

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 41 (2000)

Artikel: Johann Michael Haydn im Urteil E.T.A. Hoffmanns

Autor: Müller-Naef, Monika

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858800>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Johann Michael Haydn im Urteil E.T.A. Hoffmanns

Monika Müller-Naef

«Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiss, und wusste schon längst, dass Michael Haydn, als Kirchenkomponist, unter die ersten Künstler dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation gehört.» Diese Worte stammen aus E.T.A. Hoffmanns 1812 erschienenen Rezension zum Requiem-Fragment in B-Dur von Michael Haydn¹. Zwei Jahre später erscheint in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, im Auftrag des Herausgebers Johann Friedrich Rochlitz, Hoffmanns berühmter Beitrag zur Kontroverse über die wahre und verdorbene Kirchenmusik². Darin findet sich nochmals eine einzige vielsagende Bemerkung über Michael Haydn: «Ein nicht nach Verdienst beachteter Kirchenkomponist ist der wackere Michael Haydn, der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder reicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft.»³ Michael Haydns Requiem-Torso, Hoffmanns Rezension und sein Kirchenmusik-Aufsatz bilden die Grundlage zu den folgenden Überlegungen.

1. Michael Haydns B-Dur Requiem⁴

Die B-Dur Totenmesse ist ein Auftragswerk. Die Auftraggeberin war Maria Theresia von Neapel-Sizilien, Gattin von Kaiser Franz I. Am 9. Februar 1805 schreibt Haydn seinem Freund Werigand Rettensteiner nach Seewalchen: «Sonst habe ich und zwar erst gestern die neu abgeschriebene spanische

1 *Allgemeine musikalische Zeitung*, 18. März 1812, Nr. 12, Sp. 192. Im weiteren wird die *Allgemeine musikalische Zeitung*, wie üblich, mit AMZ abgekürzt.

2 E.T.A. Hoffmann, *Über alte und neue Kirchenmusik*. Erschienen in drei Folgen in AMZ, 31. August, 7. September, 14. September 1814.

3 E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik, Alte und neue Kirchenmusik*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. 1988. S. 240.

4 *Missa pro Defunctis*, B-Dur, 1806, Michael Haydn Verzeichnis (MH) 838. Der Erstdruck des B-Dur Requiems, Leipzig, b. A. Kühnel, 1812, wurde mir freundlicherweise von der Erzabtei St. Peter, Salzburg, zur Verfügung gestellt.

Messe⁵ [...] auf allerhöchstes Verlangen an die Kammer J: Majestät der Kaiserin nach Wien geschickt. Bestellt hat SIE ein solennes Requiem und Libera. Gott gebe mir seine Gnade dazu; denn sine tuo Nomine nihil est in homine»⁶. Mit dem Hof in Wien stand Haydn seit 1800 im Kontakt. Bereits zwei Messen⁷ fanden den Weg in die Habsburg Metropole, beide im Auftrag der Kaiserin geschrieben und von ihr hoch geschätzt. In beiden sang Maria Theresia den Solo-Sopran.

Trotz kriegerischer Ereignisse, erneuter Einquartierungen napoleonischer Soldaten und trotz zunehmender gesundheitlicher Probleme machte sich Haydn an die Arbeit des Requiems, mit «reifen Vorbereitungen und durchdachten Vorstudien». Äusserungen gegenüber seinen Freunden zeugen aber von innerem Kampf und von irrationalen Ängsten: «Merkwürdig ist, dass ihn jetzt, wie den unsterblichen Mozart, die dunkle Ahnung befiel, er schreibe dieses Werk zu seiner eigenen Todesfeyer. Die [sic!] Vorgefühl entstand so lebendig in seiner in seiner [sic!] Brust, dass er desselben nicht mehr los werden konnte, und davon deutlich und oft zu seinen Freunden sprach. Die Ahnung gieng auch in die Erfüllung; Haydn starb wie Mozart über der unvollendeten Arbeit»⁸.

