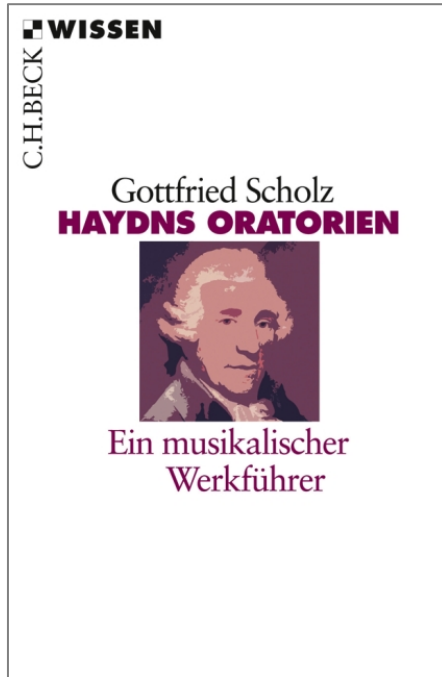


Unverkäufliche Leseprobe



Gottfried Scholz
Hadyns Oratorien
Ein musikalischer Werkführer

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-57763-5

Originaldokument

I. Vorwort

© Verlag C.H.Beck

Vier Jahre vor seinem Tode verfasste Joseph Haydn unter Mithilfe seines Kopisten und Dieners Johann Elßler ein ›Verzeichnis aller derjenigen Compositionen welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18ten bis in das 73ste Jahr verfertigt zu haben‹. In diesem ›Haydn-Verzeichnis‹ (HV) finden sich unter der Abteilung Oratorien fünf Werke (›*Tobia*‹, ›*Stabat Mater*‹, ›Sieben Worte‹, ›Schöpfung‹ und ›Jahreszeiten‹).

Das dreibändige Hoboken-Verzeichnis listet unter Kapitel XXI nur drei Oratorien auf (›*Tobia*‹, ›Schöpfung‹, ›Jahreszeiten‹). Es ist also unklar, welche Kompositionen unter welchen Voraussetzungen zu dieser Gattung gezählt wurden und werden. Der Librettist der beiden deutschsprachigen Oratorien vermeidet in der Druckfassung diesen Begriff, später hat er sich jedoch allgemein durchgesetzt. Da Haydn selbst in einem Brief das ›*Stabat Mater*‹ als Hymnus bezeichnet, wird diese Komposition hier auch nur kurz gestreift. Die ›Sieben Worte‹ hingegen tragen deutlich oratorienhafte Züge, obwohl dies bei ihrer Entstehung anders vorgesehen war und ihnen die Partie eines Erzählers (*Testo*) fehlt. Andererseits ist die Einbeziehung des Textes in die bereits vorher geschaffene Instrumentalmusik so grandios, dass man sich Haydns später Meinung anschließen sollte und dieses Werk in diese Monographie aufnehmen kann.

Die jeweils zitierten Nummern orientieren sich an der Zählung in der neuen Gesamtausgabe ›Joseph Haydn. Werke‹ (JHW) des Joseph-Haydn-Instituts Köln. Sie umfasst derzeit noch nicht ›Die Schöpfung‹. Eine vereinheitlichte Zählung der Musiknummern in den verschiedenen Partitur-Ausgaben beziehungsweise Klavierauszügen existiert nicht. Für die beiden deutschsprachigen Oratorien Haydns ist eine Konkordanztabelle im Anhang angeführt, deren Vorlage vom Joseph-Haydn-Institut Köln freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde.

Originaldokument

II. Entstehung und Entwicklung des Oratoriums

© Verlag C.H.Beck

Joseph Haydns Oratorien stehen in einer bedeutenden Tradition geistlicher Vokalmusik, doch eröffnen sie eine zunehmend neue Ästhetik, eine für das ausgehende 18. Jahrhundert zeitgemäße Reform.

Die Bezeichnung ‹Oratorium› geht auf Räume zurück, welche im Verbund mit einer Kirche im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts unabhängig von den liturgischen (Mess-)Feiern für Gebetsrunden und Bibellesungen in der Landessprache sowie deren theologische Auslegungen (‹*Esercizi spirituali*›) eingerichtet wurden. Es waren vornehmlich abendliche Zusammenkünfte der höhergestellten römischen Gesellschaft, die sich um den später heiliggesprochenen Priester Filippo Neri versammelte, und für deren wachsende Gemeinde schließlich der Architekt Francesco Borromini (1599–1667) das Oratorium neben der Kirche S. Maria in Vallicella (*Chiesa nuova*) errichtete. Aus der Bezeichnung für den Raum wurde jene für die musikalische Gattung.

