

Sterling E. Murray

Haydn oder Rosetti? Das Konzert in Es-Dur für zwei Hörner, Murray C 56Q¹

Die Problemlage

Fragen der Urheberschaft sind ein ständiges Problem in der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Obwohl das Entwirren komplexer Netze von Fehlzusweisungen seit langem Priorität genießt, gibt es noch immer zahlreiche Werke, die unterschiedlichen Komponisten zugeordnet werden. Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit einem solchen Werk, dem Konzert für zwei Hörner und Orchester in Es-Dur, das Joseph und Michael Haydn wie auch Antonio Rosetti zugeschrieben wird.

Die einzige erhaltene Quelle ist ein handschriftlicher Stimmensatz in der ehemals fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek (Signatur: 02/III 4 ½ 2° 427). Dem eigentlich anonym überlieferten Manuskript wurde von einer späteren Hand der Name Michael Haydns hinzugefügt. Die Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, die auch die erhaltenen Musikalien der Wallersteiner Hofkapelle umfasst, wurde 1980 vom Freistaat Bayern angekauft und in die Universitätsbibliothek Augsburg eingegliedert.

Die Musikwissenschaft ist sich bis heute im Zweifel über die Autorschaft des „Wallersteiner Konzerts“, wie ich es im Folgenden nennen möchte. Obwohl Sherman und Thomas die Komposition im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) in die Werkliste Michael Haydns aufgenommen haben, fehlt sie in ihrem thematischen Katalog von 1993.² Das Konzert wurde aber auch Michael Haydns älterem Bruder zugewiesen. Diese Vermutung basiert offenbar ausschließlich auf stilistischen Erwägungen, da weder eine Quelle bekannt ist, die auf Joseph Haydn verweist, noch das Konzert in einem der Werkverzeichnisse zu finden ist, die unter der Aufsicht des Komponisten oder mit seiner Kenntnis zusammengestellt wurden. Haberkamp erwähnt in ihrem Katalog der Musikhandschriften der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek (1976) zwar die Nennung Michael Haydns auf dem Titelblatt, ordnet das Werk aber seinem Bruder zu.³ In Hobokens thematischem Katalog der Werke Joseph Haydns ist das Konzert weder unter den authentischen noch unter den zweifelhaften Kompositionen zu finden.⁴ Demgegenüber nennt Georg Feder das „Wallersteiner Konzert“ in seinem Artikel „Haydn, (Franz) Joseph“ im *New Grove* (1980) unter „selected doubtful and spurious works“. Er erwähnt auch die mögliche Zuordnung zu Michael Haydn, geht jedoch – wie Haberkamp – nicht näher darauf ein.⁵

Die Annahme, dass Joseph Haydn dieses Doppelhornkonzert komponiert haben könnte, geht wahrscheinlich auf Carl de Nys zurück. In einem Vortrag anlässlich der Internationalen Haydn-Konferenz 1959 in Budapest behauptete er, dass das „Wallersteiner Konzert“ mit dem Konzert Hob. VIIId:2 identisch sei,⁶ einem Werk, von dem nur ein Incipit in dem von Haydns Kopisten Johann Elssler 1805 niedergeschriebenen Werkkatalog bekannt ist.⁷ Tatsächlich stimmen die Incipits der beiden Kompositionen aber nicht überein, obwohl eine gewisse Ähnlichkeit nicht zu leugnen ist.

Die Erklärung von de Nys lautete, dass Haydn bei der Erstellung des Eintrags im Elssler-Katalog die Noten wohl nicht vorlagen und er sich an das Stück nur anhand eines

Entwurfs erinnerte oder das Eingangsmotiv sogar allein aus dem Gedächtnis diktierte. Haydns Gedächtnis – so de Nys – versagte offensichtlich, er vermochte sich nur an Grundbestandteile des Themas zu erinnern. Der bedeutende Haydn-Forscher und Herausgeber der Faksimile-Edition des Elssler-Katalogs, Jens Peter Larsen, stimmt dieser Vermutung nicht zu. Er hält das Konzert im Elssler-Katalog für authentisch, aber offenbar verloren.⁸

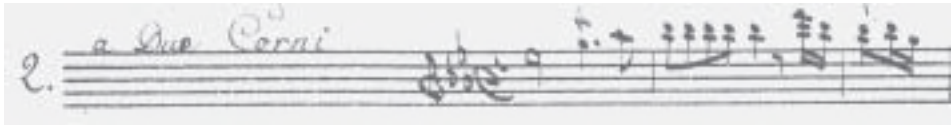


Abb. 1: Incipit von Hob. VIIId:2 im Elssler-Katalog



Abb. 2: Incipit des „Wallersteiner Konzerts“

Dieses verlorene Konzert ist das einzige Joseph Haydn zugeschriebene Konzert für zwei Hörner. Obwohl das Werk nicht im sogenannten Entwurf-Katalog erscheint, den Haydn wahrscheinlich Mitte der 1760er Jahre begann,⁹ könnte es mit dem Konzert identisch sein, das – ohne Incipit – in der Besetzung zwei Hörner, zwei Oboen, zwei Violinen, Viola und Bass in Johann Traegs Katalog von 1799 enthalten ist.¹⁰ Allerdings stimmt dessen Besetzung nicht mit der des „Wallersteiner Konzerts“ überein, das außer den beiden Solohörnern zwei Oboen, zwei Tuttihörner, zwei Violinen, zwei Violen und eine Bassstimme erfordert. Beruhend auf dem fehlenden Eintrag im Entwurf-Katalog, der angenommenen Erwähnung im Traeg-Katalog und dem tatsächlichen Eintrag im Elssler-Katalog (in unmittelbarer Nachbarschaft zum Trompetenkonzert von 1796) entwickelte de Nys die Theorie, das Werk sei nach Haydns Londonaufenthalten (evt. zwischen 1796 und 1800) entstanden.