Michael Haydn stirbt am 10. August 1806. Das Requiem endet voll orchestriert einen Takt nach der letzten Silbe des Verses *unde mundus judicetur*. Der Torso erklang bei der für Haydn gehaltenen Seelenmesse am 11. August 1806 in St. Peter, ergänzt mit seinem früheren c-moll Requiem⁹.

5 *Missa a due Cori (Missa hispanica)* C-Dur, 1786, MH 422.

6 Biographie des Salzburgerischen Concertmeisters Michael Haydn von seinen Freunden verfasst... In: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, 37. Jhg. (1989). S. 220.

7 *Missa sotto il Titolo di Santa Teresia*, D-Dur, 1801, MH 796. *Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici*, C-Dur, 1803, MH 825.

8 Biographie des Salzburgerischen Concertmeisters. S. 221.

9 *Missa pro Defuncto Archiepiscopo Sigismundo*, c-moll, 1771, MH 155. Haydns c-moll Requiem war für Mozart von grosser Bedeutung. Er schöpfte daraus eine Fülle von Anregungen für sein eigenes Requiem, KV 626 (1791).

Satz- und formanalytische Bemerkungen

Introitus

Der Introitus des B-Dur Requiems (Adagio, $\frac{3}{4}$ Takt) hat 87 Takte und ist in drei Teile gegliedert, deren einzelne Abschnitte durch instrumentale Schlüsse voneinander getrennt sind. Der Übergang vom zweiten zum dritten Teil ist zudem mit einer Fermate versehen. Der Satz beginnt mit einer 9-taktigen Orchestereinleitung, die zugleich das Hauptthema bildet. Die ersten zwei Takte – piano, unisono, grosse Intervallsprünge (Quint, Sext, Duodezime) – bestimmen die Tonart und markieren den Klangraum. In der Folge wird dieser «leere» Raum klanglich und melodios ausgefüllt, rhythmisch gesteigert und dynamisch verstärkt. Mit einem Dominantseptakkord weist der Schluss der Einleitung auf den Einsatz des Chores.

The musical score is for the Introitus of the B-Dur Requiem by Michael Haydn. It is written for Violin I (VI. 1), Violin II (VI. 2), and Organ (Org.). The tempo is Adagio, and the time signature is 3/4. The key signature is B major. The score begins with a piano (p) dynamic and unisono (unis.) marking. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic and unisono (unis.) marking. The second system shows a crescendo (f) and a decrescendo (dim.) leading to a piano (p) dynamic. The Organ part includes fingerings and a final piano (p) dynamic.

Bsp. 1: Michael Haydn, Requiem B-Dur, Introitus, T. 1–10

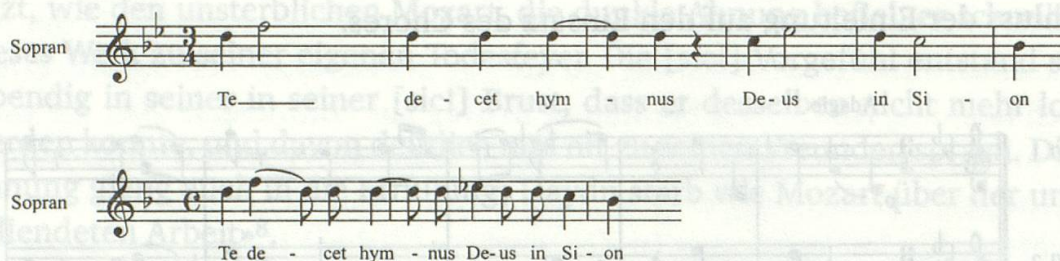
Das Anreichern der grossen Intervalle mit Tönen und somit auch das sukzessive Ausfüllen des Kirchenraumes mit Klang ist charakteristisch für Michael Haydns Messkompositionen. Vereinzelt in Frühwerken¹⁰, immer häufiger in den späten Messen¹¹ stimmt er so in die liturgische Handlung ein.

10 *Missa Sanctae Cyrilli et Methodii*, C-Dur, 1758, MH 13.