Ursprünglich nahm die Musik in den Andachtsstunden der frommen Bruderschaft (*Congregazione dell' Oratorio*) nur eine periphere Stellung ein; der Gesang von mehrstimmigen Lauden (mittelalterliche geistliche Lobgesänge aus Mittelitalien) und später von geistlichen Madrigalen ließ den Anwesenden Zeit, über den Inhalt der Lesungen und Predigten nachzudenken.

Die stark visuelle Komponente des gegenreformatorischen, römischen Barock mag auch einige szenische Aufführungen geistlicher Allegorien initiiert haben. Im genannten Oratorium des Filippo Neri wurde im Jahr 1600 Emilio de' Cavalieris ‹*Rappresentazione di anima, et di corpo*› aufgeführt; dieses Werk gilt als früher Markstein in der Geschichte des Musikdramas, beeinflusste die weitere Entwicklung des Oratoriums und zählt auch zur Frühgeschichte der Oper. Die Gattungsbezeich-

nung ‹Oratorium› war damals noch nicht üblich, oft hießen ähnliche Werke ‹*Azione sacra*›, ‹*Historia*› oder ‹*Cantata*›.

Aus der ursprünglichen Aufgabe, die geistliche Andacht zu vertiefen, entstand die Forderung, die der Komposition zugrunde liegenden Texte deutlich verständlich zu machen, ihren Gehalt durch adäquate Musik hervorzuheben. Für die *musica sacra* galt nach den Beschlüssen des Tridentinischen Konzils (1545–1563) das Primat des Wortes; die auf Präsentation solistischen Gesangs ausgerichtete junge Monodie verband solche Bestrebungen mit jenen der humanistisch inspirierten frühen Oper. Für die Zeit ab 1593 finden sich Belege für Chor und Musiker, nach denen nunmehr den *Esercizi* verstärkt ein musikalisches Gewicht verliehen wurde. Solisten ermöglichten dialogisierende Rezitative, denen religiöse, aber nicht immer biblische Texte zugrunde lagen. Chöre rahmten die Solo-Partien ein. Musikalisch näherten sich diese der zeitgleichen Oper an. Die Instrumentalensembles der frühen Oratorien waren allerdings bescheiden ausgestattet. Viel mehr als die üblichen Continuo-Instrumente standen selten zur Verfügung.

Nach Gründung einer weiteren Gebetsgemeinde im römischen *Oratorio del Crocifisso* wurden bevorzugt lateinische Texte verwendet. Das dadurch entstandene *Oratorio latino* fand in Giacomo Carissimi (1605–1674), dem Kapellmeister am Collegium Germanicum et Hungaricum, seinen Hauptvertreter. Der sprachliche Unterschied beeinflusste eher die soziale Stellung der gläubigen Zuhörer als die musikalische Faktor.

Ab 1640 setzte sich der Begriff ‹Oratorium› für diese neue und bedeutende musikalische Gattung durch. Auch ihre Form wurde langsam standardisiert: Zwei Teile umrahmten eine Predigt, eine Struktur, die wir noch in den Passionen Bachs finden. Als sich diese Gattung von der ursprünglich religiösen Funktion löste, wurde die geistliche Betrachtung durch eingefügte Instrumentalkonzerte ersetzt oder letztlich durch ‹erfrischende› Pausengespräche. Da im Unterschied zur Oper eine Geschichte zu erzählen und zu kommentieren war, also eher epische Texte mit anschließender Erläuterung gefordert wurden, bedurfte es eines Erzählers, des (italienisch) *Testo* oder (lateinisch) *Historicus*.

Die Abfolge Rezitativ – Arie ist *in nuce* bereits evident. Inhaltlich wurden Geschehnisse aus dem Alten Testament bevorzugt, dies galt bis über die Zeit Händels hinaus. Formal und inhaltlich, nicht aber sprachlich, steht also Haydns ‚Schöpfung‘ in einer ungebrochenen südeuropäisch-katholischen Tradition.