Die Solohornmusik von Joseph und Michael Haydn

Solohornmusik war nicht gerade eine „Spezialität“ der Brüder Haydn. Außer dem erwähnten verlorenen Hornkonzert schrieb Joseph Haydn nur zwei Solohornkonzerte, beide in D-Dur (Hob. VIIId:1 und VIIId:3). Das erste davon ist sowohl im Entwurf-Katalog als auch im Elssler-Katalog verzeichnet, eine handschriftliche (geschweige denn eine gedruckte) Quelle scheint aber nicht mehr zu existieren. Das zweite ist hingegen autograph überliefert: *Concerto per il Corno di Caccia [...] Giuseppe Hayden 762*. Haydn schrieb dieses Konzert wahrscheinlich für den ersten Hornisten der Hofkapelle des Fürsten Esterházy, Thaddäus Steinmüller.

Von einem weiteren Solohornkonzert – ebenfalls in D-Dur – ist ein handschriftlicher Stimmensatz erhalten geblieben, der in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt wird (Mus. 3356-0-503). Dieses Werk, das auf dem Titelblatt lediglich einem *Signore Hayden* zugeordnet ist, gehört zur Sammlung Exner, einer notorisch unzuverlässigen Quelle für Haydns Konzerte. 1781 wird es im Supplement zu Breitkopfs Verlagskatalog ebenfalls als eine Komposition von *Hayden* angezeigt. Die Eintragung in Hobokens the-

matischem Katalog (Hob. VIIId:4) beruht wohl auf diesen Informationen. Da keine der beiden Quellen einen Vornamen nennt, ist es natürlich auch möglich, dass hier Michael und nicht Joseph Haydn gemeint ist. Und tatsächlich betrachtet Sherman in seinem thematischen Katalog dieses Konzert als ein Werk Michael Haydns (MH 53). Er stellt heraus, dass die Schreibweise der Streicherstimmen derjenigen der frühen Grosswardeiner Sinfonien ähnelt, und hält es für wahrscheinlich, dass es trotz der frühesten Erwähnung im Jahr 1781 schon zwischen 1760 und 1762 komponiert wurde. Die Art, wie der Komponist für das Horn schreibt, und die „unterentwickelte“ formale und tonale Struktur des Werkes stützen diese These.

Michael Haydn hat zwei konzertante Werke für Horn und Orchester hinterlassen, die als gesichert gelten: das Concertino für Horn und Posaune, eigentlich Satz III und IV des im August 1764 in Salzburg komponierten Divertimentos in D-Dur (MH 68),¹¹ und das dreisätzige Horn-Concertino in D-Dur (MH 134), das ebenfalls auf eine Serenade zurückgehen könnte.¹² Wir kennen somit zwei Solohornkonzerte von Joseph Haydn, von denen eines verloren ist, ein Solohornkonzert, das sowohl Joseph wie auch Michael Haydn zugeordnet wird, und zwei weitere konzertante Hornwerke des jüngeren Haydn. Alle diese Kompositionen stammen offenbar aus den 1760er Jahren. Das einzige Doppelhornkonzert in dieser Reihe ist das verlorene Es-Dur-Werk im Elssler-Katalog.

Das „Wallersteiner Konzert“

Die Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek ist reich an Musik aus der Zeit des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein (1748-1802), der die Musik Joseph Haydns über alle Maßen schätzte. Die große Sammlung seiner Sinfonien in der ehemaligen Hofbibliothek ist den Haydnforschern seit langem bekannt. Demgegenüber ist die Musik Michael Haydns dort weitaus weniger stark vertreten.

Das „Wallersteiner Konzert“ ist als Stimmensatz erhalten. Der hastig notierte Titel lautet: *Concerto per due Corni Principe [!]/ in Dis / Due violini / Due oboe due viola / Cor[n]i di Rinforzo / Basso*. Die bereits erwähnte Zuweisung (*par Michael Heiden*) in hellerer Tinte stammt von anderer Hand und wurde später ergänzt. Ursprünglich war das Manuskript im Besitz des zweiten Hornisten der Wallersteiner Hofkapelle, Franz Zwierzina (1751-1825). Nach seinem Tod ging es zusammen mit anderen Notenmanuskripten an den ältesten Sohn Franz Xaver (1786-1866) über, der ebenfalls als Hornist in der Hofkapelle diente. 1858 erstellte Zwierzina jun., zu der Zeit fürstlicher Rechnungskommissar, im Zusammenhang mit dem Ankauf dieser Musikalien durch die Hofbibliothek ein Verzeichnis, in welchem das besagte Konzert als eine Komposition Michael Haydns erscheint.¹³ Möglicherweise ergänzte der jüngere Zwierzina die Zuweisung auf dem Manuskript. Das Werk erhielt im Inventar die Nummer „1“; diese Nummer findet man auch auf der Titelseite des Manuskripts.

