Erscheinen von op. 33 folgen mußte⁴.

¹ In: J. Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon hrsg. und erläutert von D. Bartha, Kassel usw. 1965, S. 77f.

² A. Sandberger, *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts*, in: *Altbayrische Monatschrift*, hrsg. vom Historischen Verein von Oberbayern 2, 1900, S. 41–64.

³ F. Blume, *Joseph Haydns künstlerische Entwicklung in seinen Streichquartetten*, in: Blume, *Syntagma musicologicum*, hrsg. von M. Ruhnke, Kassel usw. 1963, S. 526–551.

⁴ Ebda., S. 541.

Warren Kirkendale⁵ zeigt, wie verbreitet die kontrapunktische Schreibart trotz des aufkommenden neuen Stils in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch war. Kirche und Kaiserhaus tradieren den alten Stil in besonderer Weise, so daß ein Nebeneinander von beiden Stilen herrscht. Kirkendale untersucht in einem Abschnitt die kontrapunktischen Gestaltungsweisen Haydns in seinen Baryton-Trios und den Quartetten op. 20.

Hubert Unverricht⁶ stellt die Auseinandersetzungen zwischen Berlinern und Wienern anhand des Übergangs der ausgehenden barocken Triosonate, wie sie in Berlin noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gepflegt wurde, zum modernen Streichtrio dar. Ludwig Finscher⁷ ergänzt die Ausführungen Unverrichts analog für das Quadro und das beginnende Quartettdivertimento.

Wird in den genannten Publikationen die Darstellung der Auseinandersetzungen auch durch einschlägige Zitate belegt, so lag es doch nahe, einmal diese Frage anhand der Zeitschriften *Allgemeine deutsche Bibliothek*⁸, den *Unterhaltungen*⁹, der *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*¹⁰ und Johann Christoph Stockhausens¹¹ *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek* zu untersuchen. Der Streit entbrannte vor allem an der Frage nach der Triosonate und dem modernen Trio, da es nach Meinung der damaligen Zeit weitaus größerer Kunstfertigkeit bedurfte, eine gute Triosonate zu schreiben als ein Quadro.

In Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*¹² werden die verschiedenen Arten des Trios beschrieben. Zwei große Kategorien sind zu unterscheiden: 1. das eigentliche Trio, in dem alle drei Stimmen gleichwertig polyphon gestaltet werden; 2. das uneigentliche Trio, in dem die zwei Oberstimmen dialogisieren, ihre Selbständigkeit und polyphone Gestaltungsweise beibehalten. Die zweite Stimme kann sich gelegentlich der ersten unterordnen und ihre Selbständigkeit aufgeben. Das Trio der jungen Komponisten wird verworfen, da es sich hier um ein von zwei Stimmen begleitetes Solo handele, in dem auch der Baß melodieführend werden kann¹³. Diese Definition wirkt noch in den Artikeln *Trio* der Lexika von Koch¹⁴ und Schilling¹⁵ lange Zeit weiter.

⁵ W. Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik. Eine kritische, quellen- und stilkundliche Studie zum Repertoire in den Ländern der habsburgischen Krone* (Phil. Diss. Wien 1961), Tutzing 1966.

⁶ H. Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, Tutzing 1969 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von H. Federhofer, Band 2).

⁷ L. Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel usw. 1974 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Band 3, hrsg. von Walter Wiora).

⁸ [Friedrich Nicolai], *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 1–15, Berlin und Stettin 1765–1771.

⁹ *Unterhaltungen*, Band 1–10, Hamburg 1766–1770.

¹⁰ Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Jg. 1–4, Leipzig 1766–1770; insgesamt 5 Bände. (Der 4. Band hat den Titel: *Anhang zu dem dritten Jahrgange der Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 1769; der 4. Jg. (= 5. Band) hat den Titel: *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770*); Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1970.

¹¹ Johann Christoph Stockhausen, *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften*, Vierte verbesserte und viel vermehrte Aufl., Berlin 1771.

¹² 2. Aufl., 4 Bände, Leipzig 1792–1794.