Die vornehmlich religiöse Bedeutung der Oratorien wurde auch an italienischen Fürstenhöfen geschätzt. In Gegenposition zur oft auf klassischer Sage oder Historie beruhenden Oper war der christliche Inhalt der Oratorien speziell geeignet, in den Advents- und Fastenwochen die Oper zu ersetzen. Die kaiserliche Residenz Wien konnte sich der südeuropäischen Entwicklung nicht verschließen und favorisierte ebenfalls italienischsprachige Werke. Unter deren Komponisten ragen zwei Gestalten hervor: Alessandro Scarlatti (1660–1725) und Antonio Caldara (1670?–1736). Für die Pflege der Gattung in Wien sind auch Carlo Agostino Badia (1672–1738), Antonio Draghi (1635?–1700) und Johann Joseph Fux (1660–1741) zu nennen. Der komponierende Kaiser Leopold I. (1640–1705), von dem vier Oratorien erhalten sind, garantierte die besondere Förderung der geistlichen Musik. Da durch Heiraten mit italienischen Fürstentöchtern deren Muttersprache für den habsburgischen Hof im 17. Jahrhundert bestimmend war, konnte sich Italienisch für Oratorium wie Oper in Wien ungehindert durchsetzen. Daher waren für die kaiserliche Residenz italienische Libretti gefragt; diese entstanden ebenso wie für die *Opere serie* vornehmlich durch die beiden Hofpoeten Apostolo Zeno (1668–1750) und Pietro (Trapassi) Metastasio (1698–1782), erfuhren aber oft von anderen Librettisten Umarbeitungen, die den Erfordernissen der jeweiligen Aufführung entgegenkamen. Aus Italien übernahm der Kaiserhof auch die Verknüpfung solenner Musik mit religiösen nichtliturgischen Andachten, vornehmlich in der Burgkapelle der Hofburg. Einer Mitteilung im Wiener Diarium vom 16. März 1726 entnahmen die Leser, der Kaiser, die Botschafter und der ganze Hof beliebte «in Dero grossen Hof-Capelle ... dem allda Italiänisch gesungenen Oratorio, (welches *Assalone nemico del Padre amante*, Feind seines ihn liebenden Vatters benamset und von Herrn Joseph Porsile, Ihrer Kaiserl.

Majestät jubilirten Capell Meistern in die Musik gebracht worden ware) wie auch der Italiänischen Predig, und übriger Andacht abzuwarten».

Aus der Tradition Filippo Neris ergab sich eine deutliche Zweiteiligkeit. Als später die Wiener Tonkünstler-Societät einen profanen Aufführungsort für Oratorien wählte, blieb diese Einteilung erhalten, allerdings ohne religiöse Andacht; nur die Wiener Sonderform der *Sepolcri* für die Karfreitagsandacht vor dem Heiligen Grab blieb einteilig. Für die Aufführungen benötigte man meist nur 3 bis 5 Solisten (*Interlocutores*) und, sofern dies möglich war, einen Chor. Die *Secco*-Rezitative vermittelten die Erzählung, die musikalisch aufwändigeren *Accompagnato*-Rezitative mit Einsatz hoher Melodieinstrumente (meist Geigen) erfreuten sich ab 1700 zunehmender Beliebtheit, weil sie als Brücke zu den folgenden Arien stärker auf Affektvermittlung hielten (zum Beispiel bei Alessandro Scarlatti). Die Texte für die Rezitative wurden ohne Endreim gedichtet, jene der Arien hatten gereimte Verse mit unterschiedlichen Verslängen. Da die Libretti keine starke Dramatik anstrebten und eine Visualisierung durch Dekor, Maske und Kostüm fast immer fehlte, richtete sich das Oratorium stärker an eine kontemplativ empfindende Zuhörerschaft, die die nötige Vorbildung besaß, Allegorien aufzuschlüsseln und rhetorische Botschaften anzunehmen.

Von besonderer Bedeutung war die emotionelle Übertragung des hinter den Texten und Personen stehenden Gehalts. Es galt, die Zuhörer zu erregen, zu rühren, zum Mitempfinden zu bewegen. Das Mittel dazu waren die Affekte, die in unterschiedlicher Art und ständiger Abwechslung zu vermitteln waren. Eine eigene Affektenlehre wurde weitgehend mündlich tradiert und beeinflusste die Librettisten, Komponisten, Interpreten. Gegensätzliche Affekte wie Freude und Furcht, Rache und Liebesbezeugung bestimmten den dramaturgischen Aufbau der Oratorien wie der Opern. Sie prägten vornehmlich die Arien und entschieden die Wahl von Tempo, Tonart, Rhythmus und Klang (Instrumentation). Dieser wichtige Bereich wird im Schlusskapitel eingehender behandelt.

