

ARMIN RAAB
(Köln)

Der musikalische Ton in Haydns Schöpfung und Jahreszeiten

Wer zum ersten Mal Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* hört, wird wohl zunächst vor allem dreierlei vom „musikalischen Ton“ intensiv in Erinnerung behalten: Die kühne *Vorstellung des Chaos* in der instrumentalen Einleitung,¹ den unmittelbar folgenden großartigen Moment der Lichtwerdung und dann die vielen kleinen tonmalerischen Darstellungen der verschiedenen Naturerscheinungen, erst der Elemente und Naturgewalten, dann der Fauna, der Tierwelt. Mit diesen malerischen Momenten ist man gleich in den ersten Takten nach der Einleitung konfrontiert:²

Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde;
und die Erde war ohne Form und leer;
und Finsternis war auf der Fläche der Tiefe.

Aber wie funktioniert hier diese musikalische Textausdeutung? Ist sie so gemeint:³

Notenbeispiel 1: *Recitativo „Im Anfange schuf Gott“*, T. 66–71

66

und die Er - de war oh-ne Form und leer

¹ Vgl. dazu den Beitrag von GERNOT GRUBER in der vorliegenden Publikation.

² Die Textzitate sind entnommen: *Joseph Haydn. Die Schöpfung. Oratorium. 1798. Text von Gottfried van Swieten*, hg. v. ANNETTE OPPERMANN (Joseph Haydn, Werke, hg. v. Joseph Haydn-Institut Köln, 28/3), München 2008.

³ Klavierauszüge der Notenbeispiele 1–3 von Theophil Antonicek nach *Joseph Haydn. Die Schöpfung* (wie Anm. 2), 12, 12f u. 14f.

oder doch eher so:

Notenbeispiel 2: *Recitativo* „Im Anfange schuf Gott“, T. 69–75

69

und Fin - sternis war auf der Flä - che der Tie - fe

Bezieht sich also der kurze instrumentale Abschnitt inhaltlich auf den ihm folgenden oder den ihm vorangehenden Text, hat Haydn die Worte „wüst und leer“ oder die „Finsternis“ musikalisch umsetzen wollen? (*Dass* er mit einer so „sprechenden“ Musik etwas ausdrücken wollte, wird wohl selbst der nicht musikgeschichtlich vorgebildete Hörer empfinden.)

Nehmen wir eine andere Stelle, das nächste Rezitativ:

Da tobten brausend heftige Stürme
wie Spreu vor dem Winde, so flogen die Wolken.
Die Luft durchschnitten feurige Blitze,
und schrecklich rollten die Donner umher.

Hier wird die Ahnung bereits zur Gewissheit: Am Ende dieses Textabschnittes erklingt eine Musik, die sich von ihrem Charakter her keineswegs auf den schrecklich rollenden Donner beziehen kann – und in der Tat gehört sie zum nachfolgenden Text:

Der Flut entstieg auf sein Geheiß
der all erquickende Regen

Damit erklärt sich auch das eingangs genannte Beispiel: Die kurze, düster klingende Melodie der Streichinstrumente bezieht sich auf den Text „Und Finsternis war auf der Fläche der Tiefe“. Es fällt auf, dass die Streicher vor dieser Textstelle einstimmig spielen. Dieses Unisono, die Rückkehr zur Einstimmigkeit innerhalb einer an sich mehrstimmigen Musik, ist ein altes, lange

vor Haydn in der Musik verwendetes Mittel musikalischer Textausdeutung.⁴ Oft wird damit auf dem Wege einer Analogie Finsternis und Tod dargestellt: Die Abwesenheit von Harmonie (wie sie in der Einstimmigkeit gegeben ist) entspricht der Abwesenheit von Licht und von Leben. So hat Haydn das Unisono auch bei der Gestaltung der Lichtwerdung im Schöpfungsprozess verwendet – also dem Übergang vom Dunkel ins Licht.

Und Gott sprach:
Es werde Licht,
und es ward Licht

Hier dominiert (von einzelnen dazwischengeschobenen Akkorden abgesehen) die Einstimmigkeit, bis dann in umso wirkungsvollerem Gegensatz zum Wort „Licht“ mit ganzer Gewalt *fortissimo* die C-Dur-Harmonie durchbricht.