¹³ Vgl. Unverricht, *Streichtrio*, S. 97f.

¹⁴ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Offenbach a. M. 1802; Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1964, Sp. 1595–1597.

¹⁵ Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesamten musicalischen Wissenschaften*, Band 6, Stuttgart 1840, S. 689f.

Das „moderne“ uneigentliche Trio repräsentiert den gleichen Satztyp wie das um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommende Divertimento. Koch¹⁶ definiert den Begriff zum erstenmal, Schillings¹⁷ Definition deckt sich weitgehend mit der von Koch; lediglich einige Aspekte werden hinzugefügt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Divertimenti Unterhaltungscharakter haben, Stücke für ein oder mehrere Instrumente sind, die Satzfolge beliebig zusammengestellt werden kann und um die Mitte des 18. Jahrhunderts besonders häufig geschrieben wurden.

Neben dem dreistimmigen Divertimento, das meist dreisätzig angelegt war – ein in der Mitte stehendes Menuett wird von zwei schnellen Ecksätzen umgeben –, kann die Fünfsätzigkeit, der symmetrische Aufbau um ein in der Mitte stehendes Andante (auch Adagio) als sehr charakteristisch angesehen werden¹⁸: Allegro – Menuett – Andante – Menuett – Allegro (Presto).

Koch¹⁹ nennt das Divertimento den Vorläufer des Streichquartetts, Finscher²⁰ dagegen versucht, das Quartettdivertimento inhaltlich vom Streichquartett abzugrenzen und so zu einer eigenständigen Bewertung des Quartettdivertimentos zu gelangen, das in Süddeutschland und Österreich als ein Kennzeichen der Vor- und Frühklassik anzusehen ist.

II. Die zeitgenössischen Äußerungen²¹

1. Die Äußerungen der Berliner und Norddeutschen

1.1 Die ablehnende Haltung gegenüber den Süddeutschen und Italienern

Im Norden Deutschlands wird zur damaligen Zeit alles „italienische“ abgelehnt. Komponisten wird der Gebrauch fremdsprachiger Wörter zum Vorwurf gemacht: „*Und überhaupt ist es nicht eine seltsame Grille, daß deutsche Komponisten italiänische und französische Titel, vor ihre Compositionen setzen*“²².

Ohne Angabe von Gründen wird vor bestimmten Komponisten gewarnt: „*Doch sollten Campionis Fehler angeführt, und Hayden und Ditters nicht empfohlen werden*“²³.

Neben oft sehr pauschal geäußelter Ablehnung, die sich auf die „*Mode*“²⁴ beruft, enthalten die Besprechungen meist sehr gezielte Vorwürfe: „*Daß er²⁵ aber einem deutschen Helden, Sinfonien zueignet, welche alle das Lahme, das Unmelodische, das Niedrige, das Poßierliche, das Zerstückelte, alle die (wie Telemann²⁶ einmal gesagt) fieberhaften Anfälle des beständigen geschwinden Abwechselns des Piano und Forte u.s.w. der neuesten Italienischen Modecomponi-*

¹⁶ *Lexikon*, Sp. 440f.

¹⁷ *Encyclopädie*, Band 2, Stuttgart 1840, S. 431f.

¹⁸ Vgl. H. Unverricht, *Zur Bedeutung des Divertimento im 18. Jahrhundert*, in: Forschungsbericht Geschichte (= Forschungsberichte der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Band II), hrsg. von Nicole Güth, Mainz 1974, S. 155.

¹⁹ *Lexikon*, Art. „*Divertimento*“.

²⁰ *Studien*, S. 84f.

²¹ Die Fülle des Materials, das sich aus Rezensionen erschienener Drucke, Vorankündigungen und verschiedenen Aufsätzen zusammensetzt, bedurfte einer Auswahl. Ein Anmerkungsapparat verweist auf Stellen ähnlichen Inhalts.

²² *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 3, 1766, S. 260.

²³ *Unterhaltungen*, Band 8, 1769, S. 165.

²⁴ *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 4, 1767, S. 289; *Wöchentliche Nachrichten* Band 1, 1767, S. 210 und 2. Jg. 1768, S. 382.