11 U.a. die *Missa in hon. Sancti Gotthardi*, C-Dur, 1792, MH 530 und die *Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici*, F-Dur, 1803, MH 825.

Der Introitus-Vers *et lux perpetuam* setzt auf den Worten *luceat eis* (T. 23ff) im Abstand eines Taktes imitatorisch ein. Im weichen Bogen bauen die Stimmen (Ausgangston S: h¹, A: fis¹, T: h, B: e) eine Spannung auf, die bei der Wiederholung dieses Verses (T. 27) im homophonen Klang des Chores ihre Festigkeit und Kraft erreicht hat.

Der Mittelteil des Introitus beginnt mit dem Vers *Te decet hymnus* (T. 36). Haydn zitiert hier im Sopran den Psalmton *Tonus peregrinus*¹². Das war eine gebräuchliche Wendung, die auch in Introitusvertonungen von Georg Reutter d.J.¹³ vorkommt. Den gleichen Kunstgriff wendete Mozart 15 Jahre früher in seinem Requiem an. Im Unterschied zu ihm, hält sich Haydn an den Originalverlauf der Psalmmelodie.



Bsp. 2: Oberes System: Michael Haydn, Requiem B-Dur, Introitus, T. 36ff.

Unteres System: Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem, Introitus, T. 21ff.

Der dritte Teil des Introitus (T. 67ff) ist eine leicht variierte, verkürzte Reprise. Mit den charakteristischen, grossen Eröffnungsintervallen – sie erscheinen in regelmässigen Abständen und dienen der Strukturbildung (T. 31, 47, 53) – beendet Haydn den Introitus auf der Dominante und fügt attacca das Kyrie an.

12 Fälschlicherweise wird in der Sekundärliteratur (u.a. bei H. C. Robbins Landon (Hg.), *Das Mozart Kompendium*, München, 1991) immer wieder behauptet, Michael Haydn habe den *Tonus peregrinus* im Introitus seines c-moll Requiems, 1771, verwendet, was eindeutig nicht stimmt.

13 Michael Haydn war während seiner Zeit als Kapellknabe an St. Stephan in Wien, von 1745 bis um 1754, Schüler von Georg Reutter d.J.

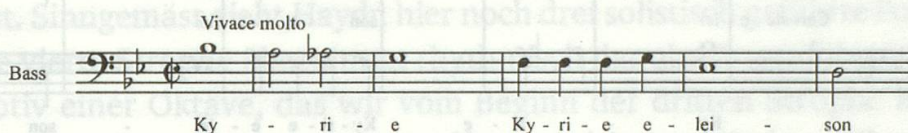
Kyrie

Mit weichem Klang, feierlich, oft bis zur Sehnsucht gesteigert, wurde mit dem Introitus die sakrale Atmosphäre aufgebaut. Auf Beginn des neuen Satzes ändert sich nun der Charakter. Haydn fährt im strengen, polyphonen Stil weiter. Den unteren drei Vokalstimmen fügt er neu, zur Klangverstärkung und Klangfärbung, Posaunen bei.

Das Kyrie (*vivace molto*) ist in der üblichen textgebundenen dreiteiligen Form notiert. Jeder Teil kann in sich als eigenständige kleine Fuge betrachtet werden. Die drei Teile sind fließend miteinander verbunden und haben zueinander einen strengen Bezug:

1. Teil Kyrie	einfache Fuge	T. 1–68	B-Dur → g-moll → F-Dur
2. Teil Christe	einfache Fuge	T. 68–125	F-Dur → g-moll → F-Dur
3. Teil Kyrie/Christe	Doppelfuge	T. 125–260	F-Dur → B-Dur

Im ersten Teil schreibt Haydn ein ausgedehntes Subjekt von 6 Takten, das sich in zwei Abschnitte gliedert, einem chromatisch abwärts geführten markanten Themenkopf in langen Notenwerten und eine leichte Weiterführung, welche das Thema in die Untersext führt:



Bsp. 3: Michael Haydn, Requiem B-Dur, Kyrie, T. 1ff.