Die Stimmen wurden auf hochformatiges Papier (23 x 32 cm) geschrieben, das jeweils 12 Notensysteme enthält. Der Schreiber des Titels kopierte die Solohornstimmen, die Violinstimmen und die Bassstimme. Die Bratschenstimmen wurden von einem anderen Kopisten geschrieben; eine dritte Hand ist nachweisbar bei den Oboenstimmen. Keine dieser Handschriften stimmt mit der eines Wallersteiner Hofkopisten überein. Das verwendete Papier findet sich in der Sammlung Oettingen-Wallerstein nur selten.¹⁴ Es wurde normalerweise nicht für die von den Hofkopisten gefertigten Kopien verwendet. Kein

einziges der Manuskripte enthält ein Werk eines Hofkomponisten;¹⁵ von Joseph Haydn findet man dagegen Abschriften zweier seiner Sinfonien (Hob. I:44 und I:90). Die auf besagtem Papier geschriebenen Manuskripte wurden anscheinend alle nach 1788 und wahrscheinlich vor 1793 angefertigt. Das gleiche Papier findet sich auch in verschiedenen anderen Sammlungen bei Musik von Joseph und Michael Haydn. Alle diese Manuskripte sind in dieselbe Zeit zu datieren. Es ist also anzunehmen, dass das „Wallersteiner Konzert“ irgendwann nach 1788 kopiert worden ist, und dass dies höchstwahrscheinlich nicht in Wallerstein geschah.



Abb. 3: Wasserzeichen des „Wallersteiner Konzerts“

Die Verbindung zur Wallersteiner Hofkapelle

Die Tatsache, dass die einzige Quelle des Konzerts sich in der Wallersteiner Hofmusiksammlung erhalten hat, ist signifikant. Im späten 18. Jahrhundert war der Wallersteiner Hof für die dort komponierte und aufgeführte konzertante Bläsermusik bekannt und berühmt. Dabei bildete die Solomusik für Waldhorn den Kern dieses Repertoires. Der Höhepunkt der Pflege der Hornmusik in Wallerstein liegt in den 1780er und 1790er Jahren und fällt mit dem Engagement zweier herausragender böhmischer Hornisten zusammen: Johann Nagel (1751-1802), dem ersten (hohen) Hornisten, und dem schon erwähnten Franz Zwierzina, der sich auf das zweite (tiefe) Horn spezialisiert hatte. Beide Musiker kamen im Frühjahr 1780 nach Wallerstein und blieben in der Hofkapelle bis zu ihrem Tod aktiv.

Zweifellos war es die Anwesenheit dieser beiden Instrumentalisten, die die Wallersteiner Hofkomponisten veranlasste, konzertante Werke auch für zwei Hörner zu schreiben. Dieses eigentümliche Genre war so etwas wie eine Wallersteiner „Spezialität“.¹⁶ Unter den 27 Konzerten, die in Zwierzinas Verzeichnis aufgelistet sind, befinden sich 19 Konzerte für zwei Hörner und Orchester. Die Hofkomponisten, die sich diesem Genre während der Anstellung Nagels und Zwierzinas widmeten, sind Joseph Reicha (1752-1795), Georg Feldmayr (1756 - nach 1818), Paul Wineberger (1758-1821), Johann Nepomuk Hiebesch (1766-1820), Friedrich Witt (1770-1836) und Antonio Rosetti (um 1750 - 1792). Wahrscheinlich ist einer von ihnen der Urheber des „Wallersteiner Konzerts“; die meisten Indizien sprechen für Rosetti. Mindestens 20 Hornkonzerte können ihm sicher zugeschrieben

werden, darunter befinden sich auch fünf Doppelhornkonzerte.¹⁷ Die meisten dieser Werke schuf er für die beiden Wallersteiner Virtuosen, eines davon, das Konzert für zwei Hörner in F-Dur (Murray C61) vom März 1787, trägt sogar die autographe Widmung *fait pour Messieurs Nagel & Zwierzina*.

Der stilistische Befund

Jeder, der sich mit Problemen der Autorschaft von Musik des späten 18. Jahrhunderts beschäftigt hat, weiß, dass die bisher betrachteten Daten und Fakten für eine schlüssige Beweisführung oft nicht ausreichen. Zumeist ist es notwendig, die Musik selbst zu betrachten. Aber auch eine Annäherung über den musikalischen Stil ist vielfach mehrdeutig und muss mit Vorsicht geschehen. Obwohl ich das „Wallersteiner Konzert“ unter zahlreichen Aspekten untersucht habe, möchte ich mich bei meiner vergleichenden Analyse auf folgende Bereiche beschränken: 1. Zyklische Anlage (äußere Form), 2. Instrumentierung, 3. strukturelle Faktoren (innere Form), 4. Behandlung der Soloinstrumente.¹⁸

Zyklische Anlage

Die zyklische Anlage des „Wallersteiner Konzerts“ entspricht der Norm der Zeit. Die Wahl der Tonart Es-Dur wäre für Michael Haydn untypisch, alle seine Solohornwerke erfordern den obertonreicheren D-Bogen. Joseph Haydn nutzte den dunkleren und wärmeren Es-Bogen im verlorenen Doppelhornkonzert und in den exponierten Hornstellen der Sinfonie Hob. I:51; das bekannte Variationen-Finale der Sinfonie Hob. I:31, in welchem vier Hörner erforderlich sind, steht hingegen in D-Dur. Von den fünf gesicherten Doppelhornkonzerten Rosettis sind jeweils zwei in E-Dur und in F-Dur und nur eines in Es-Dur notiert.¹⁹ Allerdings stehen zehn seiner siebzehn Solohornkonzerte in Es-Dur.