²⁵ In der Besprechung von sechs Symphonien von Ferdinand Fischer nimmt der Rezensent auf die Widmung Bezug.

²⁶ Die unterstrichenen Worte sind im Original hervorgehoben; dies gilt für den ganzen Aufsatz.

sten an sich haben; – darüber wundern wir uns wirklich. Wir möchten eine Abhandlung dieses Verfassers lesen, worinn er sein Verfahren nach den Regeln des gesunden und guten musikalischen Geschmacks rechtfertigte. Wir wetten, der Hauptgrund würde dieser seyn: weil es die neuesten Italiäner so machen“²⁷.

Einer Voranzeige auf Klavierkonzerte von Carl Ph. E. Bach ist zu entnehmen²⁸: „*Kennern der guten aus dem Herzen kommenden Musik, und Freunden des natürlichen nicht bunten und aberwitzigen Geschmacks werden diese Concerte gewiß erwünscht seyn. Und doch wetten wir, Hr. Bach wird keine Trommelbässe, kein Geklimper und Geräusch von gebrochenen Akkorden, kein paukenmäßiges Ueberschlagen der Hände, keine polternde Läufe durchs ganze Clavier, kein heulendes Wettrennen durch die halben Töne auf und nieder, keine von allen den Modeschönheiten der Neu = Italiäner und ihrer Nachäffer unter den Deutschen, Franzosen etc. – alles das wird er nicht anbringen.*“

Hiller schreibt über sechs Sonaten für Clavicembalo von Vincenzo Manfredini²⁹: „*Unharmonisches Gepolter mit gebrochenen Accorden in der linken Hand, wodurch uns so oft schon die Claviersonaten der Italiäner zum Eckel geworden sind, findet sich hier bey nahe in allen Sätzen. Gepitzeltes und Getändeltes die Menge, und bisweilen so etwas von Melodie, das vielleicht gut wäre, wenn es nicht öfters durch den begleitenden Baß verdorben würde, und man es nicht schon hundertmal gehört hätte.*“

Stockhausen schreibt in seinem *Critischen Entwurf*³⁰: „*Jetzt nehmen die Sachen von Heiden, Toeschin, Cannabich, Filz, Pugnani, Campioni sehr überhand. Man darf aber nur ein halber Kenner seyn, um das Leere, die seltsame Mischung vom comischen und ernsthaften, tändelnden und rührenden, zu merken, welche allenthalben herrscht. Die Fehler gegen den Satz, besonders gegen den Rythmus, und meistens eine große Unwissenheit des Contrapunkts, ohne die noch keiner ein gutes Trio gemacht hat, sind in allen diesen sehr häufig. Nur der lobt sie, dem eine Zeile glänzende Melodie alles ist. Die neumodischen Trio's sind oft ehrliche Solo's oder Duetten gewesen, die man zu allem machen kann. Eben das gilt auch von den Quatuor's dieser Herren.*“

Die aufgeführten Zitate stellen lediglich eine Auswahl dar³¹.

Anlaß zur Kritik sind für die Norddeutschen: schlechte Melodik; Kurzgliedrigkeit der Melodien; Vorherrschaft der 1. Stimme; Terzen- und Sextenparallelen; Fehlen des Kontrapunkts; zu einfache Bässe; Trommelbässe; Oktavierungen und Unisonoabschnitte; gebrochene Akkorde; Mischung von „ernst“ und „heiter“.

In den *Unterhaltungen*³² findet sich ein Antwortschreiben eines Unbekannten auf den Aufsatz *Über die frz. Musik*, in dem er die Süddeutschen und Italiener entschuldigt: „*Wenn er den italienischen Geschmack bizarr nennt, und die Composition für seichte hält; so hätte er bedenken sollen: daß die itzigen italienischen Componisten, so wie die augspurger und nürnbergger Künstler, meist Duzendarbeiter sind, die viel fürs Geld und in wenig Zeit machen müssen, um ihr Brod zu gewinnen.*“

Außerdem wirft der Leserbriefschreiber dem Autor Parteilichkeit vor³³: „*Es scheint überhaupt, das der Herr Verfasser der Abhandlung vom musikalischen Geschmack ein Berliner ist, weil er den berliner Geschmack so sehr erhebet, hingegen den wiener nicht undeutlich*

²⁷ *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 2, 1766, S.270f.