Notenbeispiel 3: *Recitativo „Im Anfange schuf Gott“*, T. 81–86

81

und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht.

pizzicato

coll'arco

ff senza sordino

C-Dur ist traditionell die Tonart des Lichts und des Sakralen, des Prachtvollen und Repräsentativen. Das steht in Wechselwirkung damit, dass C-Dur neben D-Dur eine der beiden Tonarten ist, in denen Trompeten eingesetzt werden konnten. Die ventillosen Naturtrompeten waren ja nur in der Tonart gut zu verwenden, die ihrer Grundstimmung entsprach, und Trompeten in C und in

⁴ Vgl. ARMIN RAAB, *Funktionen des Unisono. Dargestellt an den Streichquartetten und Messen von Joseph Haydn*. Frankfurt am Main 1990.

D waren zumindest in Wien die beiden einzigen verbreiteten Typen. Auf solche Gegebenheiten des Materials hatte sich ein Komponist einzustellen.

In der Lichtwerdung fallen also das Ereignis und seine musikalische Umsetzung unmittelbar zusammen, die Einstimmigkeit mit der Dunkelheit, die Harmonie mit dem Wort „Licht“. In den ganz zu Anfang genannten Beispielen folgen dagegen Musik und zugehöriger Text jeweils aufeinander. Eine ganze Reihe von in dieser sukzessiven Weise gestalteten Tonmalereien findet sich einige Schöpfungstage später bei der Erschaffung der einzelnen Landtiere:

Gleich öffnet sich der Erde Schoß,
und sie gebiert auf Gottes Wort
Geschöpfe jeder Art,
in vollem Wuchs und ohne Zahl.

Wie bereits beobachtet, geht die musikalische Ausdeutung dem Text stets voran. Am Anfang des Accompagnato-Rezitativs öffnet sich die Erde buchstäblich, wenn eine aufsteigende Streicherfigur in weiträumige Akkorde mündet. Diesem Sich-Öffnen folgen nun einige Darstellungen, die nach unterschiedlichen Prinzipien funktionieren.

„Vor Freude brüllend steht der Löwe da“ – kräftige Triller aller Streicher, unterstützt von Posaunen und Fagott, ahmen das Brüllen ganz lautmalerisch nach. Dies ist die unmittelbarste Form von „Programm Musik“.

Mit „Hier schießt der gelenkige Tiger empor“ befindet man sich bereits auf einer höheren Abstraktionsebene: Die physische Bewegung des Tigers wird sinnfällig durch eine musikalische Bewegung, eine emporschießende Figur der Streicher. Hier muss also der Hörer gewissermaßen bereits einmal um die Ecke denken und diese Analogie erkennen.

Beim Text „Das zackige Haupt erhebt der schnelle Hirsch“ wird eine um noch eine Stufe höhere Abstraktionsebene erreicht: Es erklingt eine charakteristische Jagdmusik im 6/8-Takt, d. h. zum Attribut des bedauernswerten Hirsches wird die Tatsache, dass man ihm ans Leben will. Der Hörer kann dies im Grunde nur erkennen, wenn ihm dieser Typus von Jagdmusik vertraut ist; er muss also schon „um zwei Ecken“ denken.

Auch die beiden folgenden Darstellungen beruhen auf solchen musikhistorisch gewachsenen Topoi. Erst leitet eine charakteristisch „galoppierende“ Reitermusik zum Text hin

Mit fliegender Mähne springt und wieh'rt,
voll Mut und Kraft, das edle Ross.

Dann folgt ein *Siciliano* in einem beschaulichen 6/8-Takt, so wie man es etwa in der Oper verwendete, um eine bukolische Schäfer-Idylle darzustellen. Der Topos greift auf die griechische Mythologie zurück, hat aber auch eine christliche Tradition, wie die Arie „He shall feed his flock like a shepherd“ („Er weidet seine Herde, die Schafe auf dem Feld“) aus Georg Friedrich Händels Oratorium *Messiah* zeigt (das Haydn kannte). Das *Siciliano* ist bei der Erschaffung der Tiere der einzige musikalische Abschnitt, der (wenn auch nicht wortwörtlich) zweimal kommt, er steht nämlich sowohl für Kühe als auch für Schafe, die Haydn, obwohl bekanntlich selbst in einem Dorf aufgewachsen, zumindest musikalisch nicht unterscheidet:

Auf grünen Matten weidet schon das Rind,
in Herden abgeteilt.

und

Die Triften deckt, als wie gesät,
das wollenreiche sanfte Schaf.