Zyklische Anlage des „Wallersteiner Konzerts“:

Satz:	Tonart:	Tempo:	Taktart:	Form:
I	Es-Dur	Allegro maestoso	alla breve	Ritornell/Sonatenform
II	es-Moll	Romance: Adagio	alla breve	A B A
III	Es-Dur	Rondo: Allegretto	6/8	A B A C A

Der Mittelsatz des „Wallersteiner Konzerts“ steht in der Ausnahmetonart es-Moll. Eine Tonart mit so vielen Vorzeichen war zur damaligen Zeit sehr ungewöhnlich, und auch für Joseph Haydn wäre solch ein tonaler Kontrast extrem unwahrscheinlich. Keines seiner Konzerte enthält einen langsamen Satz in Moll. In den Konzerten seines Bruders ist dies nicht anders. Der in der parallelen Molltonart stehende zweite Satz von Hob. VIIId:4 (bzw. Sherman MH 53) bildet hier eine Ausnahme. Tonale Kontraste dieser Art finden sich hingegen in zahlreichen Solo- wie auch Doppelhornkonzerten Rosettis. Drei der fünf Konzerte für zwei Hörner, die Rosetti sicher zuzuschreiben sind, folgen demselben tonalen Plan wie das „Wallersteiner Konzert“. Alle diese Konzerte sind allerdings entweder in E-Dur oder in F-Dur notiert. Der mittlere Satz des Doppelhornkonzerts in Es-Dur (Murray C57) steht in der Subdominante As-Dur.

Die Identifizierung des zweiten Satzes als *Romance* ist von besonderer Signifikanz. Daniel Gottlob Türk definiert in seiner Klavierschule von 1789 eine *Romanze* oder *Romance*

als eine simple, gefällige, naive Melodie, die blos durch zunehmenden Ausdruck, nicht durch Verzierungen oder Zusätze veredelt und eindringender gemacht wird.²⁰ Diese Beschreibung trifft ziemlich genau auf den zweiten Satz des „Wallersteiner Konzerts“ zu, der mit einer *cantabile*-Melodie in den Solohörnern beginnt, die sich in regelmäßigen Phrasen über einem einfachen Streicherhintergrund entfaltet.

Joseph Haydn macht in seinem gesamten Schaffen nur zweimal von diesem Satztyp Gebrauch: in der Sinfonie B-Dur (Hob. I:85) und im Konzert D-Dur für Lyra organizzata (Hob. VIIh:3); beide Werke entstanden Mitte der 1780er Jahre.²¹ Michael Haydn scheint ihn in seiner Instrumentalmusik überhaupt nicht verwendet zu haben. Als langsame Konzertsätze bevorzugt er eher Adagios im 2/4-Takt. Die einzige Begegnung des jüngeren Haydn mit einer Horn-Romanze ist sein Arrangement (1795) des zweiten Satzes von Mozarts Hornkonzert in Es-Dur KV 447.²²

Die *Romance* als langsamer Satz ist hingegen geradezu ein „Markenzeichen“ der Wallersteiner Komponisten, die diesen Satztyp in Sinfonien, Kammermusikwerken, Bläserpartiten und Konzerten häufig verwendeten. In den Doppelhornkonzerten erscheinen *Romances* im Dreier- (3/4 oder 3/8) und im Allabreve-Takt. Bei Hiebesch und Witt finden wir nur den ersten Takttyp, Georg Feldmayr verwendet beide, bei Rosetti kommt nur der zweite vor. Auch die dreiteilige Form (A-B-A) von Rosettis *Romances* und seine Gewohnheit, die Eröffnungssphrase von den Solisten, gefolgt vom Tutti des Orchesters, spielen zu lassen, stimmt mit dem „Wallersteiner Konzert“ überein. Ein solcher Satzanfang wäre für die beiden Haydn sehr ungewöhnlich, da sie generell die umgekehrte Reihenfolge bevorzugen.

Obwohl nicht ausdrücklich so benannt, schließt das „Wallersteiner Konzert“ mit einem *La chasse*-Rondo. Mit galoppierenden trochäischen Rhythmen, dem 6/8-Takt und Hornruf-Melodien malt die Musik das Bild einer Jagd. Derartige Finalsätze waren in den 1780er Jahren überaus populär. Fürst Kraft Ernst war wie viele Aristokraten seiner Zeit ein begeisterter Jäger, und offenbar waren solche sportlich-musikalischen Bilder sehr nach seinem Geschmack. Es gibt zahlreiche Beispiele von *La chasse*-Finales in den Werken der Wallersteiner Hofkomponisten. Etwa die Hälfte der Hornkonzerte Rosettis wartet mit einem solchen Schlusssatz auf. Den Rest bilden Rondos im 2/4-Takt. Michael Haydn tendiert in seinen Finalsätzen zu Dreier-Metren, manchmal mit 3/8-*Buffo*-Charakter, häufiger aber als *Tempo di menuetto* im 3/4-Takt.²³ Sein Bruder, in dessen Konzerten sich ebenfalls Dreier-Metren mit *Buffo*-Charakter und Menuett-Finales finden, komponierte *La chasse*-Schlüsse für nur zwei Konzerte der 1780er Jahre, das Cellokonzert D-Dur von 1782 (Hob. VIIb:2) und das um 1786/87 entstandene Konzert für Lira organizzata G-Dur (Hob. VIIh:2). Die besondere Verbindung von Allabreve-*Romance* und *La chasse*-Rondo tritt bei den Brüdern Haydn nie in Erscheinung, hingegen verwendet Rosetti dieses zyklische Muster in zahlreichen seiner Hornkonzerte, in zweien davon steht der zweite Satz noch dazu in der parallelen Molltonart.