²⁸ *Unterhaltungen*, Band 10, 1770, S.348.

²⁹ *Wöchentliche Nachrichten*, Band 1, 1766, S.127.

³⁰ 4. Aufl., Berlin 1771, S.464f.

³¹ *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 3, 1766, S.259; *Unterhaltungen*, Band 10, 1770, S.73; *Wöchentliche Nachrichten*, 2. Jg., 1768, S.382, 3. Jg., 1768, S.99 und 107; Stockhausen, S.468.

³² *Unterhaltungen*, Band 2, 1766, S.225.

³³ *Ebda.*, S.226.

erniedriget. Wenn man aber einen unparteyischen Vergleich unter der berliner, dresdner, wiener, mannheimer, stuttgarter Capelle anstellen wollte, so weiß ich nicht, welche oben anstehen würde. Wenn es heißet, daß der Wein vielleicht Ursache an dem Muntern und Bizarren im Geschmacke sey, so könnte man es zur Noth noch physikalisch erklären: weil der Wein, die weichen Speisen und die dünne Luft, flüchtiger Geblüt, mithin mehr Munterheit machen, als die harten und gesalzenen Speisen, die dicke Luft, und die schweren Getränke, welche mehr dickes Geblüt und Phlegma machen.“

Die *Allgemeine deutsche Bibliothek* und die *Unterhaltungen* kritisieren die Süddeutschen schonungsloser als Hillers *Wöchentliche Nachrichten* . . . in Leipzig. Als Beweis für die liberalere Haltung von Hillers Magazin mögen die Worte dienen, daß „die Trii der Herren Hofmann, Hayden und Ditters an die Stelle gekommen“³⁴ und „ihre eigenen Schönheiten“³⁵ hätten.

An anderen Stellen werden im gleichen Aufsatz die Sinfonien der Genannten sehr sachlich besprochen, wobei freilich die kritischen Äußerungen noch überwiegen³⁶.

Diese neutralere Haltung kreidet Stockhausen Hiller an³⁷: „Herrn Hillers wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, ein Wochenblatt, das schon seit ein paar Jahren in Leipzig herauskommt, enthalten schöne Nachrichten und mit Geschmack geschriebene Abhandlungen, wobey der Liebhaber der strengen Kritik nur vielleicht bey den Recensionen vieler Schriften, die nach einem gewissen einreissenden Geschmack geschrieben werden, etwas mehr Schärfe verlangen mögte.“

Ogleich Stockhausen ein schärferes Vorgehen wünscht, kann er doch nicht umhin, in mancher Beziehung vor den Wienern Respekt haben zu müssen³⁸: „Schwindel und Heyden sind in Sinfonien nicht zu verachten, was auch einige Kunstrichter dagegen gesagt haben.“

1.2 Die differenziertere Beurteilung der Mannheimer

Werden die Süddeutschen und Italiener meist pauschal abgelehnt, so läßt sich für die „Mannheimer“ ein deutlich differenzierteres Bild aufzeigen. In vielen Äußerungen werden die „schönen Melodien“ und ihr gelegentlich „vermischter Stil“ besonders hervorgehoben³⁹.

In den *Unterhaltungen* heißt es⁴⁰: „Stamitz nennt er schlechtweg einen großen Geiger; und wer bewundert nicht seine Composition, zumal die Hauptstimme in seinen Concerten? kann wohl eine brillantere und edlere Melodie, die stets neu ist, gedacht werden?“

Folgende Sätze sind in einer Besprechung von sechs Sinfonien von Toeschi enthalten⁴¹: „Diese sechs Sinfonien des Hrn Toeschi in Mannheim sind in Ansehung der Schreibart vermischt. Viel heutiger Modegeschmack und etwas französischer mit unter geben den Stoff dazu ab.“ . . . „Erfindung, Feuer, vielerley melodische und harmonische Schönheiten kann man diesen Sinfonien des Herrn Toeschi nicht absprechen.“ . . . „Ueberhaupt hat Herr Toeschi keine Gelegenheit vorbeigelassen, dergleichen Nachahmungen wenigstens in der Oberstimme und dem Basse hin und wieder anzubringen“⁴².