Nach der Exposition – die Comes-Gestalt versetzt das Subjekt notengetreu in die Oberquinte (Dux Bass b; Comes Tenor f; Dux Alt b¹; Comes Sopran f²) – erscheint das Thema erneut im Bass in b (T. 23ff), wobei der zweite Thementeil mit den drei oberen Stimmen in eine kurze Engführung mündet, die in T. 40 nach g-moll leitet. In der weiteren Verarbeitung erscheint das Subjekt in g (T. 44), verzahnt in g¹ (T. 49) mit g (T. 51), einzeln in d¹ (T. 56) und führt abschliessend mit einem letzten Einzeleinsatz in f² (T. 61) zur Dominante der Grundtonart nach F-Dur. Im ersten Teil des Kyries ist das Subjekt wohl der ruhende Pol im Satzgewebe, doch lebt die Fuge nicht vom Thema allein. Zwischenspiele, kontrastierende Gegenstimmen, melismatische Ausschweifungen beleben und steigern den Ausdruck.

Das Fugenthema des Christe-Teiles setzt sich im Charakter von demjenigen des Kyries ab. In leichten Vierteln erklimmt es die Oktave, verweilt auf dem f² und kadenziiert kurz nach b.



Bsp. 4: Michael Haydn, Requiem B-Dur, Kyrie, T. 68ff.

Bereits beim zweiten Einsatz entfernt sich Haydn von der strengen Verarbeitung. Das Thema wird rhythmisch und melodisch leicht verändert. Haydn entfernt sich in diesem Mittelteil am weitesten von der strengen Fugenarbeit. Von Bedeutung ist der letzte Einsatz (T. 105). Er erscheint im 2. Kirchenton und mündet am Ende der Phrase in eine leere Quinte.

Der dritte Teil des Kyries ist hinsichtlich der Fugenarbeit der interessanteste. Hier wird zum obligaten Kyrie-Text simultan nochmals der Christe-Text gebracht. Eine solche Verarbeitung ist nicht neu, doch bis 1800 sehr selten. Mozart wendet diese Praxis in seinem d-moll Requiem an, dort gleich zu Beginn des Kyries¹⁴. Haydn bringt jetzt kein neues Thema mehr. Er entwickelt eine grosse Doppelfuge mit den beiden im Kyrie- und Christe-Teil vorgelegten Themen.



Bsp. 5: Michael Haydn, Requiem B-Dur, Kyrie, T. 125ff.

In allen Einsätzen folgt das Kyrie-Thema drei Schläge nach dem Christe. Die Worte Kyrie und Christe werden dadurch nie direkt simultan gesprochen. Das Christe-Thema leitet ein, findet sich mit dem Kyrie im Oktavklang und strömt aus diesem wieder heraus. Die ruhige chromatische Linie des Kyries ist bedeutungsvoll, führt in dissonante Klänge, die durch den Lauf des Christe-Themas wieder gelöst werden. Das Zusammenspiel der beiden Fugenthemen erhält noch eine zusätzliche bedeutende Spannung. Die Tonskala des Christe-Themas wird oft in einem Kirchenton geführt (T. 131: 1. Ton; T. 137: 4. Ton; T. 143: 7. Ton; T. 166: 12. Ton). Das Zusammenspiel von Kirchenton und Dur-Moll-Tonalität

14 Vgl. Kurt von Fischer, «Das Kyrie aus Mozarts Requiem: ein Sonderfall». In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 15 (1995). Bern. 1996. S. 105–109. Haydn kann bei seiner Arbeit an Mozarts Requiem gedacht haben, aber auch an die Praxis von Johann Joseph Fux, nach dessen Methoden er in Wien geschult wurde.

ergibt eine spezielle Spannung, deren archaischer Grundton sich erst in Takt 174, im *piano* löst, wenn das Anfangsmotiv des Kyrie-Rufes viermal stufenweise erklingt. Haydn beendet den Satz mit einer Engführung des Kyrie-Themas, dem er nach einer Generalpause mit Fermate einen letzten fünftaktigen Kyrie-Ruf (*Largo*), akkordisch, mit allen vier Stimmen anfügt.