Nun wechselt die Darstellungsform, wohl um der *Varietas* wegen, damit die Umsetzung nicht schematisch wird. Beim nächsten Text nämlich,

Wie Staub verbreitet sich,
in Schwarm und Wirbel,
das Heer der Insekten,

erklingt die instrumentale Ausdeutung zugleich mit dem Gesang. Es ist eine Mischung aus purer Lautmalerei – man hört geradewegs die Insekten surren und schwirren – und einer Darstellung per Analogie, bei der die Bewegung der Tiere der musikalischen Bewegung in schnellen Tonwiederholungen, also dem Tremolo der Streicher, entspricht. Eine solche Umsetzung der im Text geschilderten Bewegung findet sich dann wieder in der letzten Zeile „In langen Zügen kriecht am Boden das Gewürm“. Hier kriecht die Melodie, indem sie sich hin und her windet und nicht vom Fleck kommt, dazu „am Boden“, also

in tiefer Lage, was in diesem Fall nicht das begleitende Orchester, sondern der Sänger zum Ausdruck bringt.

Doch warum geht denn nun eigentlich die Musik den entsprechenden Texten voran? Ist das nicht eine Ungeschicklichkeit von Haydn? Leichter verständlich wäre doch die umgekehrte Reihenfolge: Wenn einem erst gesagt wird, was man aus dem Folgenden heraushören soll. Steht hinter dieser Gestaltung vielleicht die Vorstellung, dass Musik eine Sprache für sich ist, die im Grunde auch ohne eine Überschrift verstanden wird? Zu einer weiteren möglichen Antwort später mehr.

Notenbeispiel 4 (S. 82–88): *Recitativo* „Gleich öffnet sich der Erde Schoß“, T. 1-65⁵

[9b.]

Recitativo

Presto

Flauto

Fagotti e
Contrafagotto

Trombone I

Trombone II

Violino I

Violino II

Viola

RAPHAEL

Violoncello

Basso

Gleich öff - net sich der Er - de Schoß,
Straüt o - pen - ing her fer - tile womb.

*) Zur ursprünglichen Lesart siehe *Bemerkungen*.

*) For original reading see *Comments*.

*) Concernant la leçon primitive, cf. *Bemerkungen* ou *Comments*.

⁵ *Joseph Haydn. Die Schöpfung* (wie Anm. 2), 221–227. – Abbildung mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags.

222

4

und sie ge-biert auf Got-tes Wort Ge-schöp-fe je-der Art, in vol-lem Wuchs' und oh-ne Zahl.
 the earth o-bey'd the word, and teem'd crea-tures num-ber-less, in-per-fect forms and full-y grown.

8

Fig. e Cfg.
 Vor Freu-de brül-lend steht der Lö-we da.
 Cheer-ful roar-ing stands the taw-ny li-on.

*) Siehe Bemerkungen.

*) See Comments.

*) Cf. Bemerkungen ou Comments.

14

Hier schießt der ge-len - ki - ge
In sud-den leaps the flex-ible

18 *Presto*

Ti-ger em - por.
ti-ger ap-pears.

224

24

Das zackig Haupt er - hebt der schnell - le Hirsch.
The nim-ble stag bears up his branch-ing head.

29

Mit flie-gen-der
With fly - ing

35

Mäh - ne springt und wieh'rt, voll Mut und Kraft, das ed - le Roß,
 mane and fie - ry look, im - pa - tient neighs the spright - ly steed.

40

Andante
Solo

Auf grü - nen Mat - ten
 The cat - tle in herds al -

226

45

Fg. 1mo Solo

pizzicato

pizzicato

pizzicato

wei-det schon das Rind, in Her-den ab - ge - teilt. Die
rea - dy seeks his food on fields and mea-dows green. And

pizzicato

pizzicato

51

coll'arco

coll'arco

coll'arco

coll'arco

coll'arco

coll'arco

Trif - ten deckt, als wie ge - sät, das wol - len - rei - che sanf - te Schaf. Wie Staub ver -
o'er the ground, as plants, are spread the flee - cy, meek and bleat - ing flock. Un - num - ber'd as the

55 Adagio

brei - tet sich, in Schwarm und Wir - bel, das Heer der In - sek - te.
sands in whirl a - rose the host of in-sects.