³⁴ Sie lösen die Trios von Schwanenberger und Neruda ab; *Wöchentliche Nachrichten*, 3. Jg., 1768, S. 104.

³⁵ Ebda.

³⁶ *Wöchentliche Nachrichten*, 3. Jg., 1768, S. 107.

³⁷ Stockhausen, *Critischer Entwurf*, S. 410.

³⁸ Ebda., S. 468; ähnliche Äußerungen über Wagenseil und Hofman finden sich auf S. 467 f.

³⁹ *Wöchentliche Nachrichten*, 3. Jg., 1768, S. 104 und 107.

⁴⁰ *Unterhaltungen*, Band 2, 1766, S. 226.

⁴¹ *Wöchentliche Nachrichten*, Band 1, 1767, S. 210.

⁴² Vgl. Robert Münster, *Die Sinfonien Toeschis. Ein Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Sinfonie* (Phil. Diss. München 1956, mschr.).

Ähnliches findet sich im *Kritischen Entwurf einer musikalischen Bibliothek* bei Hiller⁴³: „Die Concerte des Herrn Stamitz, die man beynahe als das nec plus ultra der Schwierigkeiten auf der Violin ansehen könnte, haben ungemein viel Brillantes, wenn sie rein und mit dem gehörigen Bogen vorgetragen werden. Die Ritornelle derselben sind sehr singbar; was man mit Grunde an diesen Concerten tadeln kann, ist, daß die Harmonie nicht rein genug, auch meistentheils das Accompagnement der Hauptstimme zu einförmig ist.“

Anlaß zur Kritik an den „Mannheimern“ ist vor allem die Baßführung, die als zu einfach angesehen wird, und die schlichte homophone Begleitung in den Konzerten.

1.3 Die Forderungen der Berliner und Norddeutschen für die Instrumentalmusik

Die Kritik an den Süddeutschen läßt bereits viele Rückschlüsse auf die Forderungen zu. Die Hauptforderung besteht in „mehrere Arbeit“⁴⁴, was mit der „contrapunktischen“⁴⁵ Composition⁴⁶ gleichzusetzen ist. Im Schlußsatz der Besprechung von sechs Symphonien von Ferdinand Fischer werden die Forderungen erweitert⁴⁷: „Inzwischen wollen wir andern Deutschen, zween Graune, einen Hasse, einen Bach, einen Quanz etc. an der Spitze habend, uns bemühen, das Erhabene, das Würdige, das Zärtliche, das Rührende, den schönen Gesang, die reine Harmonie, den edlen Ausdruck u.s.w. in der Musik nach unserm Vermögen fortzupflanzen.“

Über die Kompositionen von Johann Christoph Friedrich Bach heißt es⁴⁸: „Es herrscht darinn überall Feuer und Erfindung, mit Anmuth verbunden. Seine Trios, ob sie gleich auch nach der neuesten Mode Trios zu setzen eingerichtet sind, haben doch etwas mehr von concertirender und nachahmender Arbeit, als viele andere von dieser Art, die man anderwärts auch gedruckt antrifft.“

Ähnliche Äußerungen ließen sich noch anführen⁴⁹.

Zusammenfassend lassen sich zwei große Hauptforderungen aufstellen: kontrapunktische Komposition und vollendete melodische Bildung, d. h. schöner Gesang in allen Stimmen.