Sequenz

Von den fünf ersten Strophen der Sequenz, die Michael Haydn noch vollendet hat, bilden die ersten vier einen abgeschlossenen Teil (*Allegro maestoso*). In der fünften Strophe (*Andante*) wechselt der Charakter. Es ist der Beginn des zweiten Teiles, der mit dem Vers *unde mundus judicetur* abbricht. Die musikalische Form richtet sich streng nach dem liturgischen Text, wobei dem letzten Vers einer jeden Strophe durch Verdoppelung der Worte besonderes Gewicht verliehen wird.

Formal bilden jeweils 2 Strophen eine Einheit. Durch die ganze Sequenz ist feststellbar, dass Haydn ganz speziell auf die Textverständlichkeit hingearbeitet hat. In den ersten beiden Strophen werden die Worte rhythmisch, syllabisch vom 4-stimmigen Chor vorgetragen. Diese akkordische Vortragsweise wird in der dritten Strophe durch ein Duett für Sopran und Alt abgelöst. Sinngemäss zieht Haydn hier noch drei solistisch geführte Posaunen bei. Die vierte Strophe übernimmt rhythmisch das abwärtsgeführte Dreiklangsmotiv einer Oktave, das wir vom Beginn der dritten Strophe kennen. Die Musik erklingt aber «neu», der Chor wird imitatorisch geführt und endet akkordisch in D-Dur mit einer Fermate.

Der zweite Teil der Sequenz *Liber scriptus proferetur* beginnt mit einem lyrischen Orchestervorspiel von 10 Takten, dessen Klangfarbe sich ins Dunkle färbt, sobald das Basssolo die Melodielinie der ersten Violine übernimmt.

Die dramatische Wirkung dieses Satzes liegt im Rhythmus und im Klangcharakter der einzelnen Instrumente. Pulsierende, mit Akzenten versehene Sechzehntelnoten, verteilt über das gesamte Orchester, unablässig weitergetrieben durch die beiden ersten Strophen, verdeutlichen die Angst vor dem letzten Gericht. Der synkopische Rhythmus der Streicher in der dritten Strophe wird durch den durchdringenden Klang der Posaunen intensiviert. Dieser «erschreckende» Glanz erfährt einen Bruch in der vierten Strophe. Ein punktierter Rhythmus wirkt stockend angesichts der Geschöpfe, die sich aus den Gräbern erheben. Grosse Ruhe breitet sich aus, wenn in der fünften Strophe die Streicher den Solobass sanft umspielen. Zusätzlich fällt hier auch der rhythmisch lebhaft blechklang weg, die Bläser sind auf die Oboen reduziert. Mit einfachen Mitteln versteht es Haydn, die apokalyptische Gedankenwelt des Textes zum Ausdruck zu bringen.

2. E.T.A. Hoffmanns Rezension über Michael Haydns B-Dur Requiem-Fragment

E.T.A. Hoffmann schreibt die Rezension über dieses Requiem 1812, zwei Jahre nach der Besprechung der 5. Sinfonie Beethovens, zwei Jahre vor der Abhandlung *Über alte und neue Kirchenmusik*. Hoffmanns Schreiben über Musik weist in die Zukunft, prägt die Musikästhetik für das 19. Jahrhundert. In der Beethoven-Besprechung erklärt er die Instrumentalmusik als die «reine Kunst». Der Mensch gibt sich in ihr dem «Unaussprechlichen» hin. Die Instrumentalmusik weckt in ihm die «unendliche Sehnsucht», lässt im Gegensatz zur Vokalmusik «unbestimmtes Sehnen» zu, Eigenschaften, die er in der liturgischen Musik schmerzlich vermisst. Im Kirchenmusik-Aufsatz sieht Hoffmann die sakrale Musik seiner Zeit bedroht. Er stellt in ihr ein «ängstliches Streben nach sogenannter Wirkung» fest, beklagt die «weichlichen Melodien», stört sich an «kraftlosen, verwirrenden Geräuschen der Instrumente». Die Ursache dieser Entwicklung beobachtet Hoffmann im Zeitgeist, einem Mangel an inneren Werten, die man durch solche Unklarheiten überdecken kann. Hoffmann vermisst das Stilideal des tridentinischen Konzils, so wie es in seinen Augen Palestrina eindrucklich verwirklicht hat. Er wünscht sich Kirchenmusik, die «ergreift» und «zum Höchsten erhebt». Er stellt den Anspruch auf Religiosität. In Michael Haydns B-Dur Requiem ist für ihn dieser Anspruch eingelöst.