59 a tempo

In lan - gen Zü - gen kriecht am Bo - den das Ge - wü - rm.
In long di - men - sions creeps with sin - uous trace the worm.

Der überwältigende Erfolg der *Schöpfung* veranlasste Haydn und seinen Librettisten Gottfried van Swieten, sogleich ein weiteres Werk selben Zuschnitts folgen zu lassen. Die beiden wurden damit zu den Erfindern dessen, was man heute mit Bezug auf den Film *Sequel* nennt, die Fortsetzung einer erfolgreichen Geschichte meist mit denselben Akteuren, oft mit ähnlichen Handlungssträngen, auf jeden Fall aber mit denselben Gestaltungsmitteln.

Im April 1798 wurde die *Schöpfung* uraufgeführt. Als sie dann ein Jahr später, im März 1799, ihre ersten Aufführungen vor großem Publikum erlebte, saß Haydn bereits an den *Jahreszeiten*. Hier ging die Arbeit wegen zunehmender gesundheitlicher Probleme langsamer voran; die Uraufführung erfolgte erst am 24. April 1801.⁶

Die Akteure scheinen auf den ersten Blick *nicht* gleichgeblieben. Genau das hat dazu beigetragen, dass die *Jahreszeiten* bis heute immer etwas gegenüber der *Schöpfung* in der Achtung oder Beliebtheit zurückstehen.⁷ Dieser Prozess begann offenbar schon zu Haydns Lebzeiten. Albert Christoph Dies, einer seiner ersten Biographen, berichtet 1810, als der Kaiser Haydn gefragt habe, welchem seiner Oratorien er den Vorzug gäbe, habe Haydn die *Schöpfung* genannt, denn dort „reden Engel und erzählen von Gott; aber in den *Jahreszeiten* spricht nur der Simon“⁸ (im Personenverzeichnis zu Anfang des Librettos ist Simon als „Pächter“, bezeichnet, ist also ein etwas reicherer Bauer). Noch etwas grober klingt das Zitat bei einem der anderen frühen Biographen, Giuseppe Carpani: „In quella i personaggi erano Angioli; nelle Quattro stagione

⁶ Vgl. Joseph Haydn, *Die Jahreszeiten. Oratorium. 1799–1801. Text von Gottfried van Swieten*, hg. v. ARMIN RAAB (Joseph Haydn. Werke, hg. v. Joseph Haydn-Institut Köln, 28/4), München 2007, VII f.

⁷ Das spiegelt sich in der weit höheren Anzahl an Einspielungen wie in der einschlägigen Literatur. So gibt es mehrere gute Einführungen zur *Schöpfung*, während ein Gegenstück zu den *Jahreszeiten* bis heute fehlt: GEORG FEDER, *Joseph Haydn: Die Schöpfung* (Bärenreiter Werkeinführungen). Kassel et al. 1999; VICTOR RAVIZZA, *Joseph Haydn. Die Schöpfung* (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte, 24). München 1981; BRUCE MACINTYRE, *Haydn. The Creation* (Monuments of Western Music). New York et al. 1998; NICHOLAS TEMPERLEY, *Haydn. The Creation*. Cambridge 1991.

⁸ ALBERT CHRISTOPH DIES, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben von Albert Christoph Dies, Landschaftsmaler*. Wien 1810, 182.

sono contadini“⁹) („In jener [der Schöpfung] sind die Personen Engel, in den Vier Jahreszeiten Bauern“).

Inhaltlich knüpfen die *Jahreszeiten* dagegen deutlich beim Vorgängerwerk an, der Librettist hat sie als eine Fortsetzung der *Schöpfung* konzipiert. Geht es dort um das Entstehen der Natur und schließlich des Menschen in der Natur, so in den *Jahreszeiten* um die Natur und den Jahreskreis als Allegorie des menschlichen Lebens, vom Werden und Reifen bis hin zum Winter als Bild des Alters und des herannahenden Todes.