1.4 Die Mittelstellung Schwanenbergers

In Nicolais *Allgemeiner deutscher Bibliothek*⁵⁰, bei Hiller⁵¹ und bei Stockhausen⁵² finden sich sehr ausführliche Besprechungen von Trios von Johann Gottfried Schwanenberger⁵³. Die Besprechungen rühmen die Arbeiten Schwanenbergers, wengleich sie im neuen Stil geschrieben sind. Sie bleiben trotzdem für die Norddeutschen annehmbar: sie kennen Schwanenberger als auch der kontrapunktischen Schreibart mächtig. In seinen Trios dominiert zwar die erste Stimme, während die anderen beiden Begleitcharakter haben; bei ihm haben die einzelnen Stimmen jedoch noch eine relativ große rhythmische Unabhängigkeit. Dieser Umstand macht Schwanenberger für beide Parteien annehmbar.

⁴³ *Wöchentliche Nachrichten*, 3. Jg., 1768, S. 98.

⁴⁴ *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 3, 1766, S. 259f.

⁴⁵ Offensichtlicher Druckfehler, im Original „contraxuntischen“.

⁴⁶ *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 3, 1766, S. 259.

⁴⁷ Ebda., Band 2, 1766, S. 271.

⁴⁸ Ebda., Band 15, 1771, S. 238f.

⁴⁹ *Unterhaltungen*, Band 10, 1770, S. 73; *Wöchentliche Nachrichten*, Band 1, 1767, S. 390f., 3. Jg., 1768, S. 98 und 104; Stockhausen, *Critischer Entwurf*, S. 463.

⁵⁰ *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 8, 1768, S. 272f.

⁵¹ *Wöchentliche Nachrichten*, Band 1, 1767, S. 390f.

⁵² Stockhausen, *Critischer Entwurf*, S. 464.

⁵³ H. Unverricht zitiert in seinem Buch *Geschichte des Streichtrios* diese Besprechungen auf S. 88–90.

2. Die Entgegnungen der Süddeutschen

Die Gelehrten Nachrichten des Wiener Diariums⁵⁴ antworten auf Kritiken in der Allgemeinen deutschen Bibliothek: „Es sind seit kurzem Leute in Deutschland entstanden, welche durch ihre partheyische Kritik in der Musik unfehlbar gegen offenbare Schönheiten geblieben sind; Leute die dem Einsidler des Diderot gleichen, der in einem Thale wohnte, das auf allen Seiten von Hügeln eingeschlossen war. Wenn er sich auf einem Beine umdrehte, und mit einem Blicke seinen engen Horizont überschaute, so rief er: ich weiß alles; ich hab alles gesehen. Als er einstens auf einen seiner Hügel stieg, um gewisse Gegenstände in der Nähe zu betrachten, so sah er mit Erstaunen, welch ein unermeßlicher Raum sich um und über ihn verbreitete. Nunmehr rief er: ich weiß nichts; ich habe gar nichts gesehen. Man sagte einem unserer Tonkünstler, daß er von diesen Kunstrichtern wäre gelobet worden. ‚O! erwiderte er, sie werden mir doch einen an die Seite gesetzt haben, um ihn zu loben, der mich im Vergleich mehr schändet, als loben können‘. Diese Antwort ist richtig ausgefallen. Diese Kunstrichter, wir wollen sie nur nennen, die Verfas. der allgemeinen deutschen Bibliothek; erkühnen sich über die Werke unserer ersten Tonkünstler censorische Urtheile zu schreiben, wovon sie nicht einmal eine Note verstehen; und dennoch leben sie in der überzeugenden Meinung, daß sie das Monopolium des guten Geschmackes besäßen. Aber ihr 1. St. 2. B. Nro. XXV. beweiset das Gegentheil. Ihre Grundsätze davon sind Versuche, die auf bloße Entwürfe und Schattenriße hinauslaufen: und sie, sie müssen noch lange Linien um den Schatten des Körpers ziehen, bis sie darinn ein Gemälde des Appelles [sic!] erhalten werden, welches nicht mehr einem Werke der Titanen gleich sehen soll. Wie sehr unterscheiden sich diese Herren von den Verf. der Briefe die neueste Litteratur betreffend, wie sehr! den Geist des Vortrags, die Gründlichkeit der Einsicht, die freye und unpartheyische, aber richtige Urtheile, welche diesen Briefen ihren Werth bestimmt haben, sucht man vergebens in der allgemeinen deutschen Bibliothek. Kaum ist unter einem Dutzend Anzeige eine einzige, welche verdient aufbewahrt zu werden. Eben so wenig können die ägyptische Sauertöpfe im 1. B. 1. St. ihren Verfassern Ehre bringen.“