Hoffmanns Beurteilung

Hoffmann räumt der Rezension im Unterschied zu anderen Besprechungen viel Platz ein. Über fünf Spalten würdigt er den Komponisten und dessen Werk. Nach einer einleitenden «Laudatio» und einer Darstellung über die Entstehung des Requiems, weist er auf Haydns Kunst hin, neben dem allgemein bekannten, beliebten und Massstäbe setzenden Requiem von Mozart ein eigenständiges Werk geschrieben zu haben. Anschliessend äussert er sich detailliert über die vorhandenen Sätze der Totenmesse.

Schon im ersten Satz, dem Introitus, stellt er einen «sanften», «bitten-den» Charakter fest, der im Gegensatz zu Mozarts «düsterem», «schauerlichen» Anfang milde stimmt und in «fromme Andacht versetzt». Haydns Requiem beginnt mit den erwähnten grossen Intervallen, die bis zur Duodezime reichen. Im Kirchenmusik-Aufsatz hebt Hoffmann vorbildmässig Palestrinas Melodiefolgen hervor, die kaum einmal die Spanne einer Sext überschreiten. Das scheint ein Widerspruch zu sein. Die Sprünge sind bei Haydn jedoch nur in den rein instrumentalen Stellen eingesetzt. Die Spannung, welche durch die grossen Schritte entsteht, wird im anschliessenden

Choreinsatz durch chromatische Tonführung gebrochen. Dadurch wird der Hörer in die von Hoffmann gewünschte sanfte und bittenden Stimmung versetzt.

Das höchste Lob zollt Hoffmann dem Kyrie: «Die Fuge, *Kyrie*, ist ganz gewiss, sowol [sic!] was Erfindung und Ausarbeitung, als auch was Effekt anlangt, eine der allervortrefflichsten, die nur jemals über diese Worte geschrieben worden sind. [...] Man könnte aus ihr fast die ganze Theorie der gelehrten Fuge entwickeln.» Diese Fuge ist in der Tat eine ausgereifte Fuge, doch nicht im Sinne einer gelehrten Palestrina-Fuge, wie sie Hoffmann im Aufsatz 1814 beschreibt: «ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander.» Für Michael Haydn war kontrapunktische Schreibweise bereits etwas Künstliches¹⁵. Das Fugensubjekt gilt Haydn nicht mehr als unantastbar vorgegebenes Material. Er teilt das Thema, ändert Intervalle und Melodieverlauf. Die variable Themengestalt ermöglicht ihm somit immer neue Impulse für den Fortlauf des Satzes. Interessant ist an dieser Stelle der Rezension auch Hoffmanns positiv gedachter Hinweis, Haydn habe bei dieser Fuge mit der Wahl des einfachen Themas, welches er «mit aller Tiefe und Würde bis zur Erschöpfung» führte, Rücksicht auf ein «gemischtes Publikum» genommen. Im Gegensatz dazu steht Mozart, für den die Wirkung auf die Zuhörer kein Kriterium war.

Über den letzten, unvollständigen Satz schreibt Hoffmann: «*Dies irae* hat eine ausserordentliche Fülle und grosse Kraft: doch das unwiderstehlich Hinreissende des Mozartschen nicht». Das kraftvolle, das Hoffmann hier bemerkt, dürfte vor allem im prägenden Rhythmus des Anfangs liegen. Zusätzlich verwendet Haydn in diesem Satz äusserst viele Wechsel- und Vorhaltsnoten. Im Kirchenmusik-Aufsatz heisst es aber bei Hoffmann, «dass in der Kirche, in dem grossen weithallenden Gebäude, gerade alles Verschmelzen durch Übergänge, durch kleine Zwischennoten die Kraft des Gesanges bricht.»