Instrumentierung

Verschiedene Instrumentationsmerkmale des „Wallersteiner Konzerts“ stehen nicht im Einklang mit der Praxis bei Michael und Joseph Haydn. So fehlen sowohl in Joseph Haydns erhaltenem Solohornkonzert von 1762 als auch in seinem verlorenen Doppelhornkonzert Tutthörner, und dies gilt in gleicher Weise für das fragliche Hornkonzert Hob. VIIId:4

(bzw. Sherman MH53). Michael Haydn schreibt in seinem D-Dur-Concertino zwar Tuttihörner vor, aber dessen Sätze waren ja ursprünglich Bestandteil einer größeren Komposition, deren Besetzung auch Tutthörner umfasste. Die Verwendung von Tutthörnern ist dagegen für die Doppelhornkonzerte der „Wallersteiner Schule“ absolut typisch.²⁴

Das „Wallersteiner Konzert“ enthält zudem geteilte Violastimmen. Die Brüder Haydn haben gelegentlich diese Besetzung gewählt, beide taten dies aber eher in Werken mit Divertimento-Charakter, Joseph Haydn in seinen Notturmi und den fünf Konzerte für Lira organizzata, die er für den König von Neapel komponierte, sein Bruder in der Sinfonie Sherman MH 69 sowie in einigen Divertimenti und Notturmi.²⁵ Demgegenüber sind auch geteilte Bratschen ein typisches Merkmal der Musik der Wallersteiner Hofkomponisten. Alle erhaltenen Doppelhornkonzerte Rosettis – außer einem – weisen zwei separate Violastimmen auf.

Satzstruktur und innere Form

Der Kopfsatz des „Wallersteiner Konzerts“ basiert auf den Elementen Ritornell und Sonatenform. Der Satz entfaltet sich in sieben einander abwechselnden Tutti- und Solo-Sektionen:

Tutti 1	Solo 1	T2	S2	T3	S3	T4
Orchesterexposition	Soloexposition		Durchführung		Reprise	

Prinzipiell sind sämtliche Konzerte der genannten Komponisten diesem Gestaltungsmuster verpflichtet. Betrachtet man jedoch die Proportionen, die Disposition des thematischen Materials und das tonale Schema im Detail, so ergeben sich gewichtige Unterschiede.

Zu den signifikanten Strukturmerkmalen von Satz I des „Wallersteiner Konzerts“ gehört die extreme Länge der Orchesterexposition, die ein knappes Viertel (22%) des gesamten Satzes umfasst. Weder Joseph noch Michael Haydn haben in ihren Konzerten der Orchesterexposition so große Bedeutung beigemessen. Für Michael Haydn liegt der Durchschnitt bei 16,2%, in den Werken seines Bruders liegt er nur um ein Geringes höher (16,3%). In Rosettis Doppelhornkonzerten beträgt er hingegen meist ca. 25%.

Die Disposition des thematischen Materials bietet eine weitere Vergleichsmöglichkeit. Vor allem bei dem Material, das im zweiten Tutti wieder verwendet wird, gibt es Interessantes zu entdecken. In den Werken des älteren Haydn wird die traditionelle Ritornellfunktion dieser Struktureinheit gewöhnlich dadurch betont, dass er mit einer direkten oder indirekten Bezugnahme auf einen Teil des ersten Themas beginnt (transponiert in die Dominante), dann zum Ende des Eröffnungsritornells springt, um mit einem erweiterten Bezug zur Schlussgruppe zu kadenzieren. Michael Haydn neigt ebenfalls manchmal dazu, das zweite Tutti mit Material aus dem ersten Thema einzuleiten, obwohl er gewöhnlich mit einer Binnenphrase beginnt, mit einer Modulation fortfährt und mit einer kurzen Reminiscenz an die Schlussgruppe schließt. Rosetti hingegen folgt gewöhnlich keinem dieser Schemata. Obwohl er in seinen Solohornkonzerten in dieser Sektion manchmal kurz auf das erste Thema Bezug nimmt, ist das zweite Tutti in allen Doppelkonzerten – außer einem – aus thematischem Material konstruiert, das vorher schon in der Modulation des ersten Tutti zu hören war, mit wenig oder gar keinem Bezug zur Kadenz der Schlussgruppe. Das Resultat ist eine Modulation von der Dominante zur Doppeldominante, um dann in einer kurzen *Codetta* zur Dominante zurückzukehren. Dies entspricht exakt dem Muster, dem der Komponist des „Wallersteiner Konzerts“ gefolgt ist.

Behandlung der Soloinstrumente

Das „Wallersteiner Konzert“ stellt überdurchschnittliche Anforderungen sowohl an die technischen Fähigkeiten wie auch an das Durchhaltevermögen der Solisten. Ausladende Passagen von großer Brillanz machen deutlich, dass dieses Konzert für Musiker von hohem technischen Können bestimmt war. Solch virtuose Werke waren damals oft auf die ganz speziellen Fähigkeiten bestimmter Spieler zugeschnitten, so dass die Vermutung nahe liegt, der Komponist des „Wallersteiner Konzerts“ sei mit dem Aufführungsstil von Nagel und Zwierzina vertraut gewesen.

Ein auffälliges Merkmal des „Wallersteiner Konzerts“ ist die Fülle chromatischer Töne im mittleren Hornregister. Diese Töne konnten nur von Musikern gemeistert werden, die die Stopftechnik sicher beherrschten. Diese Besonderheit deutet vielleicht mehr als die Zurschaustellung von raschen Passagen und Registerextremen auf Nagel und Zwierzina hin. Beide Hornisten hatten in Dresden bei Anton Hampel studiert, der die Stopftechnik weiterentwickelt und vervollkommen hat. Gewiss waren sie mit dieser Solotechnik vertraut und mehr als erpicht darauf, ihre besonderen Fähigkeiten auch ihrem Fürsten zu demonstrieren. In den Doppelkonzerten, die Rosetti für Nagel und Zwierzina schrieb, verwendet er häufig gestopfte Töne, die sowohl stufenweise innerhalb einer Tonreihe als auch durch einen Sprung erreicht werden. Obwohl in Rosettis Konzerten gestopfte Töne in allen Sätzen vorkommen, sind sie in seinen *Romances* am häufigsten.