Im Zentrum des zweiten Teils, *Der Sommer*, steht die den Menschen bedrohende und wieder mit ihm versöhnte Natur. (Das ist ein im Grunde alttestamentarisches Thema, vom zürnenden und wieder verzeihenden Gott. So gesehen sind auch die *Jahreszeiten* ein biblisches Oratorium.) Drückende Hitze kündigt ein heraufziehendes Gewitter an, das sich in einem fulminanten Sturmchor entlädt, danach kehrt die Idylle zurück – genau die Szenerie, die Beethoven wenige Jahre später für seine *Sinfonia pastorale* benutzte. Dazu zunächst zwei kurze Beispiele.

Vor der drückenden Hitze flieht der Mensch in die Kühle: Geschildert wird dies im *Accompagnato* „Willkommen jetzt, o dunkler Hain“:

Am weichen Moose rieselt da
in heller Flut der Bach.

Und sodann folgt ein Text samt musikalischer Umsetzung, die beide dem Hörer der *Schöpfung* recht bekannt erscheinen mussten:

und fröhlich summend irrt und wirrt
die bunte Sonnenbrut.

Die Bedeutung dieses Textes ist vielleicht nicht auf Anhieb zu verstehen, aber das schwärmend wirbelnde Streichertremolo klärt uns darüber auf, dass es sich bei der Sonnenbrut um nichts anderes als „das Heer der Insekten“ handelt.

⁹ GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn. Edizione seconda riveduta ed accresciuta dall'autore*. Padua 21823, 218.

Das zweite Beispiel. Nach dem Gewittersturm kehrt der Frieden zurück:

Die düst'ren Wolken trennen sich;
gestillet ist der Stürme Wut.

Und sogleich läuft wieder eine tönende Bilderfolge, eine „musikalische Diashow“ ab, ähnlich jener bei der Erschaffung der Tiere in der *Schöpfung*. Dabei kommen dann endlich auch jene Protagonisten zum Vorschein, die einem aus dem ersten der beiden zusammengehörigen Oratorien vertraut sind.

Zum langgewohnte Stalle kehrt,
gesättigt und erfrischt,
das fette Rind zurück.¹⁰

Dem Gatten ruft die Wachtel schon.
Im Grase zirpt die Grille froh,
und aus dem Sumpfe quakt der Frosch.

Nun aber noch zu einer anderen Stelle, die sich als eine Schlüsselszene für das Verständnis der *Jahreszeiten*, aber rückblickend ebenso der *Schöpfung* erweist. Im *Frühling* werden im Terzett „O, wie lieblich ist der Anblick der Gefilde jetzt!“ die Erscheinungen der Natur in ähnlicher Reihenfolge wie in der Schöpfungsgeschichte beschrieben. Erst kommt die Flora, eingebettet in den größeren landschaftlichen Zusammenhang:

Seht die Lilie,
seht die Rose,
seht die Blumen all!
Seht die Auen,
seht die Wiesen,
seht die Felder all!

Kurz danach die Fauna:

Seht die Lämmer,

¹⁰ Das lautmalerisch muhende „fette Rind“ erinnert musikalisch etwas an den brüllenden Löwen.

Wie sie springen!
 Seht die Fische,
 Welch Gewimmel!
 Seht die Bienen,
 Wie sie schwärmen!
 Seht die Vögel,
 Welch Geflatter!

Dabei kann man einmal mehr (und wiederum vor der entsprechenden Textstelle, nicht danach) die Lämmer springen, die Fische wimmeln und die Vögel flattern hören. Der Chor erfreut sich unmittelbar naiv an den Erscheinungen der Natur: „Welche Freude, welche Wonne schwellet unser Herz!“ Doch dann wechselt in entscheidender Weise die Perspektive: Nachdem die beiden jüngeren Protagonisten, im Textbuch als Hanne (Sopran) und als der junge Bauer Lukas (Tenor) bezeichnet, auf die Erscheinungen der Natur *hingewiesen* haben („Seht ...“), kommt Simon (Bass) als der Ältere und Erfahrene und *deutet* sie

Was ihr fühlet,
 was euch reizet,
 ist des Schöpfers Hauch.