2 Alexandre Choron, *Principes de composition des Eglises d'Italie*. Adaptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des élèves des Maîtrises de Cathédrales. Ouvrage Classique formé de la réunion des modèles les plus parfaits en tout genre, enrichi d'un traité méthodique rédigé selon l'enseignement des Maîtres les plus célèbres et des Écrivains didactiques les plus estimés. Dédié à S. M. l'Empereur et Roi. 4 Volumes in drei Bänden. Paris: Auguste Le Duc et Comp^{te}. o. J. (Vorwort 1804).

3 Vgl. Choron, Bd. 1, S. IX. Hinweis schon bei Peter Riemel: Die Entwicklung der «Sonata-forme» im musikalischen Schrifttum des 17. und 18. Jahrhunderts (= *Neue musikgeschichtliche Forschungen*, Bd. 11, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1966, S. 198).

4 Zu Terminologie und Doppeldeutigkeit der Begriffe *Chorale*, *Choral* vgl. Hans-Joachim Schulze: *Chorale* (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 1, Berlin: de Gruyter 1968, S. 198).

15 Vgl. Manfred Hermann Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*. Trutzing. 1976.

3. Schlussfolgerungen

Stellt man Hoffmanns Rezension von Michael Haydns B-Dur Requiem seinem Aufsatz *Über alte und neue Kirchenmusik* gegenüber, so tauchen viele Ungereimtheiten auf. Würde Hoffmann nach den Ansätzen seines Kirchenmusik-Aufsatzes urteilen, wäre es einerseits Haydns streng nach J.J.Fux gearbeiteten vierstimmigen Choral *Tenebrae factae sunt* (ca. 1770–72, MH 152)¹⁶ und andererseits die kontrapunktisch reine, a-cappella gesungene *Missa Sanctae Crucis* (1762, MH 56) sowie die drei Messen aus dem Jahre 1764 zum *Tempus Quadragesimae* (MH 551, 552, 553), welche die Kriterien erfüllen würden.

Es ist kaum möglich, dass Hoffmann seine Meinung in den zwei Jahren, die zwischen Rezension und Aufsatz liegen, grundsätzlich geändert hat. Betrachtet er doch 1814 Michael Haydn immer noch als Vorbild¹⁷. Haydn verkörpert für Hoffmann den Künstler, dessen Kirchenmusik auch in der Zukunft Bestand haben könnte. Dass es unmöglich ist, zur Einfachheit und Grösse eines Palestrinas zurückzukehren, ist auch Hoffmann bewusst. Die Technik, den in der Instrumentalmusik erworbenen Reichtum für die Kirche umzusetzen, sieht er bei Michael Haydn in vollendeter Form verwirklicht. So wie die 5. Sinfonie Beethovens «unnennbare Sehnsucht» im Gemüt des Hörers evoziert, so versetzt, nach Hoffmann, Michael Haydns Requiem in religiöse Versenkung – eine Bedingung, die er im Aufsatz über die Kirchenmusik explizit fordert.

Schon im ersten Satz, dem Introitus, stellt er einen «sanften», «bittenden» Charakter fest, der im Gegensatz zu Mozarts «düsterem», «schauerlichem» Anfang milde stimmt und in «fromme Andacht versetzt». Haydns Requiem beginnt mit den erwähnten grossen Intervallen, die bis zur Duodezime reichen. Im Kirchenmusik-Aufsatz hebt Hoffmann vorbildmässig Palestrinas Melodiefolgen hervor, die kaum einmal die Spanne einer Sext

16 *Tenebrae factae sunt* ist als musikalische Beilage II in der AMZ Nr. 13 vom 30. März 1814 erschienen und als «wahrhaft religiösen Chor des frommen Michael Haydn» zur Aufführung empfohlen.

17 E.T.A. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, S. 240.