Abschließend sei noch eines der auffälligsten Merkmale des „Wallersteiner Konzerts“ erwähnt: seine Chromatik. Diese erscheint sowohl als „Farbton“ wie auch in Gestalt chromatischer Modulationen zu entfernten Tonarten. Eine Passage im ersten Satz (Takt 83-101; Abb. 4) ist hier besonders bemerkenswert. Sie findet sich früh im ersten Solo in Vorbereitung auf das zweite Thema, das in der Dominante (B-Dur) erklingen wird. Eine Modulation zur Doppeldominante (F-Dur) hat gerade stattgefunden und wurde mit einer energiegeladenen kadenzierenden Figur bekräftigt. Die folgende Passage wird eingeleitet mit einem Forte-Statement in „ges“, einer „neapolitanischen“ Beziehung zur vorherigen Tonstufe. Das dynamische Niveau verblasst rasch zu *piano* und schließlich *pianissimo*, während ein chromatischer „Mäander“ den Hörer durch Ces-Dur und Ges-Dur führt, um in b-Moll anzukommen, das sich dann letztlich als B-Dur entpuppt.

Verschiedene Elemente machen diese Passage im vorliegenden Zusammenhang bemerkenswert: die fortschrittliche Verwendung der Chromatik, die vollständige Einbeziehung der Solohörner und die Tatsache, dass durch das überraschende Verlassen der in der vorherigen Passage vorherrschenden Achtelbewegung zugunsten einer „beruhigten“ Halbe- und Ganzenbewegung ein besonderer dramaturgischer Effekt erzielt wird. Derartige Effekte kommen in verschiedenen Werken Rosettis vor, obwohl der Autor nur eines gefunden hat, in dem mehrere dieser Gesten zusammen ins Spiel gebracht werden: das Doppelhornkonzert in E-Dur, Murray C58, das aus den letzten Lebensjahren des Komponisten stammt (ca. 1789-1792).

Abb. 4: Das „Wallersteiner Konzert“: Satz I, Takt 83-101:

Musical score for the first system. The score includes parts for Soloist I, Soloist II, Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola I and II (Vla I-II), and Bass. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is common time (C). The Soloist parts begin with a half note G4. The Violin I part has a melodic line starting with a half note G4, marked *f*, which then transitions to *p*. The Viola and Bass parts also begin with a half note G4, marked *f*, and transition to *p*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Musical score for the second system. The Soloist parts continue with a half note G4. The Violin I part continues with a melodic line, marked *mf*. The Violin II part has a melodic line starting with a half note G4, marked *mf*, which then transitions to *pp*. The Viola and Bass parts continue with a half note G4, marked *mf*. The system concludes with a fermata over the final notes.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet and woodwind section. The first system covers measures 10 and 11, while the second system covers measures 12 and 13. The instruments are arranged as follows:

- Violins I and II (VI I, VI II):** Both parts are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). In measure 10, the Violin I part has a whole note G4, and the Violin II part has a whole note F4. In measure 11, the Violin I part has a whole note G4, and the Violin II part has a whole note F4. In measure 12, the Violin I part has a whole note G4, and the Violin II part has a whole note F4. In measure 13, the Violin I part has a whole note G4, and the Violin II part has a whole note F4.
- Viola I and II (Vla I-II):** Both parts are in alto clef with a key signature of two flats. In measure 10, the Viola I part has a whole note G4, and the Viola II part has a whole note F4. In measure 11, the Viola I part has a whole note G4, and the Viola II part has a whole note F4. In measure 12, the Viola I part has a whole note G4, and the Viola II part has a whole note F4. In measure 13, the Viola I part has a whole note G4, and the Viola II part has a whole note F4.
- Cello and Double Bass (Cello, Bass):** Both parts are in bass clef with a key signature of two flats. In measure 10, the Cello part has a whole note G3, and the Bass part has a whole note F3. In measure 11, the Cello part has a whole note G3, and the Bass part has a whole note F3. In measure 12, the Cello part has a whole note G3, and the Bass part has a whole note F3. In measure 13, the Cello part has a whole note G3, and the Bass part has a whole note F3.

Dynamic markings of *pp* (pianissimo) are present in measures 10 and 12 for the Violin I, Viola I-II, and Cello/Bass parts. The score is written in a clean, professional style with clear notation and a consistent layout.



First system of the musical score, measures 11-13. It includes staves for Solobn I, Solobn II, VI I, VI II, Vla I-II, and Basso. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure (measure 11) contains a whole note chord. The second measure (measure 12) contains a half note chord. The third measure (measure 13) contains a half note chord. The strings play a sustained harmonic accompaniment.



Second system of the musical score, measures 14-16. It includes staves for Solobn I, Solobn II, VI I, VI II, Vla I-II, and Basso. The key signature has two flats. The first measure (measure 14) contains a whole note chord. The second measure (measure 15) contains a half note chord. The third measure (measure 16) contains a half note chord. The strings play a sustained harmonic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present in measures 14, 15, and 16.

Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Insgesamt gesehen erscheint es als sehr unwahrscheinlich, dass Michael Haydn der Komponist des „Wallersteiner Konzerts“ ist. Es gibt keine Tradition seiner Musik in Wallerstein, seine gesicherte Solohornmusik erschöpft sich in Werken mit Divertimento-Charakter; außerdem passt das „Wallersteiner Konzert“ nicht zu seiner Herangehensweise an Bereiche wie tonales Schema, Proportionen, formale Anlage oder das „Schreiben-für-das-Horn“. Ebenso zweifelhaft ist die Autorschaft von Joseph Haydn. Obwohl die Musik des älteren Haydn in Wallerstein bekannt und geschätzt war und er gewiss im Stande war, virtuose Hornmusik zu schreiben, lassen sich die stilistischen Details des „Wallersteiner Konzerts“ nicht mit seinem Kompositionsstil in Einklang bringen. Statt dessen deutet vieles auf einen der Wallersteiner Hofmusiker als möglichen Komponisten hin und Antonio Rosetti ist sicherlich der mit Abstand aussichtsreichste Kandidat: Wenn ein prototypisches Rosetti-Doppelhornkonzert entwickelt werden müsste, würde das „Wallersteiner Konzert“ in verschiedenster Hinsicht mit diesem Modell übereinstimmen.