Den Vorwurf des Oktavierens, der den Süddeutschen in den Unterhaltungen⁵⁵ gemacht wird, entkräftet das Wiener Diarium⁵⁶ mit dem Hinweis, „daß die meisten Sinfonien von Graun *Andanti* haben, wo der Fagot mit der Flautetraverso in Octaven geht“.

Die Meinungen und Forderungen der Berliner und Norddeutschen werden von den Wienern als begrenzt und engstirnig angesehen, die sich nur immer im Kreise ihrer eigenen Produktionen drehen und sich selbst für das Maß aller Dinge halten. Der Vorwurf des Oktavierens wird von den Wienern mit Beispielen aus dem Komponistenkreis in Norddeutschland entkräftet.

Der zeitweise sehr polemisch geführte Streit, in dem sich die Norddeutschen mit dem Kontrapunkt allein auf dem richtigen Weg zu befinden glaubten, kulminiert in der Bemerkung⁵⁷: „Gegenwärtig ist es Mode, einen neuen Styl in der Composition zu bewundern, der seit kurzen in Deutschland bearbeitet worden, und den Corelli zu verachten, als einen, dem Geist und Abwechslung fehle. Die Wahrheit zu sagen, Corellis Styl und dieser wollen sich nicht vergleichen lassen.“

In diesem Zitat wird die Verschiedenartigkeit beider Stile erkannt. Die Kategorien des einen lassen sich auf den anderen nicht übertragen. Werden sie dennoch angewendet, können sie dem anderen Stil nicht gerecht werden.

⁵⁴ In dem Aufsatz *Von dem wienerischen Geschmack in der Musik*, in: 26. St., Anhang, Sonnabends, den 18ten Weinmonat im Jahre 1766, Nr. 84, zitiert nach Unverricht, *Streichtrio*, S. 87.

⁵⁵ *Unterhaltungen*, Band 1, 1766, S. 54f.

⁵⁶ *Von dem wienerischen Geschmack in der Musik*, in: *Gelehrter Nachrichten XXVtes Stück*, 18. Weinmonat 1766, Nr. 84 (am Schluß der Abhandlung), zitiert nach Unverricht, *Streichtrio*, S. 156.

⁵⁷ *Wöchentliche Nachrichten*, 2. Jg., 1768, S. 382.

III. Bemerkungen zum Werk Joseph Haydns

Die hier dargestellten Kategorien, die im Zentrum der Kritik standen, werden durch die frühen „Streichquartette“ op.1 und 2 und die Baryton-Trios in hervorragender Weise repräsentiert.

In den späteren Baryton-Trios, in einzelnen Sätzen von Sinfonien und den sog. „Sonnenquartetten“ op.20 bedient sich Haydn in den Finalsätzen kontrapunktischer Satztechniken⁵⁸.

Die Baryton-Trios Nr. 97, 101 und 114 enthalten Fugen als Finalsätze. Die Verwendung der kontrapunktischen Satztechnik dürfte in Zusammenhang mit Haydns autodidaktischen Studien anhand des *Gradus ad parnassum* von Johann Joseph Fux zu sehen sein. Die Verbindung zwischen Haydns kontrapunktisch gearbeiteten Sätzen und dem „*stylus antiquus*“ des *Gradus* ist unübersehbar⁵⁹.

An den „*stylus antiquus*“ erinnern vor allem die Fugenthemen, die in Form eines „Cantus firmus“ in langen Notenwerten gewählt werden, die relativ vorsichtige Dissonanzbehandlung und die Gestaltung der Kontrapunkte meist in der 3. und 4. Gattung.