Van Swieten greift hier auf eine alte theologische Deutungstradition zurück: Die „Natur als zweites Buch Gottes“ (ergänzend zur Bibel als dem ersten Buch Gottes). Der Mensch erfährt aus der Betrachtung der Natur etwas über Gott, Moral, sein eigenes Leben. Dieser Ansatz dürfte auch einer der Gründe für die Abfolge Musik – deutender Text sein: Die Musik erklingt als tönende Erscheinung der Natur selbst und wird nicht anders als ein Bild in einem Emblembuch in einem weiteren Schritt durch das Wort gedeutet. (Man könnte die Analogie gerade anhand dieses Beispiels noch weiter differenzieren: Die Musik wäre dann die *Pictura*, die lediglich beschreibende Stellungnahme von Hanne und Lukas die *Inscriptio*, die Überschrift – die im Emblembuch freilich vor der *Pictura* angeordnet ist –, die Schlussfolgerung Simons schließlich die eine moralische Schlussfolgerung ziehende *Subscriptio*.¹¹)

¹¹ Zur Emblematik siehe ARTHUR HENKEL/ALBRECHT SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967.

Auf den ersten Blick scheint die Schöpfungsgeschichte als Thema eines Oratoriums hinreichend begründet, stehen Oratorien doch, wenngleich nicht-liturgische Musik, von den Stoffen her durchweg in biblischer Tradition. Doch van Swieten und Haydn geht es um mehr. So wie die Natur in den *Jahreszeiten* als Sinnbild des menschlichen Lebens gedeutet wird, wird die Schöpfungsgeschichte selbst als eine über sich hinausweisende Mahnung an den Menschen interpretiert. Daher steht am Schluss des Oratoriums im letzten Rezitativ gerade nicht der Sündenfall, sondern nur die Warnung davor:

O glücklich Paar,
und glücklich immerfort,
wenn falscher Wahn Euch nicht verführt
noch mehr zu wünschen, als ihr habt,
und mehr zu wissen, als ihr sollt!

In ähnlicher Weise erklingt am Ende der *Jahreszeiten* in der letzten Arie die Ermahnung (in der dann noch einmal der Jahreskreis als Allegorie des menschlichen Lebens in einen höheren Zusammenhang gestellt wird):

Erblicke hier, betörter Mensch,
erblicke deines Lebens Bild!
Verblühet ist dein kurzer Lenz,
Erschöpft deines Sommers Kraft.
Schon welkt dein Herbst dem Alter zu;
schon nah't der bleiche Winter sich,
und zeigt dir das off'ne Grab.

Es gibt in Haydns beiden letzten Oratorien eine Fülle der unterschiedlichsten Tonfälle: Die großen Lobpreisungschöre in der Tradition Georg Friedrich Händels, die in der *Schöpfung* immer wiederkehrend zum Lobpreis des jeweils erreichten Stands der Weltwerdung erklingen. (In den *Jahreszeiten* kommen mit Sturmchor, Jagdchor oder Weinlesechor noch Genremalereien dazu.) Es gibt sogar in beiden Oratorien ein Liebesduett, hier Eva / Adam dort Hanne / Lukas. Was in der *Schöpfung* allenfalls fehlt, ist Komik (in den *Jahreszeiten* mit dem Intermezzo „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt“ kurz vor der ernsthaften Schlusswendung ins Transzendente vertreten) – die Schöpfungsgeschichte ist eben nur bedingt witzig.

Die obigen Ausführungen haben unter diesen vielen verschiedenen Tonfällen lediglich die miniaturhaften Darstellungen von Naturerscheinungen herausgegriffen – mit der Absicht zu zeigen, dass mehr dahinter steckt als eine vordergründige Tonmalerei. Der Hörer muss aber keineswegs diesen Weg gehen, er kann sich ebenso unreflektiert und vordergründig an den hübschen und effektvollen Tonmalerein erfreuen, gänzlich ohne den verschiedenartigen Bedeutungsebenen nachzuspüren. Haydns Musik ist ja deswegen bis heute so erfolgreich, weil sie ganz gegensätzliche Hörertypen zugleich bedient und verschiedene Hörweisen des musikalischen Tons nebeneinander erlaubt.