Vor Jahren formulierte H. C. Robbins Landon die These, dass Rosetti das „Wallersteiner Konzert“ komponiert haben könnte. De Nys wies diesen Gedanken zurück mit der Begründung, dass ein Hofkapellmeister es wohl kaum zugelassen hätte, dass seine Musik als das Werk eines Anderen (selbst eines Haydn) ausgegeben worden wäre, während er das Ensemble leitet, das diese Musik gerade spielt. Dies klingt gewiss plausibel, aber de Nys hat zwei wichtige Faktoren außer Acht gelassen: 1) das Manuskript des „Wallersteiner Konzerts“ gehörte entweder Nagel oder Zwierzina, bevor es in die Hofbibliothek gelangte, und 2) Rosetti verließ die Wallersteiner Hofkapelle zwar 1789, seine Musik wurde aber dessen ungeachtet natürlich weiterhin aufgeführt.

Diese Fakten im Blick wäre folgendes Szenario denkbar: Rosetti komponierte das Doppelhornkonzert für seine Freunde und Kollegen Johann Nagel und Franz Zwierzina, irgendwann zwischen etwa 1785 und seinem Weggang 1789. Der Komponist nahm seine Noten mit, als er Wallerstein verließ. Die Stimmenabschriften für die Ausführenden wurden nicht von den Hofkopisten angefertigt. Diese Stimmen kamen in den Besitz von Nagel oder Zwierzina. Wenn zunächst Nagel sie besessen haben sollte, so gingen sie nach seinem Tod in das Eigentum Zwierinas über. Ursprünglich wurden die Stimmen in einem Umschlag verwahrt, wie dies für die Orchestermusik der Oettingen-Wallersteinschen Sammlung typisch ist. Dieser Umschlag enthielt – aus welchem Grund auch immer – nicht den Namen des Komponisten, was den Besitzer des Manuskripts aber sicher nicht störte, da er genau wusste, wer der Urheber war. Nach dem Tod Franz Zwierzinas 1825 kam das Manuskript zusammen mit seiner persönlichen Musikbibliothek in den Besitz seines Hornspielenden Sohnes. Wahrscheinlich war es der jüngere Zwierzina, der den Namen *Michael Heiden* auf dem Titelblatt ergänzte. Dies geschah möglicherweise, als er 1858 in seiner Eigenschaft als fürstlicher Rechnungskommissar die Bibliothek des Vaters nach ihrer Eingliederung in die fürstliche Musiksammlung inventarisierte.

DEUTSCHE ÜBERTRAGUNG: KATJA KELLER/GÜNTHER GRÜNSTEUDEL

ANMERKUNGEN

¹ Sterling E. Murray: *The music of Antonio Rosetti (Anton Rösler), ca. 1750-1792: A thematic catalog.* Warren, Mich. 1996, S. 236 f.

² Charles H. Sherman und T. Donley Thomas: *Johann Michael Haydn (1737-1806). A chronological thematic catalogue of his works.* Stuyvesant, NY 1993; auch im Artikel „Haydn, (Johann) Michael“ der Neuauflage des *New Grove* (2001) ist die Komposition nicht genannt.

³ Gertraut Haberkamp: *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloss Harburg.* München 1976, S. 89.

⁴ Anthony van Hoboken: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis.* 3 Bde. Mainz 1957-1978.

⁵ Diese Darstellung wurde auch in die Neuauflage des *New Grove* übernommen.

⁶ Carl de Nys: *A propos du concerto pour deux cors et orchestre en mi bémol majeur,* in: Bence Szabolcsi et al. (Hrsg.): *Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Hadyns, Budapest, 17.-22. Sept. 1959.* Budapest 1961, S. 103-108.

⁷ *Verzeichniß aller derjenigen Compositionen welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18ten bis in das 73ste Jahr fertigget zu haben.* Diese Quelle wird gewöhnlich kurz *Elssler-Katalog* genannt. Haydn diktierte Elssler die Einträge oder überwachte ihre Aufnahme auf andere Weise. Das fragliche Incipit findet sich auf Seite 22 unter der Rubrik *Concerten auf verschiedene Instrumenten.* Faksimile-Ausgabe in: Jens Peter Larsen (Hrsg.): *Three Haydn catalogues.* New York 1979.

⁸ Larsen (Anm. 7), S. XV.

⁹ Der Entwurf-Katalog wird in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt (Signatur: Mus. Ms. Kat. 607). Er besteht aus drei Teilen, die zu unterschiedlicher Zeit geschrieben worden sind. Der früheste Teil wurde von Joseph Elssler, dem Vater des bereits erwähnten

Johann Elssler, zu Papier gebracht. Nach Larsen (Anm. 7, S. XI) entstanden die Einträge größtenteils in etwa zur gleichen Zeit wie die Werke selbst.

¹⁰ *Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des Johann Traeg, zu Wien, in der Singerstrasse Nr. 957, zu haben sind* (Wien 1799). Reprint in: Johann Traeg – die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804. Wien 1973.