Dennoch gewährt sich Haydn einige Freiheiten gegenüber dem strengen Satz⁶⁰: 1. Die Kontrapunkte sind nicht mehr an Kirchentönen gebunden, sondern im neuen dur-molltonalen Harmoniesystem; 2. die Melodik ist instrumental geprägt, d.h. es werden Sprünge und nicht leicht singbare Intervalle verwendet; 3. Haydn verwendet oft abspringende und freieintretende Dissonanzen.

In den sog. „Sonnenquartetten“ op.20, entstanden 1772, zeitlich wohl kurz nach den erwähnten Baryton-Trios⁶¹, schreibt Haydn in drei von sechs Quartetten Fugen als Finalsätze; im Quartett Nr. 5 – nach der Ordnung der Gesamtausgabe das früheste⁶² – mit zwei Themen, in Nr. 6 mit drei und in Nr. 2 mit vier Themen.

War in den Trios der Bezug zum *Gradus* noch ziemlich auffällig, so erinnert lediglich das 1. Thema der Fuge des 5. Quartetts noch an Fux. Die Fugen der Trios waren noch relativ neutral, handwerklich korrekt, ganz im Sinne einer Übung gestaltet. In op.20 zeigen die Fugen ein größeres Maß an persönlichem Ausdruck, die kontrapunktischen Satztechniken scheinen mit dem Personalstil des Komponisten verschmolzen⁶³. In diesen Fugen gestaltet Haydn die Zwischenspiele mit Motivabspaltungen aus den Themen, bedient sich also innerhalb der Gattung „Fuge“ eines Prinzips der „Sonate“⁶⁴.

Die ablehnende Haltung der Berliner und Norddeutschen, die bisweilen sehr polemisch vorgetragen wurde, wurde von den Wienern als engstirnig und selbstherrlich entlarvt. Entkräftet wurden diese am besten durch die Verbindung kontrapunktischer Satztechniken mit dem neuen Stil. Gerade bei Joseph Haydn, dessen kompositorisches Œuvre mit Werken im neuen Stil begann, kann die Entwicklung gut verfolgt werden. Sicher wurde seine Beschäftigung mit dem

⁵⁸ Vgl. Kirkendale, *Fuge und Fugato*, S.171 (Kirkendale gliedert die Trios nach den angewendeten Satztechniken); Finscher, *Studien*, S.231f.

⁵⁹ Dieser Einfluß wurde in zwei Abhandlungen bereits untersucht: D. Arnold, *Haydn's Counterpoint and Fux's 'Gradus'*, *The Monthly Musical Record*, LXXXVII–980, 1957, S.52–58; Susan Wollenberg, *Haydn's Baryton Trios and the 'Gradus'*, in: *ML* 54, 1973, S.170–178.

⁶⁰ Vgl. Wollenberg, *Baryton Trios*, S.171f.

⁶¹ Vgl. Vorwort von H. Walter, in: *Haydn Werke*, Reihe IV, Band 5, Barytontrios Nr. 97–126, hrsg. von M. Härtling und H. Walter, München–Duisburg 1968. Das Trio Nr. 115 trägt die Jahreszahl 1772.

⁶² Vgl. Vorwort von G. Feder und Sonja Gerlach, in: *Haydn Werke*, Reihe XXI, Band 3, Streichquartette „op.20“ und „op.33“, München 1974, S. VII.

⁶³ Vgl. Wollenberg, *Baryton Trios*, S.177.

⁶⁴ Vgl. Finscher, *Studien*, S.232.

Gradus durch die zeitgenössische Kritik aus Norddeutschland – wie es in der autobiographischen Skizze anklang – mit angeregt. Seine Verwendung kontrapunktischer Satztechniken darf zweifelsfrei als Antwort verstanden werden. Ihm gelang es, kontrapunktische Satztechniken so souverän in seinen eigenen Stil einzuflechten, daß er dem neuen Stil nicht abschwören mußte, sondern diesen weiter entwickelte, ihn um neue Ausdrucksmöglichkeiten bereicherte und damit zum Begründer des ausgereiften klassischen Stils wurde.