Der Erfolg der Oratorien in Italien beeinflusste anders-

sprachige Nationen. In Frankreich komponierte Marc-Antoine Charpentier Oratorien in lateinischer Sprache, im protestantischen Deutschland setzte sich eine deutsche Version durch; sie beruhte meist auf der Bibelübersetzung Martin Luthers und thematisierte vornehmlich die Passion, die Leidensgeschichte Jesu. Erzählungen aus dem Leben der Heiligen waren für den evangelischen Kulturkreis uninteressant. Hamburg wurde zu einem Zentrum der deutschen Oratorien, auch für solche, die nicht die *Passio Christi* darboten. Zu diesen zählten Kompositionen von Reinhard Keiser (1674–1739, ‚Die durch Großmuth und Glauben triumphierende Unschuld oder Der Siegende David‘), Johann Mattheson (1681–1764, ‚Der liebevolle und gedultige David‘), Georg Philipp Telemann (1681–1767, ‚Das befreite Israel‘), Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788, ‚Die Israeliten in der Wüste‘). Georg Friedrich Händel (1685–1759) lebte von 1703–1706 in Hamburg, war intensiv in das Musikleben der Oper und Kirche eingebunden und nahm daher viele Anregungen vor allem von seinem Freund Mattheson mit auf den künftigen Lebensweg. Während seines Aufenthalts in Rom komponierte er für den Marchese Ruspoli ein italienisches Oratorium, ‚*Resurrezione*‘, das am Ostersonntag 1708 unter der Leitung Arcangelo Corellis aufgeführt wurde.

Eine Abgrenzung der Gattungen Oratorium und Kantate voneinander ist immer schwierig und stützt sich eher auf die übliche Umschreibung als auf Orte der Aufführung (Kirche, Theater, Palais, Konzertsaal) oder auf die Länge eines Werks. Allenfalls kann die Art der Dichtung – ‚episch‘ gegen ‚lyrisch‘ – dafür herangezogen werden, obwohl auch hier die Grenzen verschwimmen. Johann Sebastian Bach nennt die Gruppe seiner sechs Weihnachtskantaten ‚Oratorium‘, und sein *Drama per musica* ‚Der zufriedengestellte Aeolus‘ ist als weltliches Oratorium ebenso wie als Kammerkantate zu verstehen.

In Wien ist das deutschsprachige Oratorium durch die Gründung der Tonkünstler-Societät (1771) wesentlich gefördert worden. Zu den frühesten Beispielen zählen Johann Georg Albrechtsbergers (1736–1809) ‚Christo Kreuz Erfindung‘ (1757), ‚Geburth Christi‘ (1772) und ‚Die Pilgrime auf Golgotha‘

(1781). In Salzburg wurden bereits früher Beispiele dieser Art aufgeführt, so etwa Oratorien von Leopold Mozart, die leider verloren sind.

Eine direkte Verbindung zu den nördlichen, evangelischen Oratorien lässt sich für Wien nicht nachweisen. Ob Haydn ‹Die Sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so Er am Stamm des Heiligen Kreuzes gesprochen› von Heinrich Schütz kannte, als er selbst diesen Worten ein wichtiges Opus widmete, bleibt zweifelhaft. Wohl aber war er über das große Oratorien-schaffen Georg Friedrich Händels informiert. Dessen frühe italienische Oratorien, während seines Aufenthalts in Rom (1707/1708) entstanden, sind hierbei unwesentlich, anders die großen Werke, die er vor allem in seiner Londoner Spätzeit komponierte. Sie blieben auch nach dem Tode Händels im Bewusstsein lebendig, wurden immer wieder aufgeführt und stellten ein bürgerliches Gegenstück zu den *Opere serie* dar, die zunehmend weniger geschätzt wurden. Die Landessprache war dafür mit ausschlaggebend, ebenso wie – sofern es sich um geistliche Oratorien handelte – die Prosatexte, welche die Anglikaner aus Bibel und Gebetbuch kannten. Nicht die Kirche, sondern das Theater wurde als Ort der Aufführung bevorzugt, und der starke Einsatz gemischter Chöre bot vielen Engländern ein künstlerisches wie soziales Erlebnis. Händels Vorliebe für eine klare Dreiteiligkeit der Oratorien analog derjenigen der Opern blieb für Haydn nicht verbindlich, wohl aber die freiere Gestaltung der *Accompagnato*-Rezitative und Arien, wobei Händel damit eine Entwicklung vorantrieb, die ein halbes Jahrhundert später für Haydn als unumkehrbar galt. In Haydns Klaviersonaten findet sich der Einfluss Carl Philipp Emanuel Bachs, auf den der Meister auch immer wieder verwies. Dessen Hamburger Oratorien, wie die ‹Auferstehung und Himmelfahrt Jesu›, waren aber für Haydn nicht relevant.