¹¹ Michael Haydn hat aus vier Sätzen dieses Divertimentos einige Jahre später auch eine Sinfonie zusammengestellt (Sherman MH 69).

¹² Von diesem Werk ist ein Stimmensatz in der Bayerischen Staatsbibliothek München erhalten (Signatur: Mus. mss. 3759).

¹³ *Verzeichniß über jene Horn Musikalien welche in das fürstliche Musikzimmer abgeliefert wurden*. Das Inventar ist abgedruckt in: Haberkamp (Anm. 3), S. XXV f.

¹⁴ Das Wasserzeichen ist u.a. nach Heawood (Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries. Hilversum 1950, Nr. 824) und Eineder (The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian empire and their watermarks. Hilversum 1960, Nr. 371) italienischen Ursprungs.

¹⁵ Das Papier des „Wallersteiner Konzerts“ wurde allerdings bei Abschriften von Werken Wallersteiner Komponisten in anderen Sammlungen gefunden. So besitzt das Státní archiv zámek a zahrady Kromerík (Kremsier/Tschechische Republik) acht Sinfonien (Murray A1, A6, A10, A19, A24, A29, A32 und A37) und ein Violinkonzert (Murray C9) von Antonio Rosetti, die allesamt auf solches Papier kopiert worden sind. Diese Manuskripte stammen aus der Hofkapelle von Fürsterzbischof Anton Theodor Colloredo-Waldsee.

¹⁶ Vgl. Sterling E. Murray: The double horn concerto: A specialty of the Oettingen-Wallerstein court, in: The journal of musicology 4 (1985/86), S. 507-534.

¹⁷ Vgl. Murray (Anm. 1), Nr. C38-C61.

¹⁸ Da die Brüder Haydn nur wenig Solohornmusik hinterlassen haben, habe ich, wenn immer möglich, deren sonstige Konzerte (außer den Klavierkonzerten) mit untersucht.

¹⁹ Eines der F-Dur-Werke Rosettis ist überliefert in einer Quelle mit zwei Stimmensätzen, die eine Aufführung in E-Dur wie auch in F-Dur ermöglichen.

²⁰ Daniel Gottlob Türk: Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen. Leipzig 1789, S. 398 (Nachdruck 1967). Die früheste Verwendung des Begriffes „Romance“ für einen Satz einer Instrumentalkomposition findet man wohl in der Sinfonie in Es-Dur op. 5/2 von François-Joseph Gossec (1734-1829), die dieser 1761 oder 1762 für Paris schrieb.

²¹ Haydn übernahm die *Romance* aus dem Konzert Hob. VIIIh:3 später in die Sinfonie Hob. I:100.

²² Vgl. Mary Rasmussen: Mozart, Michael Haydn, and the romance from the concerto in E-flat major for horn and orchestra, K. 447, in: Brass and woodwind quarterly 1 (1966/67), S. 27-47. Er erfand zur originalen Hornstimme eine neue Streicherbegleitung. Von Wolfgang Plath stammt die Hypothese, dass ein Musiker, der nur die Hornstimme von Mozarts Konzert besaß, in Salzburg auf der Durchreise Haydn bat, ihm eine Streicherbegleitung zu komponieren, damit er das Werk aufführen konnte.

²³ Im Prager National-Museum existiert ein Rosetti zugeschriebener Stimmensatz eines Doppelhornkonzerts in Es-Dur, Murray C55Q (Signatur: XIII F 422). Einige Merkmale dieses Konzerts, darunter ein *Tempo di menuetto* an dritter Stelle, scheinen eher zu Mi-

chael Haydn zu passen als zu Rosetti. Und tatsächlich erschien 1978 in der Edition KaWe in Amsterdam (jetzt Edition Hans Pizka) eine Ausgabe dieses Konzerts unter dem Namen Michael Haydn; auf der 1989 von Naxos mit Zdenek und Bedrich Tylšar produzierten CD firmiert das Konzert jedoch unter dem Namen Rosetti.

²⁴ Die Wallersteiner Hofkapelle umfasste nachweislich weitere Hornisten, die die Tutti-stimmen spielten, wenn Nagel und Zwierzina als Solisten auftraten.

²⁵ Divertimento in D-Dur (Sherman MH 68), Sinfonie in D-Dur (MH 69), beide 1764; Notturmo in C-Dur (MH 187), Notturmo in G-Dur (MH 189), beide 1773; Divertimento in B-Dur (MH 412), um 1786.

Englische Zusammenfassung

The present study tries to find an answer to the question of who may have been the author of the concerto for two horns and orchestra in E-flat major (Murray C56Q) referred to by the author as „Wallerstein Concerto”, which must have been written some time between 1785 and 1789. The source – an anonymous set of manuscript parts in the Oettingen-Wallerstein Collection of the University Library of Augsburg – only bears a handwritten remark which was probably added later: *par Michael Heiden*. Some scholars, however, attributed the concerto to Michael Haydn’s famous brother, although it is not mentioned in any thematic catalog of Joseph Haydn. Questions of authenticity are discussed by comparing the „Wallerstein Concerto” to the horn compositions of the Haydn brothers and Antonio Rosetti. The employment of two famous horn players at the Wallerstein *Hofkapelle* – Johann Nagel and Franz Zwierzina, both of Bohemian origin – to whom a large number of concertos for one or two horns were written by the Wallerstein court composers points to the assumption that one of these musicians may also have been the author of the „Wallerstein Concerto”. As *Kapellmeister* Rosetti wrote more than twenty concertos for these two horn players (among them five for two horns) it may well be assumed that he may be the true composer of the „Wallerstein Concerto”. Stylistic evidence (cyclic design, key relationships, orchestral instrumentation, treatment of the solo instruments etc.) seems to prove this argument.

DSr