Während der frühen Schaffensjahre Haydns trat das Oratorium in Wien in den Hintergrund, auch in Eisenstadt im Burgenland, wohin er 1761 kam, gab es dafür kaum Interesse. Unter Maria Theresia wandte sich der Wiener Hof von der Musiktradition ihrer kaiserlichen Vorfahren deutlich ab. Innerhalb der

katholischen Liturgie hatte das Oratorium nie eine Aufgabe zu erfüllen. Die Ideen der Aufklärung ließen im Kirchenraum verstärkt das deutschsprachige Kirchenlied an die Stelle lateinischer Gesänge treten. Auch für Oratorien über geistliche Texte wurden profane Aufführungsorte gesucht, und diese fanden sich vorrangig auf Theaterbühnen oder in Sälen aristokratischer Paläste. Dies kann als Parallele zu den Aufführungen Händel'scher Oratorien in London verstanden werden. In einem Theater schickte es sich jedoch nicht, Texte zu singen, die dem Gottesdienst vorbehalten waren. Somit verlagerte sich das Libretto der Oratorien auf Schilderungen aus dem Alten Testament oder auf historische, weltliche Geschehnisse. Haydns *Il ritorno di Tobia* und *Die Schöpfung* zählen zur ersten Kategorie, *Die Jahreszeiten* sind als profane Betrachtungen zu verstehen. Der Wechsel vom italienischen zum deutschsprachigen Libretto entspricht der josephinischen Reform, die der Landessprache in Verwaltung, Wissenschaft und auf der Bühne (1776 Gründung des *Teutschen Nationaltheaters* in Wien) den Vorzug gab. Auch Haydns Bruder Michael war in Salzburg dem allgemeinen Trend gefolgt. Sein *Kampf der Busse und Bekehrung* gilt als geistliche Betrachtungsmusik innerhalb eines nicht weiter bedeutenden Pasticcios, ebenso *Die geistliche Kirche – Ölberg Andacht* (1796). Sein Beitrag zu jener Trilogie, zu der Wolfgang Amadeus Mozarts geistliches Singspiel *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (1767) zählt, ist verloren.

Mozarts *Azione sacra La Betulia liberata* (1771) ist noch stark von den Eindrücken seiner Italien-Reise geprägt, seine Kantate *Davidde penitente* (1785) wurde ebenso wie Haydns *Il ritorno di Tobia* (1775) in der Tonkünstler-Societät aufgeführt. Diese Gesellschaft feierte im April 1772 ihren Einzug in das Wiener Musikleben mit dem Oratorium *Betulia liberata* ihres Gründers Florian Leopold Gäßmann (1729–1774) nach einem Text von Pietro Metastasio, darauf folgten Johann Adolf Hasses *Santa Elena al Calvario* im Advent desselben Jahres, Karl Ditters von Dittersdorfs *L'Ester ossia La liberatrice del popolo giudaico nelle Persia* (Dezember 1773) und Giuseppe Bonnos *Il Giuseppe riconosciuto* (März 1774). 1777 wurde

Antonio Salieris *«La Passione di Gesù Cristo»* aufgeführt und im darauffolgenden Jahre das gleichnamige Oratorium von Joseph Starzer. Ab 1779 favorisierte diese Gesellschaft zunehmend Oratorien in der Landessprache. Dazu trugen auch die Präsentationen der Werke Händels bei, die den Wienern dank der Bemühungen Gottfried van Swietens präsentiert wurden. Vor allem Mozart war als deren Bearbeiter gefragt, was sich durch die erfolgreichen Aufführungen von *«Acis und Galathea»*, *«Der Messias»* und *«Alexanderfest»* (alle zwischen 1788 und 1791) in jeder Hinsicht bezahlt machte (Pohl, 1871, S. 57 